ISSN 2525-3123
v. 9, n. 1, 2024
são paulo, brasil



gesto imagem e som

gesture, image, and sound
journal of anthropology

v.9

revista de antropologia

EXPEDIENTE

ISSN 2525-3123

Departamento de Antropologia
Profª Drª Marina Vanzolini Figueiredo, Chefe
Prof Dr Pedro de Niemeyer Cesarino, Vice-chefe

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Profª Drª Silvana de Souza Nascimento, Coordenadora
Profª Drª Heloísa Buarque de Almeida, Vice-coordenadora

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Prof Dr Adrián Pablo Fanjul, Diretor
Profª Drª Silvana de Souza Nascimento, Vice-diretora

Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior, Reitor
Profª Drª Maria Arminda do Nascimento Arruda, Vice-reitora

REVISTA GIS – GESTO, IMAGEM E SOM

Editora-chefe
Profª Drª Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Editorial
Andréa Barbosa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Edgar Teodoro da Cunha, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Erica Giesbrecht, Universidade de São Paulo, Brasil
Francirosy Campos Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
John Cowart Dawsey, Universidade de São Paulo, Brasil
Paula Morgado Dias Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Satiko Gitirana Hikiji, Universidade de São Paulo, Brasil
Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil
Vi Grunvald, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Yuri Prado, Universidade de São Paulo, Brasil

Secretaria Editorial (bolsa)
Juliana Naomi Yamashita

Consultoria Editorial
Paula Morgado Dias Lopes

Comitê Científico
Clarice Ehlers Peixoto, Universidade do Estado do Rio Janeiro, Brasil
Cornélia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
David MacDougall, Australian National University, Austrália
Diana Taylor, New York University, Estados Unidos da América do Norte
Esther Jean Langdon, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Marco Antônio Gonçalves, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Paul Henley, University of Manchester, Reino Unido
Peter Crawford, University of Aarhus, Dinamarca
Rafael Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Regina Polo Müller, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Richard Schechner, New York University, Estados Unidos da América do Norte
Suzel Reily, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Projeto gráfico
Luciana Mattar

Apoio
ABCD USP - Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais da Universidade de São Paulo

REVISTA GIS, v. 9

Editor do Volume
John Coward Dawsey

Diagramação
Zeta Design

Imagem da Capa
Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque

Colaboradores deste número
Ana Letícia de Fiori, Ana Lucia Pastore Schritzmeyer, Ana Paula Lima Silveira, André Leite Coelho, Bruna Angotti, Carolina de Camargo Abreu, Carolina Paes de Barros, Christopher Small, Cyril Menta, Daniele Borges Bezerra, Diego Lucas Nunes de Souza, Eliany Cristina Ortiz Funari Funari, Eliska Altmann, Glaucia Aparecida Nogueira, Jania Perla de Aquino, João Henrique Amancio Gião, John C. Dawsey, Laura Ogden, Léa Freita Perez, Lorena Mochel, Luciana Lyra, Marcelo Artioli Schellini, Marcio Malta, Marcos Alexandre Albuquerque, María Eugenia Domínguez, Markus Schall Enk, Mayara Achilei de Freitas, Michel de Oliveira, Paula Guerra, Richard Schechner, Roberto Souza Junior, Rodrigo Serra Diogo, Sabrina Deise Finamori, Urbano Lemos Jr, Vítor Vieira Machado.

Revisão de Texto
Mota Produções

Tradução dos Textos deste Número:

Caio Maia de Aguiar, Ian Dawsey, María Eugenia Domínguez, Vítor Vieira Machado.

Contato

revistagis@usp.br

SUMÁRIO
2024, v. 9, n. 1

EDITORIAL
Sylvia Caiuby Novaes, Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Érica Giesbrecht, Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey, Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko G. Hikiji, Vitor Grunvald

DOSSIÊ ETNOGRAFIAS AO TOQUE DE TELA – EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTO ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES

TOQUES, FIOS E RETALHOS: POR UMA ETNOGRAFIA MULTITELAS
ANDREA BARBOSA, ANGELA TORRESAN, ANTONIA GAMA, TATIANA BACAL

MEIOS TECNOPOÉTICOS DA ETNOGRAFIA NA ERA DIGITAL
DANIELE BORGES BEZERRA

SMARTPHONES E A MULTIPLICIDADE COLABORATIVA DE 'CINEMAS IMPERFEITOS': EXPERIÊNCIAS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE MÍDIAS INDÍGENAS DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19
MARKUS SCHALL ENK, MILTON NAMBIKUARA HALOTESU, MYRIAN VASQUEZ TIKUNA, NEWI TOP'TIRO

WHATSAPP COMO CAMPO DE BATALHA: REFLEXÕES ÉTICO-METODOLÓGICAS A PARTIR DE UMA ETNOGRAFIA EM GRUPOS DE ORAÇÃO EVANGÉLICOS
LORENA MOCHEL

ENQUADRANDO A EXPERIÊNCIA CORPÓREA DE MOBILIDADE ATRAVÉS DE VIDEOCHAMADAS: PRÁTICAS DE MÍDIA DIGITAL DE JOVENS MIGRANTES DO GANA DURANTE VISITAS 'A CASA'
LAURA OGDEN

FANTASIAS SONORAS E EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE BANDAS SONORAS DE VIDEOJOGOS (1980-2010)
PAULA GUERRA, RODRIGO SERRA DIOGO

ALGUNS CAMINHOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS PARA O ESTUDO DE INTERAÇÕES SOCIAIS JUVENIS NO GAME FREE FIRE
DIEGO LUCAS NUNES DE SOUZA

DOCUMENTÁRIO TRANSMÍDIA E DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS COMO ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO E SENSIBILIZAÇÃO
URBANO LEMOS JR

UM SMARTPHONE PRÓPRIO CONECTADO: SER MÃE E PESQUISADORA-MÃE NAS REDES
MAYARA ACHILEI DE FREITAS, SABRINA DEISE FINA

ARTIGOS

POR UMA GRAMATOLOGIA DA FESTA
LÉA FREITA PEREZ

KATHERINE DUNHAM: SUA CONTRIBUIÇÃO À ANTROPOLOGIA E POSSÍVEIS TENSIONAMENTOS COM A ETNOMUSICOLOGIA
CAROLINA PAES DE BARROS

A KOLADERA: ANALISANDO ALGUMAS HIPÓTESES SOBRE AS SUAS ORIGENS
GLAUCIA APARECIDA NOGUEIRA, DJOY AMADO

CONJUNTOS MUSICAIS COMUNITÁRIOS E OS IMPACTOS DA PANDEMIA: UM ESTUDO DE CASO DA BANDA DONA GABRIELA
JOÃO HENRIQUE AMANCIO GIÃO, SUZEL ANA REILY

DIÁLOGOS ENTRE ANTROPOLOGIA DO DIREITO E PERFORMANCE
ANA LÚCIA PASTORE SCHRITZMEYER, ANA LETÍCIA DE FIORI, JANIA PERLA DE AQUINO, BRUNA ANGOTTI

NOITES ALIENÍGENAS: ENTRE O FANTÁSTICO E O ORDINÁRIO NA ANTROPOLOGIA ESPECULATIVA DO CINEMA ACREANO
ANA LETÍCIA DE FIORI

POR UMA "SEMÂNTICA DA POTÊNCIA": O CASO DE UM "CINEMA MENOR" NO BRASIL RECENTE
ELISKA ALTMANN

COLEÇÃO ETNOGRÁFICA DE ESCRAVOS AFRICANOS
ANA PAULA LIMA SILVEIRA

GIS

O ESTRANHAMENTO DO OLHAR DO OUTRO NA ERA SELFIE
MICHEL DE OLIVEIRA

HOMENAGEM A MESTRE PINGUIM, DOUTOR DE NOTÓRIO SABER PELO NÚCLEO DE ANTROPOLOGIA, PERFORMANCE E DRAMA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
THIAGO MARCELO MENDES, ELIANY CRISTINA ORTIZ FUNARI

MEDEA: PERFORMANCES, FEMINISMOS, TRAMA ENTRE EUS E OUTRAS
LUCIANA LYRA

AS GAVIÃS DA FIEL: UM ENSAIO VISUAL DAS MULHERES NAS TORCIDAS ORGANIZADAS DE FUTEBOL
ROBERTO SOUZA JUNIOR, MARIANNA ANDRADE

MEU PAJÉ: AYAHUASCA, TRANSE E IMAGENS ONÍRICAS
CAROLINA DE CAMARGO ABREU

CONTINGÊNCIA E SIMULACRO: HAIKAIS PARA ANTROPOLOGUES
MARCOS ALEXANDRE ALBUQUERQUE

REPATRIAÇÃO DIGITAL: O CASO DO ACERVO DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS SOBRE OS PANKARARU
CYRIL MENTA

TER

ENTREVISTA | RODA DE CONVERSA COM RICHARD SCHECHNER
RICHARD SCHECHNER | JOHN C. DAWSEY

RESENHA | SONÂMBULO: ANOTAÇÕES SOBRE UM GESTO NA PENUMBRA E AS FOTOGRAFIAS DE ANDRÉ LEITE COELHO
ANDRÉ LEITE COELHO | MARCELO ARTIOLI SCHELLINI

TRADUÇÃO | MÚSICA E MUSICAR: UM PRELÚDIO
CHRISTOPHER SMALL | VÍTOR VIEIRA MACHADO, MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ

ACHADOS NA REDE

FOTOGRAFIA DE MOHAMMED SALEM
MOHAMMED SALEM

DOI
DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.230774

EDITORIAL

Vol. 9, n. 1 (2024)

SYLVIA CAIUBY NOVAES[1]
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7415-2010
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

ANDREA BARBOSA
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0399-8171
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312 – contato@visurb-unifesp.com.br

EDGAR TEODORO DA CUNHA
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9749-6126
Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, Brasil, 14800-901 – apf.fclar@unesp.br

ÉRICA GIESBRECHT[2]
ORCID http://orcid.org/0000-0003-4134-9543
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA [1]
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0064-5995
Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil, 14040-901 – psicologia@ffclrp.usp.br

JOHN COWART DAWSEY[1]
ORCID https://orcid.org/0000-0003-1427-7804
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

PAULA MORGADO DIAS LOPES
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9117-4679
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

ROSE SATIKO G. HIKIJI[3]
ORCID https://orcid. org/0000-0001-5038-8435
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

1 Bolsista de produtividade do CNPq.
2 Pesquisadora associada do projeto temático "O musicar local - Novas trilhas para a etnomusicologia" (Fapesp 2016/05318-7).
3 Bolsista de produtividade do CNPq e pesquisadora principal do projeto temático "O musicar local - Novas trilhas para a etnomusicologia" (Fapesp 2016/05318-7).

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-8299-6830

VI GRUNVALD[2]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 – depto-sifch@ufrgs.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2205-4512

YURI PRADO
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

ADMIRÁVEL MUNDO NOVO

Ao responder a uma questão sobre *fake news*, na roda de conversa publicada na seção T.E.R., nesta edição, Richard Schechner nos coloca no limiar de uma nova epistemologia, ao seu ver, ainda a ser formulada. E de um imperativo: precisamos aprender a nos relacionar com Gaia, o mundo em que vivemos. Trata-se da busca de um conhecimento sensível, corporificado, e de uma abertura para as múltiplas linguagens não apenas humanas, mas de todos os seres com quais habitamos.

A GIS compartilha dessa busca. Em gestos, imagens e sons, a GIS se interessa por formas de mobilizar os sentidos do corpo, friccionando e recriando os sentidos do mundo. Entre elas, as novas tecnologias.

O dossiê *Etnografias ao toque de tela – explorando métodos, éticas e conhecimentos antropológicos*, organizado por Andrea Barbosa, Angela Torresan, Antonia Gama e Tatiana Bacal, nasce de uma constatação: a onipresença dos smartphones na vida cotidiana de pesquisadores e seus interlocutores de pesquisa. Na apresentação do dossiê, as organizadoras consideram que esses dispositivos audiovisuais trazem consigo "uma epistemologia informada pela prática etnográfica". Tais dispositivos constituem "meios tecnopoéticos da etnografia na era digital" (Bezerra, Daniele Borges). Suscitam processos colaborativos na produção de mídia indígena, promovendo a "indigenização do cinema" (Enk, Markus Schall; Halotesu, Milton Nambikuara; Tikuna, Myrian; e Top'Tiro, Newi). Em plena pandemia de COVID-19, promovem relações de reciprocidade e possibilitam a participação mútua de pesquisadoras/mães e interlocutoras em suas atividades cotidianas (Freitas, Mayara Achilei de; e Fina, Sabrina Deise). Enquanto dispositivos narrativos, sensibilizam, comunicam (Lemos Jr., Urbano). Em grupos de oração de mulheres evangélicas, propiciam experiências marcantes com a pastora, e com o sagrado (Mochel, Lorena). Em seu estudo, Michel de Oliveira problematiza a experiência da alteridade, e

o estranhamento do olhar do outro, na era da self. Diego Lucas Nunes de Souza chama atenção para a responsabilidade do investigador em relação aos participantes de sua pesquisa, tendo em vista efeitos imprevisíveis produzidos em paisagens digitais. Numa pesquisa com jovens migrantes do Gana, Laura Ogden realça o envolvimento corporal com dispositivos digitais. Como apontam esses estudos, esses dispositivos abrem novas possibilidades para a produção de saberes, expandindo perspectivas de pesquisa na antropologia. No uso desses "meios tecnopoéticos", também se revela a ação e transformação dos corpos.

Ação é o princípio das coisas, é o ato criativo que coloca o mundo em movimento. Segundo Hannah Arendt, ela tem a natureza do milagre e do inesperado. Em uma "des-leitura" dos versos iniciais do Evangelho Segundo São João, no qual está escrito: "No princípio era o verbo", *Fausto*, de Goethe, encontra a sua melhor tradução: "No princípio era a ação". Embora estruturas sociais e simbólicas procurem atenuar os efeitos da ação, cuja natureza é romper todos os limites, elas jamais conseguem eliminar as consequências de sua imprevisibilidade. A ação é frágil, efêmera e, ao mesmo tempo, potencialmente poderosa, explosiva. Na ação criadora dos corpos, em movimentos sísmicos, se produz o saber.

No ensaio de Thiago Mendes e Eliany Cristina Ortiz Funari, escrito em homenagem a Luiz Antonio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim, Doutor de Notório Saber do Napedra (título simbólico), se revelam os movimentos dos corpos em um dos espaços mais significativos de produção do saber na Universidade de São Paulo: o Núcleo de Artes Afro-Brasileiras. Trata-se de um saber corporificado. "A presença de Mestre Pinguim na Universidade de São Paulo desencadeou talvez o maior enegrecimento epistemológico já visto nesta instituição".

Estudando as procissões do catolicismo popular luso-brasileiro, notadamente da Semana Santa e, de modo mais particular, as procissões dos Passos, Léa Freitas Perez propõe uma gramatologia da festa que se funda na experiência do corpo. Passos de procissão se manifestam como passos de pesquisa. Uma experiência da escritura se revela na escritura de uma experiência corporificada. Na produção do saber, um corpo se produz.

Em sua resenha do livro *Sonâmbulo: anotações sobre um gesto na penumbra e as fotografias de André Leite Coelho* (na seção T.E.R.), chama atenção a experiência de Marcelo Schellini, o autor da resenha, junto ao autor do livro em suas andanças pelas ruas de São Paulo, iluminando alguns dos gestos fotográficos que deram origem ao próprio livro. Em instantes, cenas luminosas da cidade se configuram e desaparecem. Em foco, uma ontologia comum entre fotografia e cidade. A análise do projeto gráfico do livro – que busca "traduzir a percepção fragmentada da cidade" – desperta

interesse. Assim, a resenha nos leva a ver, nas fotografias de André Leite Coelho, "uma cidade familiar e que nunca deixa de ser estranha, um lugar que encontramos somente entre o sonho e a vigília". Em andanças pelas ruas se conhece uma cidade.

Num artigo sobre a obra da antropóloga, bailarina e coreógrafa Katherine Dunham, Carolina de Paes Barros ressalta a importância do corpo e da dança como produtores e difusores de conhecimento. "Pesquisar dançando, dançar pesquisando." Dos fundos do esquecimento, surgem saberes vitais, como os que se manifestam por meio do corpo invisibilizado de uma mulher negra dançarina e pesquisadora.

A música também pode surgir com a força de um corpo coletivo. No período que segue à independência de Cabo Verde, assiste-se à manifestação musical da *koladera*. Segundo o artigo de Gláucia Aparecida Nogueira e Djoy Amado, trata-se de uma explosão discográfica. Uma força indômita. Um gesto coletivo.

No artigo de João Henrique Amancio Gião e Suzel Ana Reily, observa-se o renascimento da Banda Dona Gabriela. Um renascer das cinzas de um espaço musical de lazer e sociabilidade, após a experiência de paralisia da pandemia de Covid-19. O saber musical tem poderes de cura.

Música é ação. No princípio era o verbo: musicar. Daí, a importância da tradução que consta da seção T.E.R., "Música e musicar: um prelúdio", de Christopher Small, traduzido por Vítor Vieira Machado e Maria Eugenia Dominguez.

Num artigo escrito a quatro mãos, por Ana Lúcia Pastore Schrizmeyer, Ana Letícia de Fiori, Jânia Perla de Aquino e Bruna Angotti são discutidas algumas das interfaces entre antropologia, performance e direito. Em foco, num dos trechos do artigo, a produção de um saber jurídico. Na capa do livro de Schritzmeyer, citado pela autora, vem escrito:

> Diante do morto, Tribunais de Júri procuram recriar um cosmos. Em busca dos fatos, irrompem narrativas. A partir do corpo de um morto, onde se detecta a possível cena de um crime, dramas são reencenados. Emoções são revividas. Evocam-se lembranças. Revelam-se conflitos e tensões não resolvidas. Imagens do passado articulam-se ao presente. Mobilizando os sentidos do corpo, Tribunais do Júri procuram recriar os sentidos do mundo.

Corpos insurgentes. Corpos se amotinam. No ensaio "Medea: performances, feminismos, trama entre eus e outras", Luciana Lyra discute a sua

experiência como uma pesquisadora e "artista de f(r)icção". Numa espécie de rito de passagem, em performance, o corpo da artista e sua persona, Medea, se f(r)iccionam. De forma explosiva, ambas se transformam. E um saber feminista, criando "linhas de sentido para existências móveis e fragmentadas nas tramas entre *eus* e *outras*", se constitui.

No ensaio fotoetnográfi co de Roberto Souza Junior e Marianna Andrade irrompem imagens das *Gaviãs* da Fiel, potencializando o protagonismo de torcedoras nas margens internas de um universo frequentemente visto como sendo de gênero masculino. Como histórias escritas com luz, imagens proliferam. Arredias, incendeiam.

Saberes também são produzidos por corpos em transe. Em seu ensaio sobre sua experiência de quase uma década em performances de xamanismos urbanos, em grupos de classe média e média alta, Carolina de Camargo Abreu explora formas de narrar o transe ayahuasqueiro. Emergem em seu relato experiências de espanto, encantamento do mundo, e de um sobrenatural maravilhoso. Em momentos de incorporação de imagens supostamente extraordinárias, tais como a de um Velho Índio, quando imagens distantes se tornam próximas, ocorrem experiências de um corpo expandido: "eu já não era corpo, eu era tudo, o corpo era mundo".

Num artigo sobre o filme *Noites alienígenas*, Ana Letícia de Fiori investiga um momento de infl exão na obra de Juan José Saer, e de sua proposta de ficção como "antropologia especulativa". Se no filme *Marte I*, sonhos de colonizar outros mundos transcendem a realidade de um menino na periferia de Belo Horizonte, *Noites Alienígenas* inverte a perspectiva, "investigando como formas contemporâneas de colonização (ou invasão) criam realidades alienígenas no próprio cotidiano da cidade de Rio Branco e de seus jovens", em meio a uma guerra de facções e de um futuro incerto.

Em sua análise sobre o vídeo (ou "não-filme") *As panteras do Lula*, na seção de artigos, Eliska Altmann mantém uma interlocução com Zel Júnior, seu criador. Explorando a ideia de "semântica da potência", entendida como "um regime de enunciação a fugir da gramática estabelecida", Altmann encontra nessa produção um modo não violento de reagir à violência. No vídeo de Zel Júnior, que se manifesta como parte de um movimento anti-–violência, a raiva subverte qualquer ação passiva, e se manifesta, como diria Judith Butler, de um modo coletivo, "muito forte e muito ruidoso".

O ensaio poético de Marcos Albuquerque também merece atenção. Invocando a tradição do haikai, uma forma curta de poesia japonesa, Albuquerque explora o limite da palavra e do sentido, o lugar da descrição do outro como método e episteme, e o status de contingência do saber no mundo. Mobilizando procedimentos de montagem, envolvendo a justaposição de imagens ou ideias, e inserções de palavras que cortam, o haikai produz um saber. Na brincadeira ou gracejo (*hai*), uma experiência se realiza (*kai*).

Por meio da ação, arquivos e coleções também ganham vida, se deslocam e se transformam. Produzem saber. Em seu artigo sobre a coleção etnográfi ca de escravos africanos do extremo sul do Brasil, que se encontra em Berlim, Ana Paula Lima Silveira participa desse movimento. Subvertendo efeitos do colonialismo, em práticas dialógicas, procura reunir os objetos do saber com as comunidades que os produziram. Trata-se de uma recusa de pensar as coleções como "obras acabadas", inserindo-as em relações que lhe devolvam a vida.

O ensaio fotográfi co de Cyril Menta evoca um movimento semelhante, revelando possibilidades que se abrem por meio de dispositivos digitais. Arquivos e registros de manifestações culturais coletados pela Missão de Pesquisas Folklóricas de Mário de Andrade, são repatriados digitalmente para povos Pankararu que vivem em São Paulo.

De volta à roda de conversa que se encontra na seção T.E.R., nos vemos diante de questões epistemológicas. Vivemos num período de grandes mudanças. Estamos no limiar de um novo mundo, e, possivelmente, de um novo paradigma, em busca de novas formas de produzir o saber. Segundo Richard Schechner,

> Vai depender dos mais jovens entre vocês, e dos seus fi lhos e fi lhas, para entrar neste novo mundo. Será um *Admirável mundo novo*, num sentido distópico? Será um "admirável mundo novo", no sentido de Miranda, d'*A tempestade*?[4] Será o Admirável mundo novo de Aldous Huxley, ou o "admirável mundo novo" de Miranda, ou será outro tipo de mundo?

4 Na peça de William Shakespeare, *A tempestade*, uma das personagens, Miranda, filha de Próspero, exclama: *O wonder!/ How many goodly creatures are there here!/ How beauteous mankind is! O brave new world, / That has such people in't!* ("Ó maravilha!/ Que adoráveis criaturas aqui estão!/ Como é belo o gênero humano!/ Ó admirável mundo novo,/ que possui gente assim!" (William Shakespeare, "The tempest", Act V, Scene 1. In: Shakespeare, W. *The Oxford Shakespeare: the complete works.* Oxford/ New York: Oxford University Press, p. 1241). A visão distópica do futuro se encontra no livro de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*.

Em meio à tempestade, a GIS também busca entrar neste novo mundo.

Em tempo, na seção “Achados na rede”, com efeitos de despertar, uma imagem insólita captada pelo fotógrafo Mohammed Salem, num telefone celular, na faixa sul de Gaza, da mulher palestina Inas Abu Maamar, de 36 anos, abraçando o corpo de sua sobrinha morta, Saly, de 5 anos, em um ataque aéreo israelense.

Sylvia Caiuby Novaes é antropóloga e Professora Titular no Departamento de Antropologia, USP. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), suas pesquisas recentes centram-se na interface entre fotografi as e trajetórias numa perspectiva antropológica. E-mail: scaiuby@usp.br

Andrea Barbosa é antropóloga, professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, coordena o Visurb – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas e desenvolve pesquisas sobre memória, imagem e cidade. Foi Visiting Scholar junto a SAME – School of Anthropology & Museum Ethnography, Oxford University em 2015. E-mail: andrea.barbosa@unifesp.br

Edgar Teodoro da Cunha é professor do Departamento de Ciências Sociais da UNESP (Campus Araraquara). Coordenador do NAIP - Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance. Foi Visiting Scholar na University of Oxford (2015). E-mail: edgarteodorocunha@gmail.com

Érica Giesbrecht é etnomusicóloga e, desde 2007, vem realizando pesquisas sobre música e dança, também explorando o potencial da etnografi a visual como meio de conhecimento e expressão. Foi professora visitante do Instituto Vilallobos da Unirio (2018-19) e Chair in Music Visiting Professor Fulbright no Departamento de Folclore e Etnomusicologia da Universidade de Indiana-Bloomington (2019). E-mail: egiesbrecht@gmail.com

Francirosy Campos Barbosa é antropóloga, Livre Docente no Departamento de Psicologia na Faculdade de Filosofi a, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, coordenadora do GRACIAS - Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes, Membro do GRAVI – Grupo de Antropologia Visual, NAPEDRA – Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, e CERNE – Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras. Foi Visiting Scholar na Oxford University em 2016. E-mail: francirosy@gmail.com

John Cowart Dawsey é professor de Antropologia na Universidade de São Paulo (USP), desde 1991. Professor Titular, 2007. Livre-Docência, 1999. Ph.D. em Antropologia, 1989, e Mestre em Teologia, 1977, pela Emory University. Bacharel em História, 1973, pela Florida Southern. Visiting Scholar na New York University (NYU), 2019. Coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) desde a sua fundação em 2001. E-mail: johndaws@usp.br

Paula Morgado Dias Lopes é Doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em antropologia visual na Université Laval. Trabalhou no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia desde a sua criação por 30 anos e é membro do Grupo de Antropologia Visual. Suas pesquisas abordam como os povos indígenas se apropriam do cinema e da internet, além de trabalhos no campo da arquivologia. E-mail: paulamdl@gmail.com

Rose Satiko G. Hikiji é professora associada do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofi a, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Coordenadora do PAM - Pesquisas em Antropologia Musical, vice-coordenadora do GRAVI e membro do NAPEDRA. Suas pesquisas e fi lmes etnográfi cos abordam a música e arte de moradores da periferia paulistana e de africanos recém-chegados a São Paulo. E-mail: satiko@usp.br

Vi Grunvald é professora de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual-UFRGS) e do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA-UFRJ). Com formação em cinema, realiza experimentações com a imaginação etnográfi ca e trabalha com arte, imagem, performance e marcadores sociais da diferença. E-mail: vgrunvald@gmail.com

Yuri Prado é pós-doutorando em Antropologia Social na FFLCH-USP, tendo realizado estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Formado em Música (Composição) pela ECA--USP, possui Doutorado Direto pela mesma instituição, com estágio de pesquisa em etnomusicologia na Université Paris VIII. É membro do grupo de pesquisa PAM (Pesquisas em Antropologia Musical) e foi pesquisador associado ao projeto temático O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia, fi nanciado pela FAPESP. Como arranjador e compositor, foi vencedor do I Concurso de Composição da Orquestra de Câmara da USP

(2010), do XIX Prêmio Nascente-USP (2011), e do I Concurso de Composição da Orquestra Jazz Sinfônica (2015). Como documentarista, produziu os filmes Um passo para vencer (2020), Dois Irmãos (2021), Open Gasy (2023) e Djazz (2024). E-mail: yuripradobs@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

TOQUES, FIOS E RETALHOS: POR UMA ETNOGRAFIA MULTITELAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.230575

ANDREA BARBOSA
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0399-8171
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312 – contato@visurb-unifesp.com.br

ANGELA TORRESAN
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8247-4979
Universidade de Manchester, Oxford Rd, Manchester, United Kingdom - andrew.irving@manchester.ac.uk

ANTONIA GAMA
ORCID https://orcid.org/0000-0003-2648-5846
Pesquisadora independente

TATIANA BACAL
ORCID https://orcid.org/0000-0001-5885-9246
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 21941-853 - direcao@ifcs.ufrj.br

RESUMO
A relação entre a antropologia e as novas tecnologias de produção audiovisual tem frequentemente estimulado modos recíprocos de criação, resultando em práticas inovadoras de construção do conhecimento antropológico, mas também levantando questões urgentes em relação à ética na pesquisa. Entendemos dessa forma, que todo dispositivo audiovisual traz consigo um epistemologia informada pela prática etnográfica e nos interessa justamente enfrentar esse debate.

PALAVRAS-CHAVE
Etnografia, Smartphone, Cotidiano, Ética na pesquisa, Multi-modalidade, Colaboração.

ABSTRACT
The relationship between anthropology and new audiovisual production technologies has often stimulated reciprocal modes of creation, resulting in innovative practices for constructing anthropological knowledge, but also raising urgent questions regarding ethics in research.

KEYWORDS
Ethnography,
Smartphone,
Everyday life,
Research ethics,
Multi-modality,
Collaboration.

We understand that every audiovisual device brings with it an epistemology informed by ethnographic practice and we are interested in addressing this debate.

O dossiê Etnografias ao toque da tela – explorando métodos, éticas e conhecimentos antropológicos nasceu de uma indagação sobre a onipresença dos smartphones na vida cotidiana de muitos de nossos interlocutores de pesquisa e, dessa forma, também nas relações que construímos com eles nas pesquisas de campo antropológicas. A relação entre a antropologia e as novas tecnologias digitais e sua relação com som e imagem têm frequentemente estimulado modos recíprocos de criação, resultando em práticas inovadoras de construção do conhecimento antropológico, mas também levantando questões urgentes em relação à ética na pesquisa. Entendemos, desta forma, que todo dispositivo audiovisual traz consigo uma epistemologia informada pela prática etnográfica.

Partimos do pressuposto de que dispositivos audiovisuais provocam novas capacidades para a apreensão e atuação no mundo e se estende em três direções: primeiro, entender como pessoas criam conjuntamente seus mundos com a mediação incorporada de pequenos dispositivos móveis cotidianos, segundo, usar estes dispositivos em nossas pesquisas etnográficas, e, em terceiro lugar, conectar essas duas direções num movimento relacional de dádiva e contra-dádiva.

Em um universo de crescente interesse interdisciplinar pela digitalização e pela consolidação de um campo dedicado a essa área de estudos, nossa indagação parte de saberes situados (Haraway, 1988) implicados nos smartphones como objetos emaranhados (Ingold, 2012) em universos de pesquisa antropológicos. Tendo em vista que nas últimas décadas o acesso e o uso de câmeras digitais portáteis e conectadas aumentou drasticamente, convidamos contribuições de pesquisadores que usam smartphones em sua prática de pesquisa para refletir sobre a relação entre a vida das imagens – sejam sociais, políticas ou materiais – e questões éticas, metodológicas, e de modos de representação.

Nosso ponto de partida é etnográfico-metodológico. A pergunta que norteou o desejo propulsor deste dossiê foi altamente experimental, pois não partiu de um campo específico de estudos em antropologia. Ela partiu de uma pergunta sobre o método. O conceito de etnografia não é compreendido como um ente separado da antropologia. O conceito ativado de etnografia é como um método-pensamento, um saber-fazer integrado, constitutivo da ciência antropológica. Se a matéria que buscamos com este dossiê foi inicialmente altamente experimental e múltipla, o material que nos

buscou e que aqui apresentamos, só fez aumentar a fractalidade e abertura desta rica temática.

UM TEMPO: 2020+

Já vivemos em um tempo de etnografias que se expandem para além dos encontros físicos, incorporando a dinâmica do toque da tela como uma nova dimensão de interação entre os corpos. Bem no auge da pandemia, Paul B Preciado escreveu um artigo em que afirma que muito antes do surgimento da Covid-19, já havia uma mudança social e política em curso. Uma passagem "de uma sociedade escrita para uma sociedade ciberoral, de uma sociedade orgânica para uma sociedade digital, de uma economia industrial para uma economia imaterial, de uma forma de controle disciplinar e arquitetônico para formas de controle microprotético e midiático-cibernéticas" (Preciado, 2020 s\p). Para o autor, os telefones celulares e os cartões de crédito são os grandes protagonistas dessa transformação em curso, pois é muito comum não se separar do celular, nem para dormir.

Se essa transformação se encontrava em andamento, há um ponto zero nesta pandemia, que Octavio Bonet (2021) chega a determinar um ano depois de Preciado, como "sociedade do espanto", propondo pensar a pandemia e a quarentena como um evento traumático que gerou a constituição de novas subjetividades (Bonet, 2021: 148). Importante refletir sobre o que qualificamos como ponto zero para o chamado "novo normal". Nos provocar a gerar maior reflexividade, pelo menos no que tange nossos trabalhos de pesquisa. Nesse sentido, os artigos que compõem este dossiê resultam, em sua quase totalidade, de pesquisas realizadas durante a pandemia de Covid-19, ou em pesquisas que se iniciaram de maneira totalmente remota e passaram para o presencial, no cenário pós-pandêmico.

Passados quatro anos deste grande evento de remodelação da vida, é interessante notar que, se os anos iniciais geraram uma enorme bibliografia produzida no calor das experiências pandêmicas, os resultados de investigações de maior fôlego começam a ser publicadas neste momento. Ao longo do período transcorrido para o chamado "novo normal", chegamos numa possibilidade de gerar maior reflexividade, pelo menos no que tange nossos trabalhos de pesquisa.

Se o modelo remoto foi uma técnica de exceção para a sobrevivência e reinvenção das pesquisas, é possível verificar que depois da pandemia nunca retornamos totalmente ao "normal', principalmente no que diz respeito aos modelos de convívio digitais. Com isso, é possível, então, afirmar que o tempo da pandemia inaugurou a intensificação dos usos dos dispositivos digitais. Será que é possível fabular um caminho do espanto para a

reflexividade ou, diante dos escritos presentes, será possível sair do espanto em algum momento, ou será mesmo um modo de experimentar a vida depois da segunda década do século XXI? E se o espanto for pedagógico, como afirma Ingold em *Estar vivo* (2015)? Viver cada momento como se fosse o primeiro, sentindo seu pulso, "uma abertura para o mundo". Saindo de sua forma negativa, o espanto pode estabelecer um novo compromisso com o mundo, em que o conhecimento científico integra a observação, a participação e o compromisso (Ingold, 2012). Neste sentido, é possível considerar este dossiê como formando um corpo de trabalhos inspirados pelo espanto na sua potência criativa.

O SMARTPHONE COMO OBJETO EMARANHADO

Assim como muitas autoras e autores neste dossiê, somos mobilizadas a refletir sobre o smartphone como um objeto que se caracteriza principalmente por sua qualidade agentiva, propiciado por seus elementos, tanto de mobilidade quando do seu tamanho e, principalmente, pelo íntimo e prolongado contato com nossos corpos, sentidos, além dos fios que os conectam para sua recarga. E há ainda todo um universo de redes e universos para dentro do aparato. Como afirma Daniele Bezerra, no artigo "Meios Tecnopoéticos da Etnografia na era digital", os smartphones integram "tudo em um mesmo lugar". O que, para a autora, "equivale a dizer que um smartphone possui câmeras fotográficas, que muitas vezes superam as semiprofissionais, microfones integrados que garantem qualidade no registro de áudio e aplicativos para a edição de imagens, vídeos e sons".

Dentro das diversas teorias da agência dos objetos, o smartphone é antes de tudo um mediador, no sentido proposto por Latour, pois os mediadores "[...] transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam" (LATOUR, 2012, p. 65). Actantes que fazem e fazem-fazer a um só tempo, produzindo diferenças. Nesse mesmo caminho, John Law (1992) afirma que os agentes, sejam eles humanos ou não-humanos, não agem sozinhos. O agente é sempre uma rede e a própria rede, e envolve combinações de objetos, processos e atores humanos. Markus Schall Enk, Milton Nambikuara, Myrian Vasquez Tikuna e Newi Top'tiro, no artigo "Smartphones e a multiplicidade colaborativa", se inspiram em Laet e Mol (2000) e descrevem este objeto como "um ator entrelaçado com e por múltiplos mundos", fluido e com "capacidade de se metamorfosear a cada circunstância". Nesse sentido, em sua forma material e simbólica, o smartphone performa pois é um objeto emaranhado, como diria Ingold (2012), entrelaçado por linhas de vida, crescimento e movimento, sem limite entre uma interioridade ou exterioridade. São fluidos como afirmam Laet e Mol, são coisas que vazam, como afirma Ingold, sem ser autocontidos pela forma, em constante relação com o

ambiente. Os smartphones são múltiplos, mas não plurais, pois não há como apreendê-lo em entidades separadas e homogêneas (Strathern, data; Mol, data). As suas múltiplas realidades não coexistem lado a lado, ou fora e dentro, "mas também se encontram dentro umas das outras" (Mol, 2008: 19). É também em suas multiplicidades que os artigos do dossiê se multiplicam em nossas reflexões nesta apresentação.

Refletindo com este objeto emaranhado, são muitos os fios entremeados abertos pela materialidade do smartphone e seus diferentes universos e plataformas. Michel de Oliveira, em seu ensaio "O estranhamento do olhar do outro na era da self", descreve a modalidade da selfie como sendo regida por uma nova dinâmica de narcisismo pois incorpora a autoria, narração e personagem num "show do eu", nos termos de Sibilia (2008). Um narcisismo frágil, que não se funda no sujeito, pois impossibilita a existência do outro, da alteridade. Se os fios emaranhados se direcionam a conformar novas subjetividades em modos de representação em redes sociais, os fios também permeiam a moralidade da materialidade dos smartphones. Como demonstra Lorena Mochel, no seu estudo sobre grupos de oração de mulheres evangélicas – "Orar pelo WhatsApp: reflexões ético-metodológicas a partir do cotidiano de mulheres evangélicas." - se por um lado, o uso do celular se torna "inescapável", ele também é "demonizado", conflito que se negocia a partir de "regulações disciplinares nas práticas de boa convivência." Mas, em uma nova volta do parafuso, a autora revela que muitas mulheres consideram seus contatos com a pastora no privado "mais reais" do que em espaços presenciais de culto.

Perceber estes objetos como múltiplos e emaranhados significa compreender que muitas das discussões binárias que surgiram com o debate acerca do digital, são sempre parciais pois as oposições, como dominação/libertação, normatividade/criatividade, monetização/ compartilhamento, entre tantas outras, em nenhum momento fixam, agarram ou são suficientes para a complexidade deste novo ambiente que habitamos. Dessa forma, as perspectivas em relação à tecnologia costumam se traduzir em dois polos, o da magia (positivo) e o da feitiçaria (negativo), tomando de modo ligeiro a oposição já explicitada por Evans-Pritchard entre bruxaria e magia como polos negativo e positivo. A primeira ligada a uma atitude de celebração e a segunda a uma atitude apocalíptica. Mas ambas existem sob o registro do poder do encantamento. Tanto a fortuna da modernidade quanto sua ruína, são atribuídas à tecnologia e seu poder de encantamento.

Esse poder de encantamento é fortemente atribuído aos smartphones, que conferem, por exemplo, uma qualidade na própria máquina que possibilita a criação de imagens originais dentro de uma estética automatizada, possibilitando maior quantidade de efeitos, como escolher na hora se a imagem será em cor ou preta e branca, de poder ver na hora o resultado e

poder refazer a imagem, além de poder introduzir efeitos já pré-formatados que, em outros tempos, seriam, muito difíceis de se produzir no sistema analógico de imagens. O celular também abre espaço para a experimentação, já que o limite da quantidade de imagens fixas ou em movimento a serem tiradas ampliou-se intensamente. O filme nunca acaba. O que termina é a memória, a possibilidade de arquivamento.

É possível verificar que existe toda uma outra técnica corporal empregada no ato de se relacionar com esse suporte técnico que se inicia desde o modo como se criam até o modo de exibição e colecionamento dessas imagens e áudios. Os smartphones destacam-se como mediadores tecnopoéticos essenciais para o encontro e a prática antropológica – o que está em jogo é como a tecnologia, seja ela objetificada ou virtual, impõe modificações na maneira de atuarmos no mundo.

ENTRE A ÉTICA E A POÉTICA DA COLABORAÇÃO

A antropologia sempre foi uma disciplina inerentemente colaborativa (Weiss 2016). Os antropólogos dependem fortemente da vontade dos outros de colaborarem conosco para compreendermos como vivem e percebem as suas vidas. No entanto, tem havido um interesse crescente em desenvolver colaborações etnográficas e teóricas inovadoras que ultrapassem os limites da prática antropológica tradicional de formas estimulantes e transformadoras. Alguns acadêmicos procuram desestabilizar e repensar o dualismo investigador-pesquisado (Hamdy 2021; Holmes e Marcus 2008), enquanto outros experimentam a representação etnográfica como mobilizadora e libertadora em vez de objetificadora (Thomas 2020). Outros ainda se centram em intervenções conceituais, no envolvimento da comunidade e em etnografias ativistas (Boyer e Howe 2021).

A nossa questão central é o que acontece quando as tecnologias digitais mediam a colaboração com aqueles que produzem conhecimento acadêmico. Será que a utilização das redes sociais, do WhatsApp, dos jogos colaborativos, das câmeras dos smartphones, etc., democratiza as relações antes, durante e depois do trabalho de campo? Ou exacerba as desigualdades existentes e até produz novas formas de opressão? Em suma, technologias digitais tem o potencial de fazer as duas coisas, como mostram as contribuições desse dossiê. O conhecimento que a antropologia digital (o estudo das mídias digitais) e a etnografia digital (a utilização das mídias digitais na investigação etnográfica) produzem, e o que negam, são tão dependentes do contexto como qualquer outra forma de trabalho antropológico.

Estas questões abrem múltiplos caminhos para a investigação crítica - alguns tão antigos como a própria antropologia, outros mais recentes - que

temos de percorrer cuidadosa e conscientemente. Em primeiro lugar, a utilização de meios digitais, tanto como ferramenta de investigação como fenômeno social, levanta desafios éticos intrigantes sobre o conceito e as possibilidades de colaboração. Em segundo lugar, "mídias digitais" é um termo amplo e escorregadio, que engloba uma vasta gama de plataformas e tecnologias que moldam as nossas relações com os seres humanos, os não-humanos e o ambiente. Em terceiro lugar, que tipo de trabalho de campo essas mídias permitem? Podemos falar de trabalho de campo no sentido tradicional quando realizado de forma online? Ou ainda mais importante, as questões éticas com que os antropólogos normalmente se debatem tornam-se ainda mais pronunciadas e urgentes na dinâmica dos contextos online e offline. Nenhum destes caminhos é simples, embora o terreno seja possível de ser percorrido - afinal de contas, existe um caminho - mas o solo, o clima, as curvas e as bifurcações ou trifurcações são inevitavelmente imprevisíveis, simultaneamente excitantes e perigosas.

A ideia de colaboração geralmente sugere parcerias positivas entre antropólogos e as pessoas que estudamos. De fato, tornou-se uma das respostas preferidas às preocupações éticas e de equidade na investigação antropológica que envolve meios digitais e audiovisuais (Astacio et al. 2021, Takaragawa et al. 2019). A colaboração com os interlocutores, para além da sua disponibilidade para nos deixar entrar nas suas vidas e falar conosco, parece resolver problemas de construção de conhecimento, dinâmicas de poder desiguais e a imposição de quadros analíticos externos à sua forma de elaborar o pensamento. Num mundo antropológico ideal, os interlocutores colaborariam conosco desde a concepção do problema de investigação, alinhando interesses acadêmicos e políticos cotidianos, participando na coleta de dados e oferecendo as suas interpretações do material de investigação. Esse processo colaborativo daria transparência e benefício mútuo à criação e representação do conhecimento.

O artigo de Enk et al. - "Smartphones e a multiplicidade colaborativa de cinemas imperfeitos: experiências de produção e circulação de mídias indígenas durante a pandemia de COVID-19." - é um excelente exemplo do potencial da colaboração através de representações audiovisuais e digitais. Eles se concentram particularmente em como a produção de mídia indígena através de smartphones, envolvendo autoria compartilhada entre cineastas indígenas e colaboradores não indígenas, promove a indigenização do cinema - um processo que desafia as práticas cinematográficas dominantes e serve como uma ferramenta para democratizar e descolonizar tanto o cinema quanto a antropologia. No entanto, ao invocar o conceito de cinema imperfeito de Espinosa (2019), os autores também mostram como a colaboração para a autonomia e a soberania dos *media* é inerentemente complexa, envolvendo uma negociação constante através de múltiplas camadas de dinâmicas de poder entre investigadores, participantes e instituições (Ginsburg, 2016).

Outros autores desse dossiê salientam a relação entre os meios digitais e a colaboração de diferentes formas. Por exemplo, Ogden em seu artigo "Enquadrando a experiência corpórea de mobilidade através de videochamadas: práticas de mídia digital de jovens migrantes do gana durante visitas 'a casa'", demonstra diferentes aspectos da colaboração na sua investigação com jovens migrantes ganeses a viver na Alemanha. Uma interlocutora, por exemplo, recusou-se a usar a câmera de Ogden, preferindo continuar a usar a câmera do seu próprio smartphone, pois estava familiarizada com ela. Este momento de recusa (Simpson 2007; Astacio et al. 2021) tornou-se um ponto crucial para compreender a natureza da colaboração através dos meios digitais, realçando o envolvimento corporal com dispositivos digitais como os smartphones. Isto está em sintonia com o trabalho de Waltorp (2020) sobre smartphones e jovens mulheres muçulmanas em Copenhagem, que explorou de forma semelhante as dimensões sensoriais e emocionais das suas interações com smartphones, tornando estas experiências viscerais e corporais.

No artigo de Mochel - "Whatsapp como campo de batalha: reflexões ético-metodológicas a partir de uma etnografia em grupos de oração de evangélicos"-, a colaboração dependia da compreensão matizada das mulheres evangélicas sobre as distinções entre público e privado nos grupos de oração do WhatsApp e do Facebook. O seu trabalho também revelou uma sensibilidade para as dinâmicas sutis do consentimento, que oscilam e mudam de acordo com o assunto, o tempo e a situação - especialmente tendo em conta a natureza politicamente sensível dos ambientes digitais. Da mesma forma, Freitas e Finamore, em seu artigo "Um smartphone próprio conectado: ser mãe e pesquisadora durante a pandemia de COVID-19", criaram uma relação de reciprocidade importante para o desenvolvimento da pesquisa, que, facilitada pelo uso de diferentes plataformas virtuais, levou à participação das interlocutoras em momentos do cotidiano das próprias pesquisadoras. Vê-se aqui uma forma de colaboração, de imersão em questões sensíveis, inesperada, improvisada, e mediada pela tecnologia digital.

A colaboração, no entanto, não se limita ao campo ou às relações entre investigadores e interlocutores. Os antropólogos têm também de colaborar com as universidades e os organismos de financiamento que ditam as condições em que trabalhamos, bem como as possibilidades de estabelecer relações financeiramente equitativas com os interlocutores no campo. Estamos condicionados por quadros institucionais neoliberais, que determinam os temas que recebem financiamento. Além disso, como nos recordam Shange (2016), Weiss (2016) e Astacio et al. (2021), os antropólogos de todo o mundo têm que confrontar a cumplicidade histórica da disciplina com o colonialismo e com processos de construção de estados-nações. Esse legado posicionou as perspectivas científicas ocidentais

como o observador neutro e universal da diversidade cultural, racial e social, relegando outras formas de conhecimento a categorias como magia, cosmologia ou conhecimento indígena.

Assim, uma antropologia digital, audiovisual e multimodal colaborativa tem de lidar com o desconforto de reconhecer o contexto do mundo desigual que herdamos e as nossas posições em relação a ele. Enquanto alguns autores se referem a esta consciência crítica como "compromissos desmancha-prazeres" (Ahmed 2021) ou "ambivalência" (Astacio et al. 2021), nós preferimos o termo "desconforto crítico". Este termo capta a atenção permanente e necessária para navegar nas dinâmicas de poder institucionais, afetivas e contratuais que estão sempre presentes no campo e nos contextos que moldam o trabalho antropológico. O desconforto produz a tensão necessária entre o mal-estar físico e a preocupação moral-política, incitando-nos a prestar atenção às formas mutáveis do poder e da autoridade nos processos de colaboração.

Embora nem sempre explicitamente declarados, muitos autores registraram momentos de ambivalência que levaram a uma atenção ética renovada na sua investigação. Estes incluem preocupações com o controle da imagem (Oliveira), o reconhecimento da autenticidade dos espaços digitais (Guerra e Diogo) e a consciência da desigualdade de acesso às ferramentas digitais (Bezerra). Em conjunto, estas reflexões sublinham o "direito à opacidade" (Glissant, 1997) dos nossos interlocutores, ao mesmo tempo que desafiam o impulso acadêmico ocidental para a transparência. O trabalho de Bezerra mostra que os smartphones permitem uma mediação "tecnopoética", produzindo novas formas de subjetividade e agência, mas também abrindo novos constrangimentos, opacidades e desigualdades.

Quando os meios de comunicação digitais, as ferramentas audiovisuais e os ambientes online se tornam simultaneamente os métodos e os objetos da antropologia, a colaboração torna-se fundamental para navegar nas dinâmicas de poder em evolução mediadas pelas tecnologias digitais. Os desafios são tão variados como os dispositivos, ferramentas, plataformas e contextos digitais envolvidos. Cada caso de etnografia digital, como demonstram as contribuições para esse dossiê, tem de lidar conjuntamente com o potencial e as limitações da colaboração e as considerações éticas.

DISPOSITIVOS VIRTUAIS EM JOGO

Há muitos anos que os acadêmicos discutem as questões éticas da etnografia online ou mediada digitalmente (Boellstorff 2020, Driscoll e Gregg 2010, Hine 2000, Kozinets 2015, Lavorgna e Sugiura 2020, Reid 1996, Sugiura, Wiles e Pope 2017). No entanto, as dimensões éticas da investigação digital

continuam a ser um terreno em disputa, com autores a oferecerem uma vasta gama de perspectivas, mas sem conseguirem estabelecer um terreno comum. Alguns defendem que as comunicações online seriam textos acessíveis ao público (Bassett e O'Riordan 2002; Walther 2002), enquanto outros sugerem que as trocas online ocorrem em espaços fechados e privados (Kozinets 2015). No que diz respeito ao consentimento na investigação online, as opiniões dividem-se de forma semelhante. Alguns investigadores afirmam que toda a atividade online envolve sujeitos humanos, exigindo assim considerações éticas (Sharf 1999). Outros defendem que certas informações online, nomeadamente as que não têm um criador identificável, pertencem a arquivos públicos e podem prescindir de consentimento (Bassett e O'Riordan 2002).

No seu manual de métodos etnográficos para mundos virtuais, Boellstorff et al. (2012) recordam-nos que os princípios éticos emergem de práticas e contextos específicos. Quer seja realizada em espaços virtuais ou físicos, a etnografia deve ter em conta as formas como estes mundos se moldam e se influenciam mutuamente. Como defende Miller (2018), estes espaços devem ser entendidos em relação às vidas vividas offline.

Neste sentido, surgem o que poderíamos chamar de métodos etnográficos inesperados a partir dos usos relacionais com os smartphones. A entrevista aberta, um dos pilares dos métodos qualitativos é caracterizado por ser um momento ritual pela força que constitui na criação de histórias de vida. O enquadramento da copresença, seja nos modelos presenciais, seja nos modelos virtuais da tela, em que a gravação é mediada pelos dois presentes, entrevistador e entrevistado, é elemento fundamental na situação dialógica engendrada por essa prática etnográfica. Refletindo sobre a qualidade da entrevista como recurso etnográfico, Santuza Naves a qualifica como "uma obra em si" e, inspirada em Gadamer, considera que esta, por seu caráter dialógico, "permite um processo constante de criação enquanto dura o jogo de perguntas e respostas" (Naves, 2007: 156 – 157).

Ao cunhar o conceito de etnobiografia, Marco Antonio Gonçalves, a considera como "um produto e constructo de uma relação que altera percepções no processo mesmo de sua criação" (Gonçalves, 2008: 206-207). A questão dialógica, transferencial parece ter se estabelecido na nossa disciplina como se realizando no próprio ato do encontro. Mochel no seu artigo desse dossiê já, citado anteriormente, formula o que poderíamos qualificar como métodos qualitativos inesperados quando se refere a uma modalidade de entrevista que se realiza através de troca de áudios via WhatsApp que rompem a qualidade do ato do tempo presente e se desenrola através de trocas de monólogos através do espaço-tempo. A prática dialógica se mantém, com certeza, pois o envio implica um retorno de um outro – o jogo entre perguntas e respostas está presente. Mas ao mesmo tempo,

surgem novas perguntas: o que acontece quando não há a interferência do olhar do outro no ato em si da entrevista? O que falamos enquanto estamos caminhando, arrumando a casa ou trancados num cômodo? E quais são os deveres éticos das antropólogas e antropólogos neste novo modelo de troca? Estamos num universo implicado muito mais em perguntas do que em respostas.

Se essas novas formas de co-presença virtual remodelam a dinâmica da prática etnográfica, elas também trazem considerações éticas críticas. Vejamos alguns exemplos. Num estudo inicial sobre MUD (Multi-user Dungeons[1]), Reid observou que as normas para o consentimento informado, que funcionam bem em interações face a face, podem ser insuficientes nos vastos domínios digitais onde as experiências pessoais correm o risco de serem reduzidas a meros dados. O artigo de Souza – "Alguns Caminhos teóricos e metodológicos para o estudo de interações sociais juvenis no game Free Fire"- explora temas semelhantes, discutindo a intersecção entre a interação humana e os dados. Quando a escolha de um participante é influenciada por circunstâncias únicas, a responsabilidade do investigador duplica: tem de garantir que o participante está plenamente consciente dos efeitos em cascata que o seu consentimento pode causar na paisagem digital.

Stout (2014) aprendeu esta lição da maneira mais difícil durante a realização do seu filme *Luchando*. Apesar dos esforços cuidadosos para garantir práticas éticas, a distribuição não autorizada do filme prejudicou a sua relação com um dos principais interlocutores. Embora tenham sido assinados formulários de consentimento, a natureza imprevisível e incontrolável das plataformas digitais permitiu que o filme chegasse a audiências não intencionadas, pondo assim em causa o próprio conceito de consentimento informado. Os esforços de colaboração através de discussões regulares e da partilha de contributos criativos não conseguiram antecipar a propagação viral dos meios de comunicação no mundo interligado de hoje.

No entanto, tal como discutido em muitos dos artigos deste dossiê, a etnografia digital não só introduziu novas metodologias, como também proporcionou formas inovadoras de repensar uma gama diversificada de relações. Como Waltorp (2020) observou, os smartphones - e, por extensão, outras tecnologias digitais interativas - são dispositivos relacionais. Estas ferramentas fazem sentido para as pessoas com base nas suas relações consigo próprias e com os outros, mediadas pelo domínio digital. No entanto, como mostra a experiência de Stout (2014), a etnografia digital e audiovisual pode estar repleta de desafios, em que a salvaguarda dos compromissos éticos exige uma maior previsão e vigilância na gestão das dinâmicas incontroláveis da reprodução e circulação digitais.

1 um tipo de jogo eletrônico multiusuário.

ETNOGRAFIA PATCHWORK E AS REALIDADES MULTITELA

A pergunta colocada no dossiê em torno do smartphone trouxe uma multiplicidade inesperada, com seus modelos de trabalho de campo inesperados, e que emaranhados neste número, extrapolaram o campo das antropologias visual, digital e mesmo multimodal (Pink, 2013). Urbano Lemos pontua em seu "Documentário transmídia e dispositivos tecnológicos como estratégia de comunicação e sensibilização" como a narrativa criada em games eletrônicos foi fundamental para modos de apresentação de pesquisas e etnografias transmídia. Elementos de narrativas e estéticas, como imersão em áudio e imagem, a escolha dos caminhos para a observação pautadas nos usuários (que contrariam as narrativas tradicionais do documentário), formatos ecléticos de apresentação (como imagens fixas e em movimento, textos, hiper-links, entre outros), são alguns formatos narrativos pautados na arte da pós-produção inseridas pelos criadores de aplicativos em diversas plataformas de redes sociais. É nesse sentido que Spencer e Ruelos (2018) propõe uma relação mais estreita entre antropologia e jogos digitais, para que se estabeleça um papel mais importante para o jogo na antropologia e uma maior reflexividade entre os criadores de jogos digitais. Nesse sentido, os artigos de Lemos, Guerra e Diogo e Souza neste número, estabelecem um diálogo criativo.

Cabe, portanto, trazer a experimentalidade ao encontro de uma proposta antropológica mais recente e capaz de dar conta da fragmentação e embaraçamento dos fios que compõem o dossiê. Trata-se da chamada *patchwork ethnography*, aqui traduzida como etnografia patchwork, proposta por Günel et al (2020). O *patchwork* é uma técnica artesanal que consiste em alinhavar diferentes pedaços de tecidos, muitas vezes de cores, padrões ou texturas variadas, para formar uma nova peça, como uma colcha ou manta retalhada. Cada retalho tem seu próprio formato e história, e juntos eles criam um padrão visual único e harmônico. É uma prática associada à reutilização de materiais e criatividade, sendo utilizada tanto para fins estéticos quanto funcionais.

Os autores contam em seu manifesto que a ideia de etnografia patchwork surgiu como uma resposta aos desafios enfrentados pelos etnógrafos, especialmente durante a pandemia de COVID-19, mas o conceito já existia antes desse período. Essa abordagem reconhece as interrupções e descontinuidades no trabalho de campo causadas por limitações pessoais, profissionais e sociais. Em vez de se basear na noção tradicional de um trabalho de campo contínuo e de longo prazo, a etnografia patchwork abraça essas interrupções e a multiespacialidade como parte da metodologia.

Eles argumentam que a fragmentação não compromete o processo de pesquisa, pelo contrário, propõem uma incorporação dessas interrupções, permitindo uma abordagem flexível e adaptável. A etnografia patchwork

também legitima métodos remotos e engajamentos de curto e médio prazo, além dos fragmentados pelo tempo, mantendo o compromisso e engajamento aprofundados e o conhecimento contextual característicos da etnografia tradicional. Essa metodologia oferece uma nova perspectiva sobre o uso de ferramentas audiovisuais e digitais, valorizando o papel do etnógrafo em diferentes contextos e temporalidades (Cardoza et al, 2021; Günel et al, 2020).

Os textos deste dossiê não somente confirmam como superam nossas indagações quanto ao impacto das realidades multitela dos smartphones nas formas e dispositivos em que as próprias etnografias se apresentam. Desta forma, em seu emaranhado, os textos alinhavam o debate em torno do uso desses dispositivos enquanto redefinidores das práticas de pesquisa, e a etnografia audiovisual integrada aos smartphones como uma nova possibilidade para a produção e disseminação de saberes, expandindo as perspectivas da disciplina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahmed, Sara. 2021. Killjoy Commitments.

Astacio Alvarez, Patricia, E Gabriel Dattatreyan, and Arjun I Shankar. 2021. Multimodal ambivalence: a manifesto for producing in s@!# t times. *American Anthropologist*, v. 123 (2):420-427.

Bassett, Elizabeth H, and Kate O'Riordan. 2002. Ethics of Internet research: Contesting the human subjects research model. *Ethics and Information Technology*, v. 4:233-247.

Boellstorff, Tom, TL VE Taylor, Bonnie Nardi, and Celia Pearce. 2012. *Ethnography and Virtual Worlds*: A Handbook of Method. New Jersey: Princeton university press.

Bonet, Octavio. La sociedad del espanto. Mallas de vidas en cuarentena. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 27, n. 59, p. 147-163, jan./abr. 2021.

Cardoza, Danny, Chika Watanabe, Gökçe Günel, and Saiba Varma. 2021. Interview: Patchwork Ethnography. Member Voices, *Fieldsights*, June 10. https://culanth.org/fieldsights/interview-patchwork-ethnography

Cesarino, Letícia. Antropologia digital não é etnografia: explicação cibernética e transdisciplinaridade. *Civitas*, v. 21 (2): 304-315, maio-ago. 2021.

Espinosa, Julio García. 2014. For an Imperfect Cinema (Cuba, 1969). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, v. 220-230.

Gadamer, Hans-Georg. 2000. A incapacidade para o diálogo. In: _____. *Hermêutica filosófica – nas trilhas de Hans-Georg Gadamer*. Porto Alegre: Editora PUC-RS.

Ginsburg, Faye (2016). Indigenous Media from U-Matic to Youtube: media sovereignty in the digital age. *Sociol. Antropol*, v. 06 (03): 581-599. Rio de Janeiro.

Glissant, Édouard. 1997. *Poetics of Relation*. U of Michigan P.

Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. Introdução. In: Marco Antonio GONÇALVES e Scott HEAD. *Devires imagéticos:* a etnografia, o outro e suas imagens". Rio de Janeiro: 7Letras.

Günel, Gökçe, Saiba Varma, and Chika Watanabe. 2020. A Manifesto for Patchwork Ethnography. Member Voices, *Fieldsights*, June 9. https://culanth.org/fieldsights/a-manifesto-for-patchwork-ethnography

Haraway, Donna. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, v. 14(3).

Hamdy, Sherine F, and Coleman Nye. *CRAFTING LISSA, AN ETHNO-GRAPHIC STORY*.

Hine, Christine. 2008. Virtual ethnography: Modes, varieties, affordances. *The SAGE handbook of online research methods*:257-270.

Holmes, Douglas R, and George E Marcus. 2008. Collaboration today and the re-imagination of the classic scene of fieldwork encounter. *Collaborative anthropologies*, v. 1 (1):81-101.

Ingold, T. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: STEIL, C.; CARVALHO, I. C. M. (org.). *Cultura, percepção e ambiente*: diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. p. 15-29.

Ingold, T. Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: *Vozes*, 2015.

Işıkman, Nihan. 2018. A Milestone in Film History: Smartphone Filmmaking, *International Journal of Culture and History,* v..4(4), p. 97-101. http://doi.org/10.18178/ijch.2018.4.4.129

Kozinets, RV. 2015. Netnography: Redefined: Sage.

Laet, Marianne de & Mol, Annemarie. 2000. The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology, *Social Studies of Science,* 30(2).

Lavorgna, Anita, and Lisa Sugiura. 2022. Direct contacts with potential interviewees when carrying out online ethnography on controversial and polarized topics: A loophole in ethics guidelines. *International Journal of Social Research Methodology*, v. 25 (2):261-267.

Miller, Daniel. 2018. *Digital anthropology*. Cambridge encyclopedia of anthropology.

Mol, Annemarie. Política ontológica: algumas ideias e várias perguntas. In *Objectos impuros: experiências em estudos sociais da ciência*. Ricardo Roque e João Arriscado Nunes (orgs). Porto, edições Afrontamento, 2008.

Naves, Santuza Cambraia. A entrevista como recurso etnográfica. *Matraga*. v. 14, n. 21, 2007.

Pink, S. (2013). *Doing Visual Ethnography* (3rd ed.). Sage Publications.

Preciado, P. B. Aprendiendo del vírus. *El País*, [s. l.], 28 mar. 2020. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html. Acesso: 9 fev. 2020.

Reid, Elizabeth. 1996. Informed consent in the study of on-line communities: A reflection on the effects of computer-mediated social research. *The information society*, v. 12 (2):169-174.

Ruelos, Spencer e Cullen, Amanda. A Ludicrous Relationship? A Conversation between Anthropology and Game Studies. *Platypus, the Castac Blog*, 2018. https://blog.castac.org/2018/07/ludicrous-relationship/

Segata, Jean; Rifiotis Theophilos *Políticas Etnográficas no Campo da Cibercultura.* Brasília: ABA Publicações; Joinville Editora Letradágua, 2016.

Shange, Savannah. 2016. *Collaboration*: Implication. Correspondences, Fieldsights, October 24.

Sharf, Barbara F. 1999. Beyond netiquette. *Doing Internet research: Critical issues and methods for examining the Net*:240-254.

Simpson, Audra. 2007. On ethnographic refusal: Indigeneity,'voice' and colonial citizenship. *Junctures: the journal for thematic dialogue*, v. (9).

Strathern, Marylin. *Partial Connections*. Maryland: Rowan & Littlefield Publishers Inc., 1991.

Stout, Noelle. 2014. Bootlegged: Unauthorized circulation and the dilemmas of collaboration in the digital age. *Visual Anthropology Review*, v. 30 (2):177-187.

Sugiura, Lisa, Rosemary Wiles, and Catherine Pope. 2017. Ethical challenges in online research: Public/private perceptions. *Research Ethics*, v. 13 (3-4):184-199.

Takaragawa, Stephanie, Trudi Lynn Smith, Kate Hennessy, Patricia Alvarez Astacio, Jenny Chio, Coleman Nye, and Shalini Shankar. 2019. *Bad habitus*: Anthropology in the age of the multimodal.

Thomas, Deborah A. 2020. *Exceptional violence*: Embodied citizenship in transnational Jamaica: Duke University Press.

Waltorp, Karen. 2020. *Why Muslim women and smartphones*: Mirror images: Routledge.

Weiss, Margot. 2016. Collaboration. September 23. Correspondences, *Fieldsights* September 23.

Andrea Barbosa é Antropóloga, Professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP. Desenvolve pesquisas nas áreas de Antropologia Visual e Antropologia Urbana. Coordena desde 2007 o VISURB- Grupo de Estudos Visuais e Urbanos. É autora dos livros São Paulo Cidade Azul (Alameda/FAPESP, 2012) e Antropologia e Imagem (Zahar, 2006); é organizadora e autora dos Livros A Experiência da Imagem na Etnografia (Terceiro Nome, 2016), Imagem-conhecimento (Papirus, 2009), Escrituras da Imagem (EDUSP, 2004). Dirigiu os documentários O resto é o dia a dia (2001), Prêmio Realidade Brasileira no Festival de Cinema Universitário do Rio de Janeiro), Em(si)mesma (2006, Prêmio da Associação Brasileira de Documentaristas no Festival Internacional do filme Etnográfico), Pimentas nos olhos (2015), corpocidade (2021) e Fotoafetos (2024), entre outros. Em 2015, atuou como Visiting Scholar na Oxford University e em 2023 na Univesitat de Barcelona.

Angela Torresan é antropóloga visual natural do Rio de Janeiro, leciona atualmente na Universidade de Manchester, onde coordena o programa de mestrado em Antropologia Visual no Granada Centre for Visual Anthropology (GCVA). Membro do Royal Anthropological Institute Film Committee (RAI), ela atuou como jurada e fez parte do comitê de seleção do RAI e de outros festivais de filmes etnográficos. Torresan também foi organizadora da Rede de Antropologia Visual da Associação Europeia de Antropólogos Sociais (EASA). Ela publicou extensivamente sobre uma variedade de projetos de pesquisa que exploram as interseções entre identidade, agência, contexto social e práticas colaborativas em etnografia. Seu trabalho se destaca pela integração da mídia audiovisual na pesquisa antropológica, com ênfase em métodos colaborativos e na coprodução de filmes etnográficos. Um exemplo dessa abordagem é o projeto Views of Vidigal, que utiliza tecnologias acessíveis, como smartphones e pequenas câmeras, para criar uma etnografia audiovisual participativa. Atualmente, Torresan conduz uma pesquisa no Brasil, onde treina mulheres de movimentos sociais—mães que perderam seus filhos devido à violência policial—para

gravarem suas próprias narrativas utilizando câmeras de smartphones. Esse projeto trata de temas fundamentais como memória, resistência e autonomia midiática na luta por justiça e reconhecimento. Para mais detalhes sobre seu trabalho, visite seu site pessoal: Views of Vidigal https://www.angelatorresan.com/en/viewsofvidigal/.

Antonia Gama é antropóloga visual e documentarista. Possui graduação em Cinema pela Universidade Gama Filho (2005) e mestrado em Ciências Sociais pela PUC-Rio (2009). Entre 2012 e 2022 esteve filiada ao Granada Centre for Visual Anthropology, na Universidade de Manchester (UK), onde concluiu o MPhil em Documentário Etnográfico (2013) e o PhD em Antropologia Social com Mídia Visual (2019), ambos sob orientação da Profa. Angela Torresan e Prof. Peter Wade. No mesmo departamento, realizou o pós-doutoramento financiado pelo Economic and Social Research Council / UK Research and Innovation (2022) e atuou como Professora Assistente. Em 2020 sua tese de doutorado foi indicada ao Prêmio de Melhor Tese Europeia sobre o Brasil pela Associação de Brasilianistas na Europa (ABRE) e, em 2017, seu filme-dissertação O Olhar que Eu Tenho Hoje (The Way I See Today) foi premiado pelo Royal Anthropological Institute Film Festival com o The Richard Werbner Award for Visual Ethnography. Atua como professora convidada do IFCS/UFRJ no Laboratório de Audiovisual para Ciências Sociais e é pesquisadora associada do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA/UFRJ) e do ResiduaLab: Laboratório de Estudos Sociais dos Resíduos (UERJ). Leciona em português e inglês e tem experiência em pesquisas nas áreas de: mídia, audiovisual e direitos humanos; habitação, remoção, infraestrutura e desenvolvimento urbano; política de representação e resistência política.

Tatiana Bacal é antropóloga, professora do Departamento de Antropologia Cultural (IFCS-UFRJ) e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (IFCS-UFRJ). É coordenadora associada do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem) - PPGSA/IFCS/UFRJ, pesquisadora do GRUA - grupo de reconhecimento de universos audiovisuais, da UFRJ. Realizou mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional, UFRJ (2003), doutorado em Antropologia Cultural pelo PPGSA/IFCS/UFRJ (2010) e pós-doutorado (PNPD/CAPES) na mesma instituição (2013 e 2018). Foi professora do Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio entre 2004 e 2013. É autora de 'Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica' (Apicuri, 2012), de 'A MPB em Discussão: Entrevistas', com Frederico Coelho e Santuza Naves (UFMG, 2006) e de 'O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética' (7Letras. 2016). Organiza com Eliska Altmann e a 7Letras, a coleção "Cinema em Livro: Eduardo Coutinho visto por". Atua nas áreas de imagem e visualidades e antropologia da música e do som.

MEIOS TECNOPOÉTICOS E ETNOGRAFIA NA ERA DIGITAL

DOSSIÊ: "ETNOGRAFIAS AO TOQUE DE TELA - EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTO ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES"

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216630

DANIELE BORGES BEZERRA
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-6278-3838
Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil, 96010-770 - pp-gant@ufpel.edu.br

RESUMO
Compreender que as etnografias também acontecem ao toque da tela é reconhecer as confluências entre o imagético, o verbal e o sonoro, nos processos de criação de mundos, enquanto práticas incorporadas do/no tempo presente. Neste artigo busquei abordar algumas situações que nos possibilitam pensar a presença dos smartphones a partir de suas potencialidades técnicas e de suas mediações sensíveis, durante os processos etnográficos. Isso implica em problematizar as potencialidades e os limites próprios a estas ferramentas, por meio das quais nos comunicamos e buscamos estabelecer relações de correspondência. Além disso, dispositivos como os smartphones não são apenas ferramentas, mas produzem agenciamentos, relações e processos de subjetivação específicos. São meios tecnopoéticos que, em perspectiva multimodal, medeiam o encontro e o fazer antropológico.

PALAVRAS-CHAVE:
Antropologia compartilhada; Etnografia Multimodal; Trabalho de campo; Mediações técnico-poéticas; Digital.

ABSTRACT
Understanding that ethnographies also happen at the touch of the screen is reconizing the confluences between the imagery, the verbal and the sound, in the processes of creating worlds, as practices incorporated in/of the present time. In this article I sought to address some situations that allow us to think about the presence of smartphones based on their technical

potential and their sensitive mediations, during ethnographic processes. This implies problematizing the potential and limits inherent to these tools, through which we communicate and seek to establish correspondence relationships. Furthermore, devices such as smartphones are not just tools, but produce specific assemblages, relationships and subjectivation processes. These are technopoetic means that, in a multimodal perspective, mediate the encounter and anthropological making.

KEYWORDS: Shared anthropology; Multimodal Ethnography; Fieldwork; Technical-poetic mediations; Digital.

O que significa fazer antropologia hoje? Em que medida a antropologia contemporânea se difere de pesquisas antropológicas clássicas? A partir de uma perspectiva ecológica[1] e situada, compreendo que fazer antropologia hoje pressupõe uma forma de correspondência com o mundo (Ingold, 2022a; 2022b) que é construída no encontro dialógico. Trata-se de reificar as relações, entre pesquisadoras e comunidades pesquisadas, antes definidas a partir de uma posição na qual aprendíamos "sobre", compreendendo a pesquisa como uma situação de mutualidade. Logo, não se trata de construirmos um campo no qual nos inserimos apenas enquanto observadoras participantes, mas sim como fazedoras de relações e de continuidades.

Trata-se de criarmos correspondências com nossas interlocutoras e com o mundo. Como nos diz Tim Ingold (2022a, p.141), diferente de uma interação na qual as partes que interagem estão fechadas uma para a outra, na correspondência "[...] os pontos são estabelecidos em movimento para descrever linhas que se enrolam uma em torno da outra [...]". Nesse sentido, estabelecer relações de correspondência é criar relações de mutualidade, o que significa abrir-se para o mundo em sua potência de devir-com (Haraway, 2022; 2023b), ou seja, de modo imprevisto, com a consciência de que seremos transformadas no processo. Assim, não vamos a campo apenas para responder questões que nos mobilizam previamente, ou para sermos transformadas pelo aprendizado que as relações no mundo e com o "outro", nos proporcionam. Ao invés disso, a partir da ética contida nessa forma de relação, assumimos a responsabilidade de produzir alternativas para seguirmos juntas, com os problemas que identificamos e que nos foram confiados. Isso para mim é fazer antropologia hoje.

A etnografia, enquanto processo descritivo que medeia o processo de produção do conhecimento enquanto se faz, é o trabalho de grafar a partir do encontro com o "outro", um meio de fazer mundos que possam ser conhecidos e compreendidos para além do espaço-tempo no qual a pesquisa foi desenvolvida. Como diz Tim Ingold (2022a, p.18) enquanto

1 Vinciane Despret (2023, p. 20) em diálogo com Haraway, Stengers (2002) e outras pensadoras, define de modo sucinto a perspectiva ecológica, não como aquela ligada aos elementos da bio ou zoe, cientificamente comprovados, mas como aquela "ligada às necessidades que devem ser honradas na criação contínua de relacionamentos".

a “antropologia estuda com e aprende a partir de”, a “etnografia é um estudo de e um aprendizado sobre”. No entanto, acredito que a etnografia também pode e deva refletir a perspectiva de uma antropologia compartilhada, no sentido de que é possível produzir etnografias que sejam não apenas descritivas, mas condutoras das forças agentivas em relação no campo.

Nesta direção, há mídias não verbais que podem fazer circular narrativas e sensibilidades do campo de pesquisa por outros meios, como o sonoro e o visual, fazendo com que as relações de correspondência ressoem no encontro com outras pessoas, as leitoras. A escrita, no entanto, continua sendo elemento imprescindível e de grande vitalidade no processo de criar mundos. Quando me refiro a criar mundos, faço referência à noção de “mundificação” proposta por Donna Haraway (2023), entendendo que narrar é também uma forma de criar mundos sensíveis por meio das palavras.

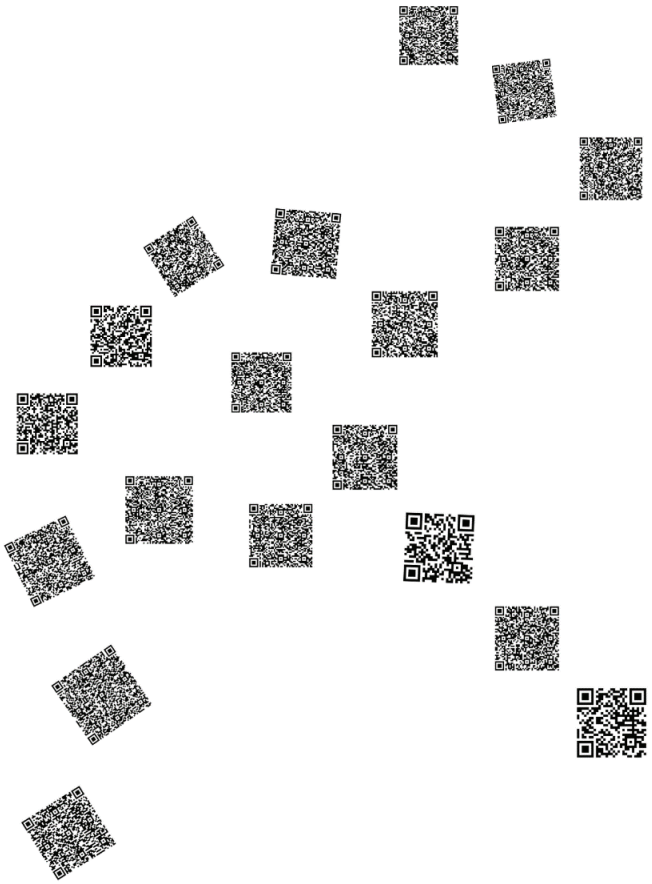
Compreender que as etnografias também acontecem ao toque da tela é reconhecer as confluências entre o imagético, o verbal e o sonoro, nos processos de criação de mundos, enquanto práticas incorporadas do/no tempo presente. Neste artigo abordo algumas situações que nos possibilitam pensar a presença dos smartphones a partir de suas potencialidades técnicas e de suas mediações sensíveis, durante a pesquisa de campo e a escrita etnográfica. Isso implica em problematizar as potencialidades e os limites próprios a estas ferramentas, por meio das quais nos comunicamos e buscamos estabelecer relações de correspondência.

Dito isso, é importante destacar que dispositivos como os smartphones, mas também plataformas de armazenamento de áudio como a Soundcloud, galerias imersivas que possibilitam exposições em ambientes virtuais, e simples recursos como os QR Codes não são apenas ferramentas, mas produzem agenciamentos, relações e processos de subjetivação específicos. São meios tecnopoéticos que, em perspectiva multimodal, tanto medeiam o fazer e o encontro antropológico em campo, quanto criam brechas para um engajamento mais ativo e outras formas de relação, mesmo após a conclusão da pesquisa.

Estes meios, que estou denominando tecnopoéticos, borram as fronteiras do campo de pesquisa, inicialmente descritas como “lá”, onde se encontra o nativo, e “aqui”, onde se encontra a pesquisadora, detentora do poder sobre a escrita. As inovações tecnológicas digitais exprimem a própria especificidade das formas de relação e comunicação atuais, marcadas pela instantaneidade das vivências no tempo. Assim, algumas mídias digitais possibilitam que as pessoas da pesquisa tenham acesso ao que vai sendo produzido in loco, por exemplo, quando se faz fotografias em campo e a pessoa escolhe o que manter e o que apagar; também facilitam a prática

da restituição em processo, gerando novas ocasiões de diálogo; além de oportunizar que as interlocutoras acompanhem e engajem-se de acordo com os desdobramentos da pesquisa, o que irá criar novas possibilidades de partilha e construção colaborativa.

Durante a escrita da tese realizada entre os anos 2021 e 2023 (BEZERRA, 2024), as experimentações narrativas se multiplicaram, por meio de desenhos, montagens verbo-visuais, um conto, uma fabulação especulativa e algumas montagens sonoras. Compartilho aqui o que chamei de uma "constelação de correspondências em um emaranhado de linhas de vida". Trata-se de uma página composta por múltiplos QRCodes, na qual cada um dá acesso a uma narrativa em primeira pessoa, ou carrega algum elemento relacionado ao campo, seja como poesia, música ou em formato de vídeo. A distribuição aleatória dos códigos na página é um convite à não linearidade narrativa e permite que as leitoras criem seus próprios percursos de encontro com as protagonistas da pesquisa.



Constelação de correspondências em um emaranhado de linhas de vida.

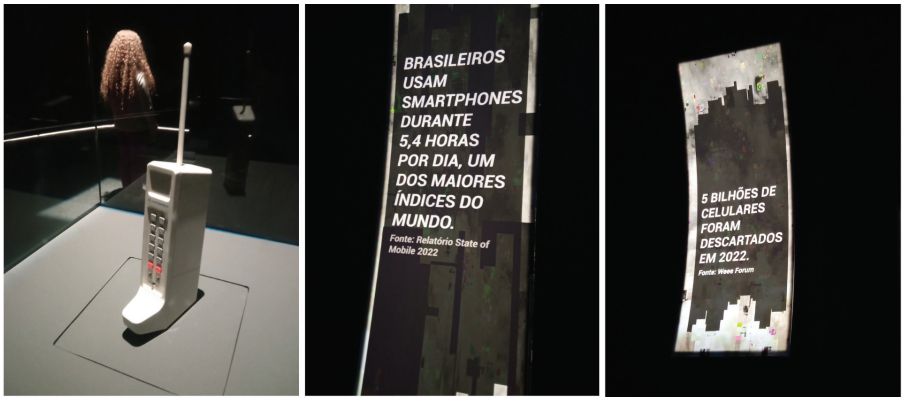
FIGURA 1. Constelação de correspondências em um emaranhado de linhas de vida. QR Codes, BEZERRA, 2024.

Esta é apenas uma demonstração acerca da perspectiva multimodal que inspira pesquisa, a fim de criar outras formas de relação com o material empírico, com a própria etnografia e com a difusão do conhecimento acadêmico, conservando o protagonismo das pessoas e a possibilidade de desdobramentos da pesquisa, a partir de um "toque" na tela. Um processo que começa antes da publicação da tese, quando mediações tecnopoéticas como esta possibilitam a circulação das narrativas entre as protagonistas da pesquisa e em suas redes de relação, também facilitadas por grupos no WhatsApp e outras plataformas digitais.

Deste momento em diante, me limitarei a falar dos smartphones, por considerá-los como recursos subestimados que já estão sendo integrados aos processos de pesquisa, muitas vezes sem serem devidamente mencionados.

SMARTPHONES: "TUDO EM UM SÓ LUGAR"

Em julho de 2023, durante visita ao Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, pude visitar a exposição "Celular 50 - Da primeira ligação à próxima geração". Durante o percurso imersivo somos convidadas a refletir sobre cinco aspectos relacionados ao uso dos smartphones: mobilidade e liberdade, popularização e individualização, multiplicidade, excesso e labirinto de possibilidades. Em cada um deles identificamos temporalidades e associamos as tecnologias e seus recursos ao nosso próprio cotidiano, identificando a presença familiar do dispositivo móvel em nossas vidas.



FIGURAS 2, 3 E 4
Prancha 1. Exposição "Celular 50 - Da primeira ligação à próxima geração".
Fonte: Fotografia da autora, RJ, 2023.

Desde a invenção do primeiro telefone móvel, lançado pela Motorola há meio século, em 1973, os dispositivos desenvolveram-se de modo disruptivo e incessante. Nesse sentido, destaco a frase que dá início a um dos textos expositivos, introduzindo o assunto da nomofobia: "O celular pode ser uma ferramenta para muitas soluções". Em tradução literal, os

smartphones são “telefones inteligentes” que condensam diversas funções em um mesmo dispositivo.

Já há algum tempo venho pensando nas possibilidades técnicas da utilização do aparelho celular durante as pesquisas de campo. Me parece oportuno mencionar a exposição, realizada em um museu que se chama Museu do Amanhã, com um percurso expositivo que é tanto memorial quanto crítico, tendo em vista a necessidade do próprio campo antropológico em articular antigos e novos fazeres de modo autorreflexivo.

Desde o surgimento da telefonia móvel, que já pressupunha um grande avanço tecnológico em relação à telefonia fixa, vimos diversos incrementos, que pareciam pertencer mais ao campo da ficção científica, tornaram-se realidade. Com a possibilidade de acesso à internet e a capacidade de processamento dos aparelhos, somados ao crescente número de aplicativos disponíveis, os smartphones tornaram-se computadores portáteis de formato cada vez mais reduzido. Atualmente, os mesmos dispositivos que antes eram utilizados apenas para realizar chamadas de voz e trocar mensagens de texto, são equipados para servirem como assistentes pessoais e oferecem recursos para a geração visual, audiovisual e sonora integrados à recursos de Inteligência Artificial. Os últimos lançamentos da Samsung em 2024, por exemplo, anunciaram a IA (IA Galaxy)[2] como um recurso incorporado.

Nesse sentido, ter tudo em um só lugar, equivale a dizer que um smartphone possui câmeras fotográficas, que muitas vezes superam as semiprofissionais, microfones integrados que garantem qualidade no registro de áudio e aplicativos para a edição de imagens, vídeos e sons. Considerando que algumas especificidades do campo nem sempre nos permitem carregar uma câmera fotográfica, lentes, câmeras filmadoras e gravadores, poder contar com vários recursos em um único dispositivo, com uma qualidade considerável, é sem dúvida oportuno.

Apesar de ainda ser um assunto controverso, em se tratando do que é considerado adequado para as pesquisas de campo, o tipo de equipamento — câmera profissional ou semiprofissional, câmera do telefone móvel, da marca x ou Y — nem sempre repercute de modo negativo sobre a qualidade técnica do material produzido e raramente impossibilita a produção de uma boa imagem etnográfica. Nesse sentido, é preciso considerar que equipamentos como câmeras fotográficas profissionais, ou semiprofissionais, que requerem várias lentes e outros dispositivos acoplados, como

2 Veja a apresentação do produto na página da Samsung: https://news.samsung.com/br/entre-na-nova-era-da-inteligencia-artificial-movel-com-a-linha-samsung-galaxy-s24 Acesso em fev. de 2024.

microfone lapela, leds, rebatedores, etc, não são de modo algum acessíveis em termos financeiros.

Por outro lado, por serem mais acessíveis em relação a outros equipamentos, os smartphones democratizam — até certo ponto — o trabalho com e por imagens, que de outro modo não seria praticável para muitas pessoas. Não pretendo com isso, falar a favor da precarização do trabalho com imagens, muito pelo contrário. Meu intuito é chamar a atenção para as possibilidades abertas pelas novas tecnologias, enfatizando que antigos e novos meios podem e devem confluir de modo criativo preservando-se o devido rigor.

Lembro-me agora das injúrias registradas por Malinowski (1997 [1967]) em seu diário de campo, com relação às dificuldades com o equipamento fotográfico: "Me enrolei com o aparelho – em torno das dez horas – algo estragado, desperdicei uma bobina. Furor e humilhação." (Malinowski, 1997 [1967], p. 188).

Malinowski possuía "uma câmera Graflex e uma Zeiss Kodak Anastigmat F. 6.5 (diafragma pouco luminoso), rolos de películas, placas no formato de ¼" (SAMAIN, idem, p.30). De modo que, fotografar requeria do pesquisador um esforço — carregar as câmeras, trocar ou armazenar as chapas, revelar as fotografias — que não produzia os resultados imaginados:

> Fui à aldeia com o objetivo de fotografar alguns estágios do bará. Distribuí meios bastões de tabaco, depois assisti a algumas danças; em seguida tirei fotos — mas os resultados foram muito ruins. Não havia luz suficiente para os instantâneos; e eles não posavam durante tempo suficiente para fotos com exposições mais demoradas. (Malinowski, 1997 [1967], p.103).

A dificuldade com as especificidades do equipamento e os imponderáveis do campo, faziam com que o pesquisador sentisse que não possuía a habilidade necessária: "deixei de mencionar o tempo enorme por mim desperdiçado enquanto fotógrafo amador" (Malinowski, 1997 [1967], p.58). Um sentimento que é reafirmado constantemente ao longo do texto: "fotos: construção de barcos; a rua; 4 mulheres. A maioria das fotos ficou ruim." (idem, p.106).

Me pergunto, qual seria a relação de Malinowski com a fotografia, caso dispusesse de um aparelho de registro automático que não necessita de controle do obturador ou do diafragma, que prescinde de boa iluminação, que pode ser carregado no bolso e não necessita de revelação? Talvez Malinowski, reclamasse ainda assim, porque seu humor não era dos melhores. A questão é que nem sempre precisamos de belas fotos ou dos

equipamentos mais caros. Quando o objetivo é produzir sentidos de modo sensual (Pink, 2017), devemos ser capazes de comunicar, de fazer ressoar os sentidos do campo e de aproximar realidades. Trata-se de sermos eficientes em comunicar.

A comunicação e as linguagens sempre estiveram atreladas ao desenvolvimento de tecnologias que mediam o encontro e produzem realidades e formas de relação. Ao discutir os grafismos, Tim Ingold (2022) se propõe a pensar a dimensão viva da linha e para isso utiliza a caligrafia chinesa para explicar um modelo de escrita agenciada pelo gesto e não pelo seu registro. Para Ingold (2022, p.180) "a escrita é uma modalidade do desenho" e tanto a escrita quanto o desenho não são naturais nem artificiais, mas produto do desenvolvimento humano. A escrita seria uma tecnologia da linguagem, que não é responsável pela imobilização da palavra. Para Ingold, foi a desconexão entre movimento e inscrição, relacionada à substituição da escrita manual pela imprensa e mais recentemente pelas telas, o que produz a imobilização da palavra.

A crítica de Ingold em relação às telas de dispositivos digitais, defende a necessidade de (re)estabelecermos formas de relação mais encarnadas e com múltiplas superfícies: o papel, a terra, um tecido etc. Para Ingold (2022c) "perdemos o contato com as superfícies do mundo" e isso promove um tipo de desenraizamento das experiências no mundo. O autor chama atenção para o fato que nossos modos de relação com as superfícies, que historicamente são tanto visuais quanto táteis, são alterados pela experiência mediada pelas telas. Assim, a vivência háptica que o toque no papel proporciona, transforma-se em experiência visual desvinculada da superfície, como se a mão fosse "incapaz de se agarrar à superfície lisa da tela" (idem).

As imagens da prancha 1, acima, esclarecem o teor da exposição no Museu do Amanhã, que busca referências na "estética do choque" (Cf. Benjamin, 2000; Vertov, 1983), tão característica do período moderno, e nos alerta para o fato de que continuamos a pleno vapor. Não por acaso, em simultâneo, ocorreria no Museu uma exposição imersiva dedicada a pensar os desafios do Antropoceno[3].

O século XIX, notadamente, é visto em retrospectiva como o século da modernidade, momento em que as chamadas novas tecnologias como as conhecemos hoje, marcadas pela automatização, pela serialização, e por um certo "habitus" (Bourdieu, 2010), começam a ser experimentadas

3 O termo "antropoceno" descreve um marco geológico no qual as interferências da humanidade sobre o meio ambiente e seus recursos naturais, tornaram-se devastadoras. Outros termos podem ser pensados em associação, tais como: o Capitoloceno, o Chthuluceno e o Plantationceno (Haraway, 2016).

e difundidas. A luz elétrica substituiu a luz de velas, os candelabros, as fogueiras, ou, ao menos, os deslocou para contextos específicos saudosistas, envoltos por uma espécie de aura perdida (Cf. Benjamin, 2014). Mas a lamparina, a pintura a óleo e a revelação fotográfica também foram tecnologias importantes em suas épocas que sobrevivem no tempo presente. Não desapareceram, mas se tornaram menos populares. Nesse sentido, é possível considerar que vivemos a ilusão de uma experiência de modernidade sempre situada no presente. O novo e as novas tecnologias nos são apresentadas incessantemente como algo atual, e que, portanto, precisamos ter para estarmos atualizadas. No entanto, quando adquirimos um desses itens eles já se tornam defasados em relação a algo novo recém-lançado. E mais lixo é gerado.

Receber a informação de que 5 bilhões de smartphones foram descartados apenas no ano de 2022, é assustador. Ter a dimensão de que os brasileiros possuem um dos maiores índices de utilização diária de smartphones, no mundo, desacomoda. Dados como estes, divulgados na exposição do Museu do Amanhã, nos permitem especular acerca da existência de um canibalismo tecnológico movido por uma lógica de consumo naturalizada. Ademais, corroboram com o pensamento de Ingold (2022c), se considerarmos que o consumo automatizado das telas, enfraquece o tipo de experiência possibilitado pela relação direta do corpo em ação no ambiente.

Isso não significa que devemos pensar o desenvolvimento dos meios de comunicação, tendo como ponto de partida a oralidade, passando pela escrita hieroglífica, a gravação e a distribuição de impressos múltiplos, a telefonia fixa e a telefonia móvel, até as mensagens instantâneas compartilhadas por meio de smartphones, e as IAs agregadas nestes dispositivos, de modo anacrônico. Negar as tecnologias do tempo presente, não nos ajudaria a perceber o emaranhado de possibilidades abertas pela coexistência destes múltiplos meios e suas possibilidades de mediação.

Pensar nos dispositivos móveis enquanto recurso é algo que nos permite agenciar a comunicação e a produção de sentidos a partir de uma perspectiva multimodal (Laplantine, 2005; Collins, Durington e Gill, 2017; Dattatreyan e Marrero-Guillamo, 2019), ampliando as possibilidades de correspondência humana. Tomar os dispositivos digitais como parte do processo etnográfico implica, isso sim, em mobilizarmos esforços para a produção de novas formas de criação e circulação compartilhadas, aliadas às gestualidades e aos fazeres manuais. A mão que desliza sobre a tela encontra uma superfície, uma superfície quase asséptica é verdade, mas ainda assim, uma interface que possibilita outras formas de inscrição, registro e comunicação.

O que seriam as novas tecnologias, se não um processo contínuo de desenvolvimento de novas formas de relação com o mundo? O que dizer acerca das dificuldades enfrentadas por Malinowski quando fez suas primeiras fotografias em campo e as possibilidades que as câmeras digitais nos oferecem atualmente? Assim, como no passado, as imagens que produzimos hoje e os dispositivos que utilizamos, impactam a nossa relação com nossas interlocutoras e interlocutores.

Hoje, ao toque da tela, fotografamos (ou gravamos) e instantaneamente mostramos a imagem para a pessoa fotografada, ampliamos a imagem e mergulhamos em suas múltiplas camadas, em seus detalhes, a partir de um rápido movimento dos dedos. Por serem os smartphones elementos familiares que fazem parte do cotidiano da maioria das pessoas, sua entrada em campo é recebida com maior espontaneidade, em relação à dispositivos maiores que podem inibir a participação das pessoas. Sendo menos intrusivos, possibilitam que peçamos licença para o registro de uma imagem, que qualquer pessoa na sala poderia fazer, sem mistérios, sem truques. Imagem feita, imagem revelada, aprovada ou apagada e logo compartilhada pelo dispositivo móvel, algumas vezes compartilhada nas redes sociais. Dádiva e contra dádiva em ato. Isso não significa que a familiarização com os meios deva servir para saltar etapas importantes. Não se pode chegar apontando a câmera do celular para as pessoas ou suas coisas. A inserção da câmera em campo, qualquer que seja a câmera, deve ser precedida por uma relação de confiança previamente estabelecida, e por um consentimento explicito e informado. O que ocorre é que para algumas pessoas as grandes câmeras podem tanto seduzir, fazendo com que se sintam valorizadas pela atenção de quem fotografa, quanto repelir, por provocar constrangimento.

DOS EXCESSOS DA ERA DIGITAL À APROPRIAÇÃO POLÍTICA DOS MEIOS

Para Tim Ingold (Ingold, 2022c) a revolução digital está fadada à autodestruição, inclusive em decorrência dos impactos ambientais decorrentes do alto consumo energético e da extração de metais pesados utilizados para a produção de dispositivos digitais, o que agrava a atual emergência climática, tornando muitos ambientes inabitáveis.

Não por acaso comecei o texto falando da exposição no Museu do Amanhã e, a partir de um percurso não linear, gostaria de retomar duas das salas que mais me afetaram. A primeira ainda na exposição voltada para o desenvolvimento dos smartphones. Nessa sala, códigos que se transformavam em emojis, nos anos 2000, como: <3 (coração) ou :) (rosto alegre), deslizavam pelas paredes como códigos abertos de programação,

avançando no sentido de uma linha cronológica que nos conduzia até os memes, passando pelo excesso de consumo de telas e suas implicações sobre as subjetividades e sobre o próprio planeta. Em outro ambiente expositivo a exposição Antropoceno, conforme mencionado antes, nos insere em contextos de exploração e devastação ambientais, a partir da projeção de uma série de imagens em movimento de grande formato.

A experiência no Museu do Amanhã me conduziu tanto pelas potencialidades advindas das tecnologias digitais, percebidas in loco pelos recursos expositivos, quanto pelos resultados do uso abusivo do meio ambiente, associado a criação de muitas destas tecnologias. A sensação é de assombro. Ao mesmo tempo em que temos a capacidade de fabular futuros possíveis (Haraway, 2023; 2023b) massacramos o presente. Me pergunto, de que amanhã falamos?

Se de um lado observamos uma movimentação contínua por meio de cliques em aparelhos e ambientes digitais e de outro vemos um tipo de produção acrítica das imagens — como se tudo se tratasse da possibilidade e do desejo de captura do instante que escapa, seguido pela necessidade de compartilhamento, visualizações e curtidas—, por outro lado, percebemos comunidades tradicionais indígenas e quilombolas se apropriando destes meios como forma de alcançar uma parcela da sociedade que precisa ser (re)sensibilizada para outras formas de relação com o tempo e o planeta.

O uso que as sociedades brancas fazem destes recursos ainda é limitada, capturada e condicionada pela lógica do consumo que convida à reprodução ao invés da invenção. E, aqui, retomo o pensamento de Walter Benjamin sobre a perda da aura com a reprodução técnica. É a este uso nocivo da câmera fotográfica a que o autor se referia. Mas, apesar de sua intuição visionária, Benjamin não teve a oportunidade de observar as resistências que emergem dentre as brechas das ruínas criadas pela sociedade de consumo.

Quando uma liderança quilombola decide criar um perfil no Instagram para transmitir seu saber e suas experiências por meio de vídeos gravados com o celular, ela vai na contracorrente da banalização do uso do dispositivo. Quando artistas e cineastas indígenas passam a incorporar câmeras e celulares, nos seus contextos de produção artística e antropológica, tais dispositivos assumem um lugar estratégico, enquanto mediadores dos processos intersubjetivos entre indígenas e brancos. Tornam-se meio de comunicação, assim como de produção e transmissão das memórias. Criam possibilidades de estabelecer correspondência. Transcriam (Hartmann, 2012) as suas formas de narrar, para fazer ressoar a própria ancestralidade. Ou ainda, “mundificam” (Haraway, 2023) outras formas de vida em sociedade, por meio do poético.

A arte é um tipo de "fabulação especulativa" ou de "experiência fabulativa: un expérience", como propõe Haraway (2023b, p.112). Nesse sentido, tanto a arte quanto as produções antropológicas, visuais e audiovisuais, indígenas _ podemos aqui pensar no projeto "Cinema nas (das) aldeias", criado pelo documentarista Vincent Carelli no final da década de 1980, e nas contribuições atualíssimas de Edgar Xakriabá, Takumã Kuikuro, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Sueli Maxakali, entre outras e outros _ são estratégias de compartilhamento da própria cosmologia, um modo de socializar, mas, ainda, um meio para a luta imagética, como afirma o artista indígena Denilson Baniwa:

> É importante a luta política, mas é também necessária uma luta imagética, pois o cidadão comum tem pouco interesse pelas lutas políticas indigenistas. Ele está interessado em ir ao cinema, ao teatro, a centros culturais, ou quer ligar seu laptop e assistir a séries por streaming. Nós só conseguimos alcançar essas pessoas pela arte. Precisamos dominar este lugar e acessar a sensibilidade dos olhos, ouvidos, olfato, paladar e tato dessas pessoas[...] (Baniwa, 2020) (Grifos meus).

E, ainda:

> Se antigamente fomos obrigados a deixar nossas culturas e aceitar ferramentas e conhecimentos ocidentais, hoje pegamos esses conhecimentos e ferramentas e usamos para fortalecer nossas culturas. Como uma certa antropofagia moderna, onde o que é ocidental não significa renegar quem somos, mas sim uma forma de aumentar nosso alcance cultural. Hoje temos a Rádio Yandê na web, que eu e mais dois amigos criamos, com mais 50 mil ouvintes por mês e outros milhares de acessos. Minhas obras falam desse tempo onde um celular ou um laptop não tornam você menos indígena, ao contrário, essas ferramentas podem ser essenciais para defendermos quem somos diante do mundo. (Baniwa, 2020) (Grifos meus).

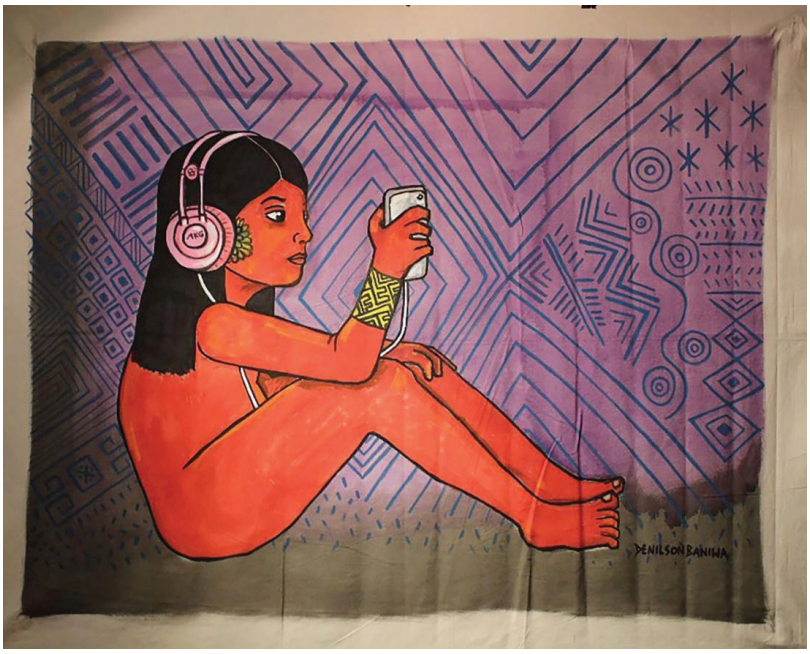


FIGURA 5. Denilson Baniwa, Cunhatain (antropofagia musical), 2018, acrílico sobre tecido, 1,60 x 2 m. **Fonte:** acervo do artista, gentilmente autorizada para publicação.

Ou seja, o trabalho com as imagens, a imagem mesma, se torna uma arma, como afirma a antropóloga Sophia Pinheiro (2020) ao abordar o cinema indígena produzido por mulheres. Na mesma direção o smartphone, embora imbricado em um contexto de consumo marcado pela "colonialidade do poder" (Quijano, 2000), torna-se dispositivo de ação decolonial quando utilizado por comunidades de resistência. Nesta direção, Denilson Baniwa afirma: "[...] os primeiros contatos com tecnologias e conhecimentos aconteceram de forma unilateral e com violência, com objetivo de dominação e exploração" (Gonzatto, 2020), ao longo das últimas décadas têm sido apropriadas como "ferramenta de luta" (idem). A obra de Denilson Baniwa, é exemplar e dispensa interpretações.

FLEXIBILIZANDO OS MEIOS

Recentemente, durante a Mostra[4] Itinerante de Filmes Etnográficos do Prêmio Pierre Verger (PPV) (edição 2022[5]), o cineasta indígena Mbyá Guarani, Kuaray Poty (Ariel Ortega), ao falar dos desafios da produção fílmica, durante o momento sensível da espera de seu primeiro filho, vivenciado no contexto da pandemia de covid-19, afirma que o curta-metragem "Nossos espíritos

4 Refiro-me a Mostra Itinerante organizada pelo Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em antropologia da Imagem e do Som da Universidade Federal de Pelotas (LEPPAIS-UFPel) e o Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas da Universidade Vale do Acaraú (LABOME-UVA) em agosto de 2023. Online. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vMeWiAxpn9M&ab_channel=LEPPAIS

5 As mostras, bem como, as gravações das conferências e mesas redondas realizadas durante o evento podem ser acessadas por meio do link: https://www.ppv2022.abant.org.br/apresentacao

seguem chegando - Nhe'ẽ kuery jogueru teri"[6] (2021), premiado com o primeiro lugar nesta categoria, durante o PPV, foi produzido "todo com o celular, cem por cento áudio e vídeo pelo celular" (Ortega, 2023).

Para o diretor, a produção do filme com o celular representou um desafio, sobretudo, no processo de enviar os arquivos em boa qualidade pela internet. No entanto, o celular possibilitou que o projeto do filme fosse realizado, mesmo com o isolamento social.

A experiência de Kuaray Poty possibilitou o debate sobre a democratização dos meios de produção audiovisual, considerando-se o acesso à equipamentos profissionais ou semiprofissionais com custos altos e obsolescência programada. No meio antropológico ainda circula a ideia de que a produção audiovisual qualificada está necessariamente atrelada à competência técnica, ao conhecimento das linguagens audiovisuais, e ao tipo de equipamentos utilizados. Concordo em boa parte com isso. O estudo do enquadramento fotográfico e dos ângulos no cinema, por exemplo, nos ajudam a construir imagens capazes de evidenciar aspectos subjetivos que estão para além do quadro. A própria opção por uma fotografia em P & B ou uma fotografia colorida, é uma forma de produzir sentidos sobre o que se pretende narrar, ou trazer para o diálogo, e as emoções que cada uma delas pode evocar. Estamos falando de uma dimensão sensível que, não por acaso, encontra ressonâncias no campo das artes.

Isso me remete ao momento em que comecei a utilizar a câmera do celular para realizar fotografias em campo, durante a minha primeira pesquisa de doutorado (BEZERRA, 2019), período em que também comecei a utilizar o smartphone para a gravação de entrevistas abertas e de narrativas decorrentes dos processos de "foto-elicitação" (Banks, 2009). Lembro-me que a câmera do aparelho celular foi introduzida na pesquisa de campo, por um imponderável, fiquei sem bateria na câmera fotográfica. Fui muito relutante em utilizar a imagem feita com o celular que, afinal, acabou se mostrando indispensável e foi incorporada.

Recentemente coorientei uma pesquisa sobre os filtros no Instagram, onde o objetivo inicial da pesquisa era observar se os filtros estariam sendo pensados para peles negras. A pesquisa se encaminhou para a discussão sobre a construção de narrativas a partir destes filtros que utilizam Inteligência Artificial (IA) para simular contextos, aplicar maquiagem e corrigir imperfeições. As redes sociais produzem visualidades e modos de relação com as imagens que são específicos. No Instagram, por exemplo, a lógica de distribuição das imagens no feed, sua visualidade expositiva,

6 O filme foi realizado conjuntamente com o antropólogo Bruno Huyer e pode ser acessado por meio do link: https://www.youtube.com/watch?v=U6QUy09uiTE&ab_channel=Pari-corg

me faz pensar nas imagens como “constelações de memórias” Walter Benjamin (Benjamin, 2018, p.767).

Os recursos com os quais interagimos, a partir dos smartphones tornam-se formas de agir que agenciam imaginários. No caso da pesquisa com os filtros do Instagram, a estudante de antropologia, teve dificuldade em perceber que as capturas de tela que ela registrava, recortando imagens acompanhadas de textos, em perfis públicos nas redes sociais, eram o seu material empírico. Outras imagens. Estas imagens (verbo-visuais) lhe permitiram pensar o conteúdo de memes relacionados à utilização dos filtros. Muitos dos quais criticavam o aspecto ficcional da persona construída para habitar as redes.

Isso nos informa sobre as possibilidades de invenção, de um “real imaginado” (Gonçalves, 2008), que aponta para a dimensão criativa associada aos recursos a que se tem acesso por meio dos telefones móveis, assim como para o caráter multissituado das experiências no tempo presente. Enquanto para algumas pessoas a utilização de filtros e outros recursos de IA nas redes sociais é algo já incorporado, para outras tal prática equivale ao falso. E cada vez mais as noções de real e de ficção vão sendo diluídas. Por vezes de modo crítico, como é o caso das fake news.

Mas, o exercício de imaginação e reinvenção de si, vivenciados cotidianamente por pessoas que por muito tempo viram-se através do olhar do pesquisador, provoca deslocamentos em relação aos detentores da câmera, aos produtores de narrativas que, de seu suposto lugar de saber/poder, por muito tempo, produziram e apresentaram o “Outro”.

O único caminho a partir disso é uma antropologia compartilhada, nos moldes rouchianos, que renuncia a qualquer traço de voyeurismo sobrevivente e se torna também menos preocupada em produzir fotos bonitas e mais interessada em produzir boas fotos. O que muitas vezes passa pela atenção aos atos de encenar e reencenar a própria vida.

O OUTRO IMAGINADO: PASSADO RESSIGNIFICADO

Durante a pesquisa de doutorado intitulada “Afetos e afecções nas experiências de pessoas Ouvidoras de Vozes. Resistência e (re)invenção em narrativas alternativas ao saber biomédico” Adilson Tiamo[7], interlocutor privilegiado, desenvolveu a dinâmica de me enviar fotografias suas pelo WhatsApp e aguardar por meus comentários. Toda a semana Adilson incorpora um personagem diferente, se caracteriza e passa o dia em

7 Este é o seu nome artístico.

performance no corpo deste personagem. Ele é um ator que também produz esquetes de cinema, até pouco tempo, sem nenhuma remuneração. Inicialmente eu não compreendia a razão das escolhas destes personagens em específico, embora na contextualização que ele fazia, lhe parecesse óbvio.

Foi quando Adilson me convidou para encenar uma de suas esquetes que eu finalmente entendi os sentidos atribuídos por ele ao ato de viver na pele estes personagens. Cada cena praticada é uma forma de reinterpretar uma experiência dolorosa, difícil de assimilar. Ao transformar em ficção uma vivência da sua vida, Adilson coloca as ilusões, os medos, as decepções e as violências do passado neste lugar suspenso. Como personagem, enquanto outro imaginado, tem a oportunidade de resolver seus conflitos ou conviver com eles. Mas Adilson só os veste quando quer. E ao fazê-lo, reencena, ressignifica a partir das novas memórias que vão sendo produzidas no presente e que passam a disputar terreno com as antigas.

A prancha 2, abaixo, foi construída com momentos que antecederam a gravação da esquete idealizada e dirigida por Adilson Tiamo. Tratava-se do drama de um noivo desiludido que vai de encontro a mulher por quem era apaixonado, e que está prestes a se casar com outro numa situação financeira melhor, por insistência da mãe. Eu representei a noiva. O convite me pegou de surpresa e já havia sido feito há algum tempo quando conseguimos gravar. O vestido foi customizado por Adilson que aguardava pelo momento com entusiasmo. Nosso câmera foi Marcelo Albuquerque, interlocutor de pesquisa que trabalha na Colônia Juliano Moreira e é um produtor de cinema independente que já realizou alguns filmes experimentais tendo Adilson[8] como protagonista.

8 Dentre eles, o filme "Imaginários da República" (2023), produzido com financiamento do Estado do Rio de Janeiro.



FIGURAS 6 A 11. Prancha 2 - Gravação da esquete: dirigida e encenada por Adilson Tiamo com a participação da autora. Fotografia de Rafael de Souza Lima, RJ, 2023. **Fonte:** Acervo da autora.

No momento da gravação Adilson estava atento aos detalhes, imerso, personificado e por fim extasiado, como se o desfecho do drama se realizasse naquele momento.

Quando Adilson me fez o convite, confesso, que duas coisas me passaram pela cabeça: "Será que ele está fantasiando algo em relação a mim?" e "Vou passar ridículo". Nossa relação, até então, havia se dado apenas por meio do WhatsApp e pelas redes, de modo que esse era o nosso segundo encontro presencial. E algumas sutilezas são mais bem percebidas sem a mediação dos meios digitais. O primeiro temor foi dissolvido instantaneamente quando começamos os preparativos para a gravação. O segundo persistiu um pouco mais, provavelmente porque estou habituada a ocupar o lugar confortável atrás da câmera. Constatação importante, uma vez que o convite e o modo como me senti explicitaram traços sobreviventes da assimetria inicial sobre a qual a antropologia foi fundada.

Importante destacar que a filmagem foi feita e editada por Marcelo com o seu smartphone e compartilhada nas redes sociais no mesmo dia.

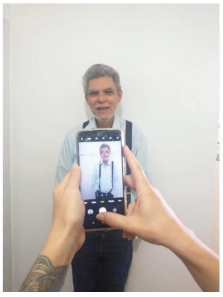
AINDA EM CAMPO

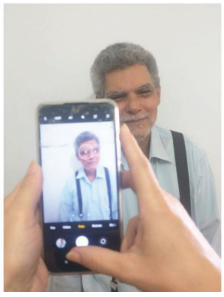






FIGURAS 12 A 16. Prancha 3 - Momento de foto-elicitação com Nilo Sérgio. Smartphone sobre a mesa registra a narrativa do interlocutor. Fotografias de Roberta Machado, RJ, 2023. **Fonte:** Acervo da autora.






FIGURAS 17 A 20. Prancha 4 - A primeira e a terceira imagens da esquerda para a direita são de autoria de Roberta Machado, a segunda e a quarta são de minha autoria, RJ, 2023. **Fonte:** Acervo da autora.

Ainda em campo, encontrei-me com Nilo, outro interlocutor da pesquisa com quem eu só havia estabelecido contato por WhatsApp e por telefone até essa viagem. Ele havia separado algumas fotografias vernaculares para me mostrar e nos encontramos na sua casa. Não havia um roteiro para o encontro, eu estava indo de encontro ao desejo de Nilo em compartilhar comigo partes de sua vida. A relação com a imagem, nesse caso, passou pela "foto-elicitação" (Banks, 2009). Nilo gostaria de ter suas fotos e memórias preservadas, sua biografia compartilhada, e, assim como eu, acredita no poder das imagens para isso. Ele diz:

> Eu tinha que organizar esse meu arquivo de fotos, porque são raras, né? Eu tenho essa noção de historicismo. É muita foto, muita história. Eu queria ver se a gente gravava essas histórias, entende? Porque é a fotografia. Ela conta a história, né? [...] (Nilo, Rio de Janeiro, RJ, 06 de ago. de 2023).

Enquanto olhávamos as imagens, o celular sobre a mesa registrava a narrativa de Nilo que territorializa tanto as imagens, quanto a sua própria vida, como gostaria que fosse lembrada. Lá pelas tantas, receoso e um pouco incrédulo com a capacidade do smartphone em desempenhar a função importante do registro, Nilo pede para conferir se a sua fala está sendo gravada. Prosseguimos e entre remontagens, aproximações, narrativas e conversas, Roberta espontaneamente se põe a registrar o processo, preservando a memória do nosso encontro, como é possível ver na prancha 3. Ao final, Nilo diz: "Agora precisamos atualizar essas fotografias" e me pede para fazer um retrato. São as fotografias que aparecem na prancha 4, sendo a foto 1 e a foto 3, meta imagens, fotos dentro das fotos, feitas por Roberta. Finalmente, fizemos selfies nossas e compartilhamos entre nós pelo WhatsApp.

Nesta ocasião o smartphone foi utilizado tanto para fotografar, quanto para o registro sonoro da conversa. Em outros momentos também utilizei o bloco de notas para fazer anotações pontuais que mais tarde foram desenvolvidas no diário de campo. Por meio do smartphone também compartilho capturas de tela do texto etnográfico em processo, para que leiam e opinem, uma vez que nem sempre têm acesso facilitado aos e-mails ou recursos para abrir arquivos em PDF.

O mesmo ocorre em relação à leitura de QR Codes, quando a pessoa ainda não está familiarizada com o recurso ou não possui um leitor de QR Codes. Nesse sentido, o que seria um facilitador acaba criando uma barreira e é preciso voltar um passo atrás, compartilhando links diretos. Estas são algumas dificuldades que pude observar em relação ao digital. Em alguns casos, ao final da pesquisa, fiz um compilado do material, imprimi e enviei tudo pelo correio, porque nem sempre a pessoa consegue ler pelo celular, seja em função do tamanho da tela, seja em função dos próprios recursos disponíveis no seu dispositivo. Ademais, embora os conteúdos digitais impliquem numa redução consciente do uso do papel, e dinamizem as formas de circulação do material, há situações em que a materialidade se torna incontornável. Sobretudo para quem está habituado a tocar no papel e deslizar seus dedos sobre a superfície enquanto lê. Para outras pessoas, como pude observar com Nilo Sérgio, as palavras e as imagens precisam de uma ancoragem material, se contrapondo ao "risco" da desaparição.

As imagens do trabalho de campo, que foram compartilhadas aqui, sejam no caso de Nilo Sérgio, sejam no caso de Adilson Tiamo, são

exemplares do quanto a familiarização com os aparelhos celulares torna mais espontâneos os encontros etnográficos, mediando processos e facilitando, em termos técnicos e econômicos, a produção dos dados etnográficos. Ademais, evidenciam o câmbio de posições e a produção compartilhada como numa ciranda, ou numa dança das cadeiras, espécie de jogo no qual todas e todos trocamos posições e podemos temporariamente assumir a perspectiva do outro, em um processo sempre inacabado, com desfechos imprevisíveis.

Meu argumento, portanto, é que os smartphones podem, sim, mediar processos ético- estéticos e poéticos nos fazendo pensar e agir, sem que para isso a qualidade da imagem e do som precisem passar por uma validação estética particular. Fosse assim, não poderíamos entregar a câmera nas mãos de nossas interlocutoras e interlocutores sem estarmos condicionadas/os à expectativa de que elas e eles nos devolvessem imagens com visualidades próprias do campo do cinema ou da fotografia.

As imagens produzidas de modo compartilhado ou mediadas por tecnopoéticas cotidianas também são especializadas, não a partir dos cânones artísticos ou antropológicos, mas por carregarem outros pontos de vista, oriundos de experiências estéticas diversas e situadas. Sobretudo, por serem encarnadas pela incorporação de práticas cotidianas, nas quais fotografar, editar, gravar vídeos e áudios, criar figurinhas, memes e compartilhá-los se tornou uma forma de comunicação que produz engajamentos diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os equipamentos nos permitem produzir estéticas específicas e algumas vezes é importante que as imagens produzidas dialoguem com estéticas específicas, mas nem sempre. É importante experimentar novas formas de relação e produção de sentidos, aliadas às práticas e aos fazeres que compõem o campo das relações nas quais nos situamos. De modo que, a maneira como utilizamos os smartphones também incide sobre os nossos modos de relação e sobre a nossa performance em campo. Além disso, as circunstâncias e os meios também informam sobre os contextos estudados e os modos como as pessoas se comunicam, abrindo frestas para outras possibilidades de correspondência.

A qualidade das imagens, capazes de produzir encantamentos que nos fazem acessar dimensões fenomenológicas e heurísticas, não está condicionada aos equipamentos dos quais dispomos e nem sempre está condicionada a um maior domínio técnico. Muitas vezes, os limites com os quais nos defrontamos nos desafiam a encontrar soluções criativas, que provocam novos e revigorantes insights. Perceber que temos em um

único dispositivo, diversas possibilidades de mediação tecnopoética e de comunicação, ao toque da tela, tem sido muito estimulante, além de suscitar várias questões. Algumas tentei compartilhar aqui.

Dar-se conta de que as etnografias também acontecem ao toque da tela é reconhecer as confluências entre o imagético, o verbal e o sonoro, enquanto impregnações incorporadas do/no tempo presente. O que também implica em problematizar as potencialidades e os limites próprios a estas ferramentas, por meio das quais nos comunicamos e estabelecemos relações de correspondência (Cf. Ingold, 2022b). Mas sobretudo, compreender que elas não são apenas ferramentas, produzem agenciamentos, relações e processos de subjetivação específicos. São meios tecnopoéticos.

Além disso, a etnografia ao toque da tela, não pode ser pensada, sem considerarmos a experiência cíbrida relacionada às experiências de habitar as telas, ao modo de viver simultaneamente online e offline, e à quase ausência de diferenciação entre os encontros presenciais e aqueles mediados pelas tecnologias. Também não pode ser pensada sem levarmos em consideração as questões de acessibilidade no que se refere às formas de utilização dos dispositivos e seus recursos. Pois, se por um lado as tecnologias digitais indicam uma democratização das formas de produção da antropologia audiovisual, bem como a dilatação das formas de comunicação, elas também podem ser inúteis ou se tornar barreiras, quando não há acesso aos meios.

Busquei aqui, articular algumas ideias a partir de uma construção rizomática da escrita que mescla processos, práticas e pensamentos, que seguem abertos à experimentação e a reflexão sobre problemáticas — que também são soluções — emergentes. Espero que este texto tenha me permitido estabelecer alguma correspondência, com as pessoas do outro lado da tela, em relação às suas práticas, reflexões e interesses de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baniwa, Denilson. 2020. Um celular ou um laptop não te tornam menos indígena in Gonzatto, Camila. Conversa com Denilson Baniwa. C& América Latina, 25/08/2020. https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-cell-phone-or-a-laptop-dont-make-you-less-indigenous-denilson-baniwa/. (acessado em 28/09/23).

Banks, Marcus. Dados Visuais para pesquisa qualitativa. 176 p. Traduzido por: José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009.

Benjamin, Walter. 2014 [1955]. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução: Gabriel Valladão Silva.160 p. Porto Alegre: L & PM.

Benjamin, Walter. 2000. A modernidade e os modernos. Tradução: Heindrun Krieger Mendes da Silva et al. Rio de Janeiro: Edições Tempo brasileiro.

Benjamin, Walter. 2018. Passagens. Tradução: Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

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, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Bezerra, Daniele Borges. A Ressonância afetiva das memórias como meio de transmissão para um patrimônio difícil: Monumentos em antigos leprosários. 2019. 520f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Bourdieu, Pierre. 2010 [1996]. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. 224 p. Campinas: Papirus.

Dattatreyan, Ethiraj Gabriel; Marrero-Guillamo, Isaac. 2019. Multimodal anthropologies. Introduction: Multimodal Anthropology and the Politics of Invention. American Anthropologist. Special Series: Multimodal Inventions. vol. 121, n. 1, 220-228p. https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/aman.13183 (acessado em 13/04/23).

Esbell, Jaider. Entrevista. 34 Bienal. Disponível em: http://34.bienal.org.br/artistas/7339 (acessado em 29/09/2023).

Gonçalves, Marco Antonio. 2008. O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. 239 p. Rio de Janeiro: Editora Topbooks.

Haraway, Donna. 2016. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. ClimaCom. Vulnerabilidade [Online], Campinas, ano 3, n. 5, Disponível em: https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/ Acesso em jan. de 2024.

Haraway, Donna. 2022. Quando as espécies se encontram. 416p. São Paulo: UBU Editora.

Haraway, Donna. 2023. Ficar com o problema. Gerar parentesco no Chthuluceno. 412p. Tradução: Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições.

Haraway, Donna. 2023b In Dolphin, Rick; Spitzner, Caroline; Head, Scott Correll. Ficando com o Problema – Entrevista com Donna Haraway. Ilha – Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 107-115.

Hartmann, Luciana. 2012. Tomazito, eu e as narrativas: Porque estoy hablando de mi vida. In Gonçalves, Marco Antonio; Marques, Roberto; Cardoso, Vânia (Orgs.). Etnobiografia: Subjetivação e etnografia. 266p. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Ingold, Tim. 2013. Making: anthropology, archaeology, art and architecture. London; New York: Routledge.

Ingold, Tim. 2022. Desenho, escrita e caligrafia. In Linhas: Uma breve história. 225p. Petrópolis: Vozes.

Ingold, Tim. 2022a Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Petrópolis, RJ: Vozes.

Ingold, Tim. 2022b. Correspondencias: Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra. Barcelona (ES): Editorial Gedisa.

Ingold, Tim. 2022c. Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence. 415p. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.

Ingold, Tim. 2022c. Rabiscos/Scribble. Conferência de abertura durante o Prêmio Pierre Verger, 22/08/22.https://www.youtube.com/watch?v=iVUSbKAEGE0&ab_channel=TVABA, (acessado em 17/09/23).

Malinowski, Bronislaw. 1997 [1967]. Um diário no sentido estrito do termo. Rio de Janeiro, Record, 131 p.

Ortega, Ariel Ortega, Huyer, Bruno. 2021. Nossos espíritos seguem chegando - Nhe' kuery jogueru teri. Brasil, Pari-Cine, 15´. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U6QUy09uiTE&ab_channel=Pari-corg

Ortega, Ariel. In Mostra Itinerante do Prêmio Pierre Verger, organizada pelo Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em antropologia da Imagem e do Som da Universidade Federal de Pelotas (LEPPAIS-UFPel) e o Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas da Universidade Vale do Acaraú (LABOME-UVA). 10/08/23. https://www.youtube.com/watch?v=vMeWiAxpn9M&ab_channel=LEPPAIS (acessado em 18/09/23).

Piault, Marc- Henri. 1995. A antropologia e a passagem à imagem. Cadernos de Antropologia e imagem, n.1, p. 23-31. https://www.inarra.com.br/publicacoes (acessado em 17/09/23).

Pinheiro, Sophia. A imagem como arma: o cinema feito por mulheres indígenas. Philos: a revista das latinidades, 23/04/2020. https://revistaphilos.com/a-imagem-como-arma-o-cinema-feito-por-mulheres-indigenas-por-sophia-pinheiro/ (acessado em 18/11/23).

Pink, Sarah. Doing Sensory Ethnography. London: SAGE Publications, 2017.

Quijano, Aníbal. 2000. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO.

Samain, Etienne. 1995. "Ver" e "Dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2. p.23-60.

Vertov, Dziga. 1983. Nascimento do cineolho. In: Xavier, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Graal, p.261.

Daniele Borges Bezerra é pós-doutoranda em Antropologia com bolsa CNPQ PDJ (FAPERGS). Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (PPGANT-UFPel). Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural. Coordenadora adjunta do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS). Membra do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (CAV-ABA, 2023-2024). Membra do Comitê de organização do Prêmio Pierre Verger (2023-2024). E-mail: borgesfotografia@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 30/09/2023
Reapresentado em: 13/02/2024
Aprovado em: 11/03/2024

ARTIGOS

SMARTPHONES E A MULTIPLICIDADE COLABORATIVA DE 'CINEMAS IMPERFEITOS': EXPERIÊNCIAS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE MÍDIAS INDÍGENAS DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.215440

DOSSIÊ: ETNOGRAFIAS AO TOQUE DE TELA – EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTOS ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-9097-5116

MARKUS SCHALL ENK
Universidade Livre de Bruxelas, Bruxelas, Bélgica

MILTON NAMBIKUARA HALOTESU
Conselho Fiscal da Associação da Comunidade Indígena Manduca (ACOIMA) e Agente de Saúde Indígena (Ministério da Saúde)

MYRIAN VASQUEZ TIKUNA
Associação das Mulheres Indígenas Tikuna e Universidade Federal de São Carlos

NEWI TOP'TIRO
Associação Warã e Universidade Federal do Piauí

RESUMO
O artigo-fílmico discute a produção e circulação de mídias indígenas com smartphone durante a pandemia de COVID-19, objeto indispensável para elaboração e divulgação dos resultados. Ele é baseado na experiência e relatos de colaboração entre técnico audiovisual não-indígena com indígenas Nambikuara, Tikuna e Xavante para elaborar três curtas-metragens tematicamente relacionados com a agrobiodiversidade durante evento intitulado Mutirão Vivo Online. O conceito de 'cinemas imperfeitos' é instrumentalizado para refletir como smartphones, na sua praticidade e imediatismo em produzir e consumir materiais audiovisuais, promovem formas de soberania midiática em cinemas indígenas. Múltiplas formas de colaborações são descritas a partir de como smartphones são performados, tais como alto-falantes para decisões comunitárias, filmadoras camufladas, sistemas de arquivamento e/ou de transferência audiovisual, telas para visualização de filmes, dentre outras. Argumenta-se que, a partir das adaptações colaborativas das formas de se performar o smartphone, mundos compartilhados são criados e tornados visíveis feito os próprios resultados fílmicos.

PALAVRAS-CHAVE
Cinema; COVID-19; Colaboração; Povos Indígenas; Smartphones.

ABSTRACT
The film-article discusses the production and circulation of indigenous media with smartphones during the COVID-19 pandemic, an indispensable object for the elaboration and dissemination of the results. It is based on the experience and reports of collaboration between a non- indigenous audiovisual technician and Nambikuara, Tikuna and Xavante indigenous people to produce three short films thematically related to agrobiodiversity during an event called Mutirão Vivo Online. The concept of 'imperfect cinemas' is mobilized to reflect on how smartphones, in their practicality and immediacy in producing and consuming audiovisual materials, promote forms of media sovereignty in indigenous cinemas. Multiple modes of collaboration are described based on how smartphones are used, such as loudspeakers for communitarian decision-making, camouflaged camcorders, audiovisual archiving and/or transfer systems, screens for viewing films, among others. It is argued that, from the collaborative adaptations of how the smartphone is performed, shared worlds are created and made visible - as the filmic results themselves.

KEYWORDS
Cinema, Collaboration, COVID-19, Indigenous People, Smartphone

INTRODUÇÃO

Este artigo-fílmico discute práticas colaborativas de produção e circulação de mídias indígena com smartphones, tais como as gravações, a roteirização, edição e divulgação. Nos filmes apresentados, e para o presente texto, o smartphone foi indispensável tanto para elaboração quanto divulgação do resultado. O conceito de 'cinemas imperfeitos' é instrumentalizado para refletir como os smartphones, na sua praticidade e imediatismo em

produzir e consumir materiais audiovisuais, podem promover formas de soberania midiática nos cinemas indígenas. Plurais em termos estéticos e éticos, os filmes aqui descritos explicitarão múltiplas formas de colaborações que florescem a partir de como o smartphone é performado. Os smartphones podem metamorfosear-se em alto-falantes para decisões comunitárias, filmadoras camufladas, um sistema de arquivamento e/ou de transferência audiovisual, um local de registro para edições coletivas à distância, telas para visualização de filmes, dentre outras. A partir das adaptações colaborativas dessas formas de performar o smartphone, é que, argumentamos, mundos compartilhados são criados e tornados visíveis como os próprios resultados.

A descrição apresentada é baseada em três curtas-metragens, respectivamente com os povos Nambikuara, Tikuna e Xavante, feitas para o evento 'Mutirão Vivo Online' organizado pelo Grupo de Trabalho em Agroecologia do Conselho Indigenista Missionário do Mato Grosso (CIMI-MT)[1] junto à Misereor[2] em 2021. Este evento faz parte das iniciativas de intercâmbio entre diferentes etnias indígenas da América Latina com ênfase na agrobiodiversidade indígena para a manutenção de suas sementes e de seus territórios e no fomento das culturas locais e tradicionais.

'IMPERFEIÇÃO' E CINEMAS INDÍGENAS

É certo que os cinemas indígenas são plurais. Córdova (2011), por exemplo, analisa os *vídeos indígenas*, em espanhol, no contexto mexicano a partir de referências ao trabalho de Ginsburg (1994) sobre '*embedded aesthetics*', noção que atesta uma estética enraizada nos processos de produção e nos produtos dos cinemas indígenas (*indigenous media*, em inglês). É Córdova (2011, p. 83) que caracteriza os cinemas indígenas como "bastante heterogéneo, geograficamente dispersos, y ligado fuertemente a processos sociales y pressiones locales", onde os produtores indígenas, devido à falta de controle da produção e circulação de sua própria imagem, adaptam tecnologias audiovisuais para questionarem a hegemonia cultural do exotismo e o desaparecimento dos povos indígenas. Esta capacidade de

1 O Conselho Indigenista Missionário (CIMI) é um organismo nacional brasileiro vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) que atua desde 1972 "a serviço dos projetos de vida dos povos indígenas, denunciando as estruturas de dominação, violência e injustiça, praticando o diálogo intercultural, inter-religioso e ecumênico, apoiando as alianças desses povos entre si e com os setores populares para a construção de um mundo para todos, igualitário, democrático, pluricultural e em harmonia com a natureza, a caminho do Reino definitivo" (do site oficial do CIMI, acessado em 01/03/2024, https://cimi.org.br/o-cimi/#1488470098075-43e58479-0ce8)

2 A Misereor é uma instituição de caridade vinculada à Igreja Católica da Alemanha que possui atuação global por meio de parceiros locais, tais como instituições católicas, organizações não-governamentais (ONGs), movimentos sociais e instituições de pesquisa. Ela atua por meio de aconselhamento, expertise e financiamentos (do site oficial da Misereor, acessado em 01/03/2024, https://www.misereor.org/about-us)

controlar a produção e circulação da própria imagem é o que Ginsburg (2016) define como *media sovereignity*, isto é, soberania midiática. Tais cinemas indígenas, 'enraizados', mas sem necessariamente possuírem denominadores comuns em termos estéticos, têm, de acordo com Córdova (2011), tendência ao modo documental e contribuem com uma ruptura da paisagem audiovisual hegemônica. 'Indígenas', portanto, para além de uma forma estética, adjetiva tais cinemas mais por sua prática e ética de trabalho, pelas perspectivas conjuntas e colaborativas dos povos indígenas, e, muitas das vezes, por serem produzidas e circularem junto às redes de apoios e de solidariedades, não somente de indígenas, compostas por ativistas, cineastas e pesquisadores. Frey e Brito (2020), por outro lado, levantam traços estéticos comuns aos cinemas indígenas, e concluem que este possa ser um conceito guarda-chuva por diferentes razões. As autoras afirmam, por exemplo, que muitos desses filmes tratam de temas relacionados à colonização e, portanto, impulsionam processos de decolonização cinemáticos.

O conceito de 'cinemas imperfeitos' de Garcia Espinosa (2019) reemerge aqui para nos acompanhar neste trajeto. Ao se referir a uma arte anti-elitista e popular, Espinosa propõe um cinema em que autores e espectadores se mesclam em fluxos de influências mútuas onde todos possamos ser produtores e consumidores artístico-culturais. O autor descreve este cinema como uma forma de arte que milita junto à luta de um povo, mesmo que temporariamente elaborada por especialistas cinematógrafos, ao olhar para o contexto pós-revolucionário de Cuba que marcou o cinema latino-americano. Uma proposta central deste cinema é a abolição gradual do próprio especialista cinematográfico quando este se comunica com sua audiência para a 'revolução das massas'. Porém, Espinosa reconhece a necessidade temporária do especialista para tal feito, e é justamente isso que caracteriza a 'imperfeição' desse cinema. É nesse caminho imperfeito que Núñez (2012) lembra como autores e espectadores vão se mesclando ao simultaneamente romperem, em termos estético e éticos, com cinemas hegemônicos por criarem qualidades outras.

Os materiais audiovisuais e seu compartilhamento se expandiram criativamente desde a entrada da internet e dos smartphones em aldeias indígenas e nos deslocamentos indígenas, por meio das migrações urbano-rurais, de acampamentos, reuniões e protestos. Mas essa expansão escapa às interpretações tecno-otimistas e não pode ser esteticamente determinada por elas, como o "modo cinematográfico" de novos iPhones (sem mencionar seus altos custos). Independentemente da qualidade técnica do smartphone, no caso de colaborações das e/ou com populações indígenas, a crescente produção e circulação de materiais audiovisuais já é um passo para superar a distinção entre quem cria e quem consome tal

material. Salazar (2004, *apud* Córdova, 2011), por exemplo, utiliza o termo 'medios de comunicación imperfecta' ('*imperfect media*'), ao sobrepor os cinemas imperfeitos de Espinosa (2019) com a ideia de uma estética enraizada e soberania midiática de Ginsburg (1994, 2016). No nosso caso, a figura do 'especialista' aparece ao aderir às lutas e reivindicações de seus respectivos povos quando (co)produzindo e circulando suas próprias imagens, mesmo que esta posição seja abandonada em momento posterior. Isto é, são posições efêmeras.

Nos cinemas indígenas, principalmente nos que circulam nas redes externas de suas comunidades, são múltiplas as formas de colaborar em coautoria com pessoas ('especialistas') não-indígenas. Esta presença, muitas vezes temporária, chega por meio de oficinas, projetos universitários e de pesquisas, e/ou elos de amizades, na busca de apoiar processos de produção e circulação de mídias indígenas. Ela ocorre tanto de forma técnica, como edições e montagem, quanto pelas redes de contato, o que acaba incrementando as chances das obras de saírem das aldeias ou do Facebook e chegarem em festivais nacionais e internacionais.

Investigações sobre autorias em colaborações de cinemas indígenas seriam de grande valor para compreender melhor relações assimétricas, noções de maestria, posse e autoridade, além do próprio processo criativo no pensamento indígena. No contexto dos indígenas Kuikuro, que elaboram preços para suas relações de trocas, Fausto (2012) analisa a gravação de músicas tradicionais em fitas e conclui sobre a existência de, no mínimo, duas relações de posse e autoria. Uma, em que a Associação Indígena Kuikuro, que gravou as fitas e 'donas' dos meios de produção, possui, de um modo, autoria devido à materialidade das fitas gravadas. A outra, em que os cantores possuem posse sobre o processo de aprendizagem das músicas, isto é, uma autoria sobre o conhecimento aprendido em relação a quem acessa o conteúdo das fitas.

Já no caso dos indígenas Marubo do Vale do Javari, Cesarino (2012) descreve como os 'mestres' (*master-chief)*, aqueles com autoridade e/ou posse sobre algo, carregam 'enraizados' em si toda a coletividade da qual fazem parte. Ao mesmo tempo, o autor demonstra como o corpo de um pajé Marubo contém multiplicidades de 'duplos' (espíritos-pessoas, que podem ser estrangeiros), estes cantando por meio do corpo do pajé canções que existem desde tempos míticos. Neste contexto, o papel do pajé é de criar combinações novas e atualizar o que sempre existiu. A noção de autoria seria, portanto, decentralizada ao mesmo tempo que incluiria uma coletividade – inclusive de outros-que-humanos e sobre algo que sempre foi 'dado' e não necessariamente novo, mas transformado. Como coordenar tais definições em contexto historicamente dominada pela autoridade do indivíduo criativo, tais como nos cinemas hegemônicos?

Afinal, os filmes são da comunidade, dos espíritos, de todos? De quem entrevista ou é entrevistada? De quem ensina ou aprende o conteúdo do filme? De quem segura ou dirige a câmera? Ou, até, de quem financia e/ou produz o filme?

A proliferação de autorias coletivas, tanto por coletivos de cinemas indígenas quanto por coautorias com não-indígenas, está em concordância com a análise de filmes que circulam e foram produzidos por meio do Festival Cine Kurumin, o maior festival de cinema indígena do Brasil. Na reflexão de Frey e Brito (2020), as autoras identificam que produções em aldeias evitam um cinema autoral em favor de uma perspectiva coletiva, intercultural e compartilhada. Para elas, além da apropriação da linguagem cinemática e das tecnologias audiovisuais por parte dos indígenas, existe um processo de indigenização do fazer cinema. No caso dos três curtas descritos a seguir, cada uma possui sua especificidade na nossa colaboração, agregadas em formas de autoria compartilhada[3].

Tal como o cinema imperfeito, que temporariamente requer especialistas para superar a 'especialização cinematográfica' e criar uma arte popular, a colaboração temporária com não-indígenas é uma das 'imperfeições' para a produção e circulação de cinemas indígenas atuais. Mas a indigenização do cinema por meio dessas colaborações parece correr paralelamente à proposta conceitual de Fausto (1999) sobre os processos de predação familiarizante. Nela, a dialética entre a predação como ato de captura de um elemento de exterioridade, como os saberes, as tecnologias e as rede de contato dos colaboradores, isto é, traços da alteridade do cinema hegemônico não-indígena como 'Outro', é familiarizado, apropriado, absorvido e, assim, indigenizado durante as colaborações para a reprodução da própria sociedade indígena por meio de seus cinemas. Ou seja, este cinema hegemônico é digerido e os 'especialistas-colaboradores' indigenizados em prol de cinemas próprios. Isso está em sintonia com a afirmação de Alberto Álvares, diretor Guarani-Nhandewa, quando diz que a inversão do ponto de vista da câmera e a produção de suas próprias filmagens transmitem sua perspectiva para o mundo, deixando de ser uma presa para tornar-se caçador (Frey e Brito, 2020, p. 172).

3 Reconhecemos a importância do papel de parceiras, como da comunidade científica e ONGs, que auxiliam na produção e circulação de produções audiovisuais, durante processos de gravação e edição, de registro dos filmes e/ou submissão a festivais. Mas também temos em mente como cada uma dessas relações construídas possuem dinâmicas de disparidade de poder específicas. De toda forma, o que argumentamos é que estas colaborações, mesmo com suas imperfeições, muitas vezes são primeiros passos na autonomia dos produtores-consumidores indígenas a levarem adiante seus próprios cinemas, impulsionadas ainda mais pelos smartphones.

PERFORMANDO SMARTPHONES

A Ciência, Tecnologia e Sociedade (Science, Technology and Society - STS) é uma área de conhecimento expansivo, incluindo a abordagem semiótica-material (Mol, 2002). Nesta perspectiva, inerentemente anti-essencialista, as práticas são entendidas como performances de realidades contingentes, tanto de forma material quanto simbólica, nas quais entidades humanas e não-humanas passam a existir (Law, 2019). Assim, estes estudos de tecnologia exploram como objetos emergem através de práticas específicas.

A partir das reflexões de Annemarie Mol (2002), sobre como objetos constroem na sua prática múltiplas realidades, que consideramos este artigo-fílmico como uma *praxiografia*. No exemplo da bomba d'água de Zimbabwe, examinada por Laet e Mol (2000), entende-se as fronteiras dessa tecnologia como fluidas, já que seu funcionamento se estende à participação comunitária, e, devido às incomensurabilidades qualitativas, padrões internacionais não são aplicáveis. A bomba d'água de Zimbabwe, este objeto mutável e adaptável, é performada em diferentes circunstâncias e reconstruído a cada instante.

A bomba é caracterizada pelas autoras como fluida, pois, mesmo quando é transportada para locais remotos, ela não se impõe ao seu contorno, mas o afeta e é afetada por ele para se manter útil nesse contexto novo (Laet e Mol, 2000). Ela pode ser performada como sistema hidráulico eficaz que provê água, mas também como provedor de saúde ao disponibilizar água sem poluentes. Ela pode ser performada como símbolo que constrói uma nação e seu governo, ao mesmo tempo, em que une uma comunidade e se torna um centro de responsabilidade coletiva ao, por exemplo, operar junto ao *nganga* da comunidade (equivalente a um pajé), na identificação e perfuração de fontes de água aptas ao consumo. Seu modo de avaliação tem de ser fluido, pois, mesmo substituindo partes da bomba e transformando seus elementos, o seu 'todo' pode se manter. E, caso seu 'todo' seja modificado, a forma de performar a bomba acompanhou tal mutação e, portanto, seu próprio modo de avaliação.

É por isso que as autoras afirmam que essa bomba d'água, em relação a como é performada e à sua própria natureza, torna-se um ator entrelaçado com e por múltiplos mundos. A bomba se mantém fluida sem perder sua agência, e incorpora suas imperfeições sendo flexível ao instrumentalizar alternativas. Portanto, ela se dissolve em tudo o que ajuda a alcançar, mas é, evidentemente, uma bomba – o denominador comum entre sua multiplicidade performática (Laet e Mol, 2000).

Nesse artigo-fílmico exploramos modos em que o smartphone pode ser performado. É a fluidez da bomba d'água que a aproxima da capacidade do smartphone de se metamorfosear a cada circunstância. Işıkman

(2018), ao refletir sobre a estética dos filmes de smartphone, identifica um componente 'móvel' estimulado pelo próprio tamanho e mobilidade desse objeto. Ao ser 'móvel', esses filmes extraem sensações de imediatismo, intimidade e de imersão cotidiana. Por sua capacidade de superar obstáculos relacionados a orçamento, fronteiras geográficas e restrições de equipamento, além da facilidade de acesso do público geral a estes filmes, Işıkman (2018) propõe existir uma estrutura potencialmente participativa nos processos e filmes de smartphone. Portanto, ela vê no smartphone, que transforma tudo e todos em criadores e consumidores de conteúdo, uma possibilidade de democratização do cinema junto à habilidade de produzir representações próprias. É a proposta de democratização do smartphone que confere sentido atualizado aos cinemas imperfeitos como arte popular, além de pavimentar caminhos a uma soberania midiática nos cinemas indígenas.

Um exemplo de como o smartphone potencializa a soberania midiática dos povos indígenas no contexto da cibercultura é no uso de TikTok por indígenas. Leite (2022, p. 266) reflete sobre como a apropriação do smartphone e das redes sociais por usuários indígenas, tal como Maira Gomes (@cunhaporanga) da etnia Tatuyo e Kauri Waiãpi (@daaldeia), contribui para uma "perspectiva decolonial da imagem do indígena na sociedade brasileira". Isso se dá pela forma que os indígenas, de forma individual e coletiva, podem representar a si próprios, além de demonstrar por meio dessas imagens de smartphone como conhecimentos indígenas e não-indígenas podem coexistir ao invés de se contradizer.

As descrições dos processos fílmicos na seguinte sessão demonstram, feito a fluidez da bomba d'água, as variações performáticas do smartphone e sua multiplicidade colaborativa. Por meio de nossos filmes e seus processos, torna-se visível como os smartphones potencializam trajetórias à soberania midiática - cerne da democratização e decolonização do cinema. Os smartphones são performados como filmadoras, como condutores de edições de filmes à distância, assim como biblioteca de arquivos antigos e telas de exibição. Suas fronteiras são diluídas e podem afetar e ser afetadas pelo seu entorno, incluindo participações e decisões comunitárias. A metamorfose na qual os smartphones existem é múltipla, e cada qual requer formas outras de se colaborar. Os próprios 'especialistas', a exemplo dos autores deste artigo, podem ser considerados fluidos, já que temporários - podendo, ou não, no futuro performar o smartphone de modo a produzir e/ou circular mais imagens. Essa metamorfose do smartphone está, literalmente, visível nos filmes apresentados e ressoa com a reflexão de Nuñez (2012, p.180) sobre a estética dos cinemas imperfeitos: "...cada cinematografia será distinta, pois depende da capacidade tecnológica e artística de seus cineastas, do grau político de seu público e das particularidades culturais de cada povo. Assim, não existem regras

estéticas *a priori* para este cinema". Em outras palavras, a metamorfose do smartphone permite colaborar de múltiplas formas com processos de soberania midiática, como a dos povos indígenas, atualizando a própria concepção de cinemas imperfeitos.

MUTIRÃO VIVO ONLINE E AS COLABORAÇÕES DE PRODUÇÃO DOS FILMES

Este artigo se baseia em experiências com o GT Agroecologia do CIMI apoiado pela Misereor durante a pandemia da COVID-19 em 2021. Foi proposto um evento intitulado "Mutirão Vivo Online" com a participação audiovisual de diferentes povos indígenas da Amazônia Legal[4]. O 'Mutirão Vivo Online' foi estruturado a partir das Aulas Vivas, uma metodologia desenvolvida na Colômbia pelas ONGs *Fundación Caminos de Identidad* (FUCAI)[5] junto da *Fundación La Cosmopolitana*[6], financiadas por instituições internacionais tal qual a Misereor. Baseia-se em encontros interétnicos anuais, onde, por aproximadamente três dias, vários indígenas de diferentes etnias e parceiros de instituições indigenistas participam de um encontro imersivo em uma aldeia. Nessa imersão, fomenta-se o intercâmbio de conhecimentos e de sementes entre os indígenas e indigenistas, com temas atrelados à conservação da agrobiodiversidade, de cozinha nativa e das culturas indígenas. Esta metodologia vinha sendo adaptada ao Brasil desde 2012, primeiro com a atuação de Myrian Vasquez Tikuna, desde aproximadamente 2014 com a Associação das Filhas do Imaculado Coração de Maria junto aos indígenas Kokama da cidade de São Paulo de Olivença (Amazonas), e, depois, principalmente por meio da Associação Caminhos da Abundância – ACAAM desde 2018 na cidade de Benjamin Constant, Amazonas, instituição parceira de um dos filmes aqui apresentados produzido por Markus e Myrian. Na 'tradução' da Aula Viva ao Brasil, foi adotada a nomenclatura de 'Mutirão Vivo'. Devido ao distanciamento social durante a COVID-19 em 2021, o Mutirão Vivo teve de ocorrer virtualmente. Já em outubro de 2022, ocorreu o "Mutirão Vivo: escassez ou abundância no tekoha" no Mato Grosso do Sul em aldeias guarani-kaiowa, reunindo sementes e povos de 21 etnias do Brasil, Paraguai e Peru[7].

4 O Mutirão Vivo Online pode ser acessado no YouTube do CIMI no seguinte link: www.youtube.com/playlist?list=PLSz4boCyoVs13GjrZ06zpandmgmW39GmT

5 Ver site oficial da FUCAI, acessado em 01/03/2024, em https://www.fucaicolombia.org

6 Ver site oficial da Fundación La Cosmopolitana, onde há mais informações sobre as aulas vivas disponibilizadas no link a seguir, acessado em 01/03/2024 http://www.fundacionlacosmopolitana.org/es/plataforma/aula-viva

7 Esse evento buscou "discutir estratégias e dificuldades na construção da soberania alimentar em territórios indígenas", de acordo com uma das instituições parceiras, disponível e acessado em 01/03/2024, em https://raizesdopurus.com.br/blog/em-busca-da-abundancia/

O Mutirão Vivo Online contou com a participação dos indígenas Apurinã, Enawene-Nawe, Guarani-Kaiowá, Kayabi, Mỹky, Nambikuara, Tikuna e Xavante. Enquanto este artigo-fílmico foca nos filmes Nambikuara[8], Tikuna e Xavante, houve outras produções audiovisuais junto aos povos Apurinã, Guarani-Kaiowá e Mỹky, estas não incluídas para a presente reflexão. No caso Apurinã, o processo foi realizado inteiramente pelos parceiros indigenistas, enquanto nos outros dois casos, as filmagens ocorreram com equipamento de filmagem profissional e junto a coletivos indígenas de cinema já consolidados, respectivamente a ASCURI[9] e o Coletivo Ijã Mytyli[10]. Durante o evento, os povos Enawene-Nawe e Kayabi participaram ativamente no Mutirão Vivo, mesmo que não tenham sido produzidos filmes com eles. Apesar do nosso recorte de análise, o evento torna evidente a multiplicidade indígena em fazer seus cinemas, abrangendo seus próprios coletivos já consolidados e as colaborações com parceiros não-indígenas.

A ideia de 'circuitos imagéticos' pode servir para acompanhar os filmes aqui apresentados. Serber (2020, p. 5), ao refletir como os vídeos agem em paralelo aos sistemas de trocas e casamentos no contexto pluriétnico da Terra Indígena Xingu (TIX), propõe 'circuitos imagéticos' como uma rede onde povos indígenas que "não necessariamente partilham de um mesmo universo cultural" se mantêm conectados, principalmente por dois regimes. O primeiro é majoritariamente fruto de oficinas, de forte colaboração com parceiros não-indígenas, e direcionado tanto a um público interno quanto a uma audiência externa da comunidade (nacional e internacional). Este seria o regime que comumente designamos como 'cinemas indígenas'. O segundo regime imagético é mais espontâneo, de iniciativa autônoma dos próprios indígenas e com consumo mais enérgico internamente, que pode inclusive esbarrar no 'amadorismo' dos vídeos caseiros (*homemade--video)* e alcançam raramente os circuitos não-indígenas de cinema. Em participação da programação do Festival Forumdoc.bh, vértice do circuito imagético dos cinemas indígenas no Brasil, Divino Tserewahú, cineasta Xavante, parece se referir ao segundo regime quando afirma que o cinema indígena 'verdadeiro' é produzido e exibido na aldeia, na língua própria, com uma preocupação maior nos significados e relações do filme quando comparados com sua estética (Frey e Brito, 2020, p. 173-4).

Evidentemente, a fronteira entre essas duas definições pode se diluir, mas para o presente artigo-fílmico, vale constar uma predominância do primeiro regime no circuito imagético do Mutirão Vivo Online. Também,

8 Em relação à ortografia, utilizaremos 'Nambikuara', pois é como um dos autores se identifica e está registrado em documentos oficiais.
9 Para conhecer os trabalhos da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI), ver https://www.youtube.com/channel/UC_EvIOBMTbte94t3YtJWT_Q
10 Para conhecer os trabalhos do Coletivo Ijã Mytyli de Cinema Manoki e Mỹky, ver https://www.ijamytyli.org

se torna importante lembrar que o nosso foco temático é a utilização do smartphone, já que no próprio evento só foi possível contar com a presença das lideranças e participantes indígenas e não-indígenas devido à conectividade performada pelo objeto.

O encontro pluriétnico foi em território virtual, pois, mesmo em aldeias com barreiras sanitárias, a COVID-19 se proliferou - inclusive devido aos descuidos de órgãos governamentais de saúde indígena (ver Palamim, Ortega e Marson, 2020). Por exemplo, o vídeo Kayabi não foi possível de ser realizado, já que as mulheres indígenas em contato com o CIMI e responsáveis pelas filmagens ficaram de quarentena na cidade e não puderam retornar à aldeia a tempo para a realização de seu filme de smartphone. Sediado pelo ZOOM, o Mutirão Vivo Online exibiu os curtas-metragens elaborados e, após cada filme, houve as apresentações das lideranças indígenas sobre o próprio território com ênfase na sua agrobiodiversidade, seguindo o GT Agroecologia. Ao final, uma roda de conversas permitiu a socialização das experiências e trocas de conhecimentos por parte dos indígenas e de parceiros indigenistas.

O smartphone possibilitou extrapolar as barreiras virtuais do contexto pandêmico para produzir os curtas-metragens quando não havia coletivos indígenas de cinema consolidados. No caso Xavante, foi o smartphone de Newi Top'Tiro com o auxílio de José Laurício Tsereto que filmou. Nos Nambikuara, sob a direção do Milton Nambikuara, as filmagens foram realizadas por Márcio Nambikuara, sobrepostas por filmagens da câmera de Rodolfo Ferraz, indigenista do CIMI. No caso Tikuna, sob as orientações de Myrian Vasquez Tikuna, foi Markus S. Enk que filmou com seu smartphone, o qual já realizava trabalhos junto aos Tikuna antes da pandemia. As organizações indigenistas, como o CIMI, atuaram junto às comunidades e seus representantes para decidirem quem seria responsável pelas filmagens nas aldeias, colocando-os em contato com Markus. No caso Tikuna, por exemplo, como o próprio Markus já vinha trabalhando com os Tikuna, contatou diretamente Myrian, que coordenou os procedimentos das produções audiovisuais. Nos casos Nambikuara e Xavante, o CIMI introduziu a proposta a Hiparidi Top'Tiro, liderança Xavante, e a Milton, liderança Nambikuara. A partir das conversas mediadas por essas figuras com o CIMI que os filmes aqui apresentados foram articulados à distância com Markus.

Foi elaborado material didático em formato tanto audiovisual quanto escrito com técnicas básicas de filmagem, enquadramentos e movimentos de câmera, além de orientações gerais, tais como a utilização de mesmo aparelho celular que seria mantido na posição horizontal para evitar problemas durante a edição. Uma orientação de Markus referente à linguagem cinematográfica foi influenciada pelo cinema (etnográfico)

observacional, principalmente na tentativa de construir conhecimentos além da linguagem e do discurso. Na tentativa de balancear a linguagem imagética com a verbalizada, ele enfatizou nas trocas com os colaboradores a evitar a pressão de somente filmar depoimentos, e incluir as ações das pessoas e as paisagens relativas ao contexto do filme (ver Carta, 2015 e Postma, 2022).

Dessa forma, concordamos com a constatação de Córdova (2011, p. 83) sobre a dificuldade de identificar "grandes apostas pessoais ao estilo do cinema de autor", pois muitos dos cinemas indígenas possuem íntimas relações com instituições como ONGs de defesas de direitos humanos e de proteção territorial. Essas relações acabam por possibilitar, por meio de suas agendas em comum, a produção e circulação destas mídias ao mesmo tempo em que influenciam o que poderia se tornar uma 'linguagem autoral' dos cinemas indígenas. Frey e Brito (2020, p.175), referenciando a cineasta Mari Côrrea do Instituto Catitu[11], citam a hibridização dos cinemas indígenas devido à influência dos tutores não-indígenas que, entrelaçados por relações de alteridade, se tornam parte de um processo de diálogo intercultural. Ao mesmo tempo, o aprendizado por meio desses tipos de "projetos" acaba sendo valorizado por parte dos indígenas para que seus filmes possam se adaptar às expectativas externas e tornar-se um produto com alcance mais expansivo nas redes de circulação de mídia (Demarchi e Madi, 2018, *apud* Serber, 2020, p.14).

Por mais que o material instrutivo elaborado por Markus tenha sido elogiado pelos parceiros indigenistas, ele não provou ser de grande utilidade aos realizadores indígenas. Mesmo que Markus tenha perguntado sobre a utilidade do material aos colaboradores, esta tonalidade reflexiva era direcionada nas conversas para questões pragmáticas que surgiam durante as filmagens. Newi lembra, por exemplo, que acessou o material apenas quando o recebeu, mas que preferiu focalizar nas ideias que surgiam a partir das conversas e interações com Markus. Assim, ela sente que seu próprio olhar se manteve mais livre em relação ao que gravar e ao que não gravar. Ou seja, a relação construída e os diálogos instrutivos se sobrepuseram em relação ao material didático, no sentido pragmático das trocas baseadas nas experimentações intuitivas dos cinegrafistas temporários. Foi a partir das experiências e experimentações que questões e reflexões surgiam para construir e estabelecer a relação com Markus. Portanto, ao invés do uso de um material didático, foi a experiência prática que orientou as conversas de formas específicas durante as trocas por Facebook, Telegram e WhatsApp.

11 O Instituto Catitu já realizou mais de 42 oficinas de formação audiovisual com diferentes povos indígenas, produzindo 47 filmes de autoria e compartilhada que foram premiados nacionalmente e internacionalmente em festivais. Para conhecer mais o Instituto Catitu, acessar www.institutocatitu.org.br/instituto

Estes momentos de equivocações[12] são exímios para entender as diferenças de valores e perspectivas sobre o uso e signifi cado de ferramentas audiovisuais. Apesar de tal questão não ser devidamente aprofundada aqui, é curioso associar essa praticidade com dois relatos similares. O primeiro é de Serber (2020) quando auxiliava a edição de um fi lme em uma aldeia Kalapalo (TIX). Considerando que o ato de montagem parte de um princípio de roteirizar e (re)ordenar o material já fi lmado, Serber (2020) perguntou ao indígena Kalapalo sobre o que o fi lme deveria mostrar e qual seria o público - isto é, a ideia e concepção do fi lme. Ele viu pouco sentido em suas perguntas e acabou por responder que o fi lme seria exibido para as crianças e outras aldeias. Logo em seguida, ele foca nas dimensões da praticidade da edição, como cortes, transições e inserção de créditos. O segundo relato é de Frey e Brito (2020, p. 167) em relação à curadoria de fi lmes para uma audiência indígena em aldeia na Bahia. Nesse caso, as autoras relatam como as atividades e o cotidiano da aldeia transformaram a programação do festival durante o evento. Foi necessário dispor a curadoria e o calendário de exibição dos fi lmes em aberto para absorver as contribuições e se transformar a partir das atividades que ocorriam nas comunidades indígenas.

O HA WA HOIMABADZE



Legenda: Filme "O Ha Wa Hoimabadze" [Água e Vida], 2021, realização Markus S. Enk & Newi Top'Tiro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=L485QyfMU3w

A elaboração dos filmes seguiu quatro fases: pré-filmagem e roteirização, gravação, edição e divulgação, estas se entrelaçando e se sobrepondo. A primeira fase incluiu a definição de um tema dentro do escopo de agrobiodiversidade e sua roteirização, realizada graças à conectividade do smartphone. No caso dos Xavante, vários áudios de WhatsApp foram trocados com Hiparidi Top'Tiro, já que, segundo sua orientação, os áudios poderiam ser ouvidos pela comunidade inteira. O fato de áudios terem predominado em comparação com a linguagem escrita

12 Equivocações é um conceito proposto por Viveiros de Castro (2004, p.5) como um modo de comunicação entre perspectivas distintas, no qual as traduções ocorrem quando se permite conceitos alienígenas a deformarem e subverterem a 'parafernália conceitual' do tradutor para que a intenção da língua original possa ser expressa na língua nova (tradução própria).

leva a entender que, além dos limites da alfabetização em comunidades indígenas, aspectos colaborativos podem ser multiplicados de forma coletiva e comunitária pelo smartphone. Ou seja, o que pode ser um aparelho individual em certas circunstâncias, se metamorfoseia como instrumento comunitário em outras, como quando o áudio substitui a escrita ao coletivizar a informação. Essa constatação está em sintonia com a de Gallois e Carelli (1988, p. 29) sobre a "verdadeira face do 'índio eletrônico'", que propõe que a entrada de meios audiovisuais de comunicação levou a uma revolução tecnológica no cotidiano indígena. Isso se deu porque a centralidade da transmissão de conhecimento oral e comunitário foi levado em conta diretamente pelo audiovisual sem os indígenas terem de passar pela escrita. Sobre os meios audiovisuais – aos quais incluiríamos certas performances do smartphone - os autores ainda afirmam: "E justamente por não passar por essa via individualizada de apropriação e transmissão de conhecimentos, potencializa processos tradicionais, como o debate coletivo da informação, no momento de apropriação de novas informações".

Por mais que a distância tenha sido amenizada por áudios e smartphones, a roteirização foi o verdadeiro desafio, principalmente ao se tentar debruçar sobre o que o filme seria, quem participaria, o que seria filmado (as ações) e em quais locais. A dificuldade de definir um filme antes de sua realização, da imaginação de um roteiro, parece demonstrar que o tema final somente se revela durante a ação da imagem, isto é, da filmagem e edição. No caso dos Xavante, havia um conflito intenso em seus territórios em relação ao avanço do agronegócio, e a Associação Xavante Warã[13] já manifestava a necessidade de externalizar e difundir a problemática. Após diálogos comunitários, foi decidida a temática do curta-metragem, que incluiria falas de certas lideranças, ações que caracterizariam tais falas, e, por último, paisagens de locais significativos. O roteiro ficou limitado a este esboço geral, e Newi começou suas filmagens[14].

Após realizar as filmagens iniciais, Newi orientou Markus que interagissem pelo Telegram. Ela informou que quando fotografava a Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília/Brasil em 2021, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) recomendou o uso do Telegram ao invés de WhatsApp, porque, enquanto um preserva a qualidade dos arquivos, o outro o comprime para facilitar o envio. Nesse caso, o Telegram, aplicativo do smartphone,

13 Para conhecer mais a Associação Xavante Warã, acessar o link disponível em www.xavantewara.org.br/en/wara-en/

14 Entre 2022 e 2023, o jornal independente "O Joio e o Trigo" publicou como parte do projeto "Entre a soja e o Cerrado", que investiga o avanço do agronegócio em terra indígenas, a série "Os Parceiros do Rio das Mortes" abordando a situação dos indígenas Xavante em relação ao avanço do agronegócio em suas terra indígenas, disponível no link: https://ojoioeotrigo.com.br/2023/04/os-parceiros-do-rio-das-mortes/

manteve a intenção de conservar o tamanho e a qualidade dos arquivos para o processo de edição. Cada nova versão editada era socializada entre ambos e Newi compartilhava os resultados com seus companheiros que facilitavam suas filmagens.

Ela relata de quando foi filmar na fronteira da Terra Indígena Sangradouro, havia trabalhadores dos campos de agronegócio presentes em uma área, o que preocupou seus companheiros de filmagem já que as ameaças do conflito territorial eram constantes. Enquanto Newi terminava as filmagens, os rapazes ficaram com medo e quiseram voltar à aldeia. O smartphone foi um instrumento crucial porque não evidenciou que estavam ocorrendo filmagens, enquanto o uso de equipamentos profissionais, tais como tripé e microfones, poderia ter ameaçado a presença deles. Esta constatação torna claro certas performances atreladas ao smartphone como filmadora que o distingue da parafernália do equipamento profissional: sua capacidade de camuflagem, sua mobilidade tática, sua velocidade e praticidade para começar e terminar de filmar, além do potencial amenizador de afetos desconfortáveis, como o medo da exposição.

Já na edição, Newi não aprovou que a ararinha azul estivesse sobreposta ao relato de Hiparidi, já que o pássaro estava raivoso e este sentimento não deveria ser associado à fala dele, o que acarretou a mudança da montagem da cena. Quando concordávamos que faltava alguma coisa para a construção do curta, Newi fi lmava e enviava os arquivos pelo Telegram com sugestões para a montagem do fi lme a Markus. Por mais que o resultado seja o primeiro trabalho audiovisual de smartphone de ambos, Markus e Newi, ele confere sentido atualizado aos cinemas imperfeitos propostos por Espinosa: seu caráter experimental e espontâneo, uma estética 'outra' próxima ao amadorismo e a adesão à luta política e reivindicação territorial do povo Xavante que levou sujeitos a se tornarem especialistas temporários.

WENSA YAYTXA WENJAUSU



Legenda: Filme "Wensa Yaytxa Wenjasu" [A Criança que se tornou Alimento], 2021, realização Markus S. Enk & Milton Nambikuara Halotesu, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=fEet1ehSt68

O contexto do trabalho realizado junto aos Nambikuara foi diferente e poderia ser considerado uma pesquisa arquivística de smartphone, porque os realizadores indígenas não realizaram filmagens específicas para a produção do curta-metragem, com exceção dos créditos finais. Milton vinha realizando mutirões em roças das aldeias Nambikuara junto à Associação da Comunidade Indígena Manduca (ACOIMA), e, quando em um mutirão na Aldeia Verde, sua própria, havia lá flautas sagradas da tradição Nambikuara disponíveis. Isso o provocou a gravar uma cena sobre os mitos de origem da alimentação Nambikuara. Com trajes tradicionais e sob o som das flautas sagradas, Milton procura no meio da roça de mandioca o menino da narrativa mítica que irá dar a origem aos alimentos tradicionais Nambikuara. Parte destes vídeos vinham sendo compartilhados com Markus pelo WhatsApp desde 2019, ano em que já se conheciam, porém, sem a intenção inicial de elaborar um curta-metragem na época[15]. Paralelo a isso, o indigenista Rodolfo Ferraz, na época trabalhando pelo CIMI, havia realizado filmagens para registrar o trabalho nas roças de Milton, na época despreocupado em realizar um produto audiovisual. Foi para o planejamento do Mutirão Vivo Online, durante a COVID-19, que tais arquivos foram acessados com o olhar de produzir uma obra fílmica. Os vídeos foram resgatados do WhatsApp e Rodolfo enviou um pen-drive contendo suas filmagens a Markus. A edição foi basicamente sobrepor os vídeos de WhatsApp com a parte selecionada do relato gravado por Rodolfo. Tivemos que utilizar os arquivos de baixa qualidade compartilhados pelo WhatsApp, o que surpreendentemente provou ser adequado à realidade Nambikuara, de acesso restrito à internet e de smartphones com capacidade limitada de memória.

Sempre que editado novas versões, o arquivo era comprimido pelo WhatsApp para que Milton pudesse os receber, o qual respondia Markus com áudios contendo sugestões e comentários práticos para sua adaptação, estes (re)encaminhados a Milton após as devidas adaptações. No caso Nambikuara, a memória limitada do smartphone e os vídeos de baixa qualidade permitiram tanto uma colaboração maior em nosso trabalho, em razão do arquivo ter sido comprimido e estar leve, quanto a Milton receber as versões do filme. Em 2022, Milton pediu novamente o filme em arquivo pelo WhatsApp, pois Cacique Sérgio, que aparece junto a ele nas filmagens, havia falecido.

Sérgio era, segundo a cultura Nambikuara, o único realmente considerado cunhado por Milton, pois, além de amigo e parente, era seu parceiro em fomentar e incentivar a alimentação tradicional. Juntos, estavam

15 Os autores se conhecem desde a primeira edição do Mutirão Vivo realizada em 2019 e vêm desde então mantendo contato pelas redes sociais, onde compartilham fotos e vídeos. Infelizmente, a maioria dos vídeos dessa época foram perdidos e somente foi possível recuperar alguns que Markus havia salvado em seu próprio smartphone.

engajados em revitalizar a cultura Nambikuara por meio de histórias tradicionais. Dessa vez, Milton decidiu salvar o vídeo na memória do celular e não do cartão de memória para evitar o perder novamente, o que é simbólico: além do conteúdo registrar histórias sobre a alimentação Nambikuara, uma nova camada de importância do filme surge: a memória da imagem do seu cunhado verdadeiro, que agora se foi. O vídeo, portanto, teve de ser gravado no corpo do smartphone, e não apenas no cartão de memória, pois este pode ser removido, corrompido e/ou perdido. Apesar da discussão sobre a circulação do vídeo vir adiante, é certo adiantar que o smartphone e a capacidade de memória do seu corpo se metamorfoseiam em mediadores de rememoração do companheiro, às vezes tendo de cessar sua circulação para não despertar sentimentos desesperadores aos familiares queridos. Ao mesmo tempo, sua circulação torna visível as trajetórias históricas da alimentação e tradição Nambikuara partilhadas por Milton e Sérgio, tanto para as futuras gerações quanto para projetos outros que serão implementados em seus territórios.

TOCUMAGU RU MAUNI'I



Legenda: Filme "Tocumagu Ru Mauni'i" [Nosso Jeito promove a Vida], 2021, realização Markus S. Enk & Myrian Vasquez Tikuna, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ttypW_sPObA

Antes da volta de Markus aos Tikuna residentes na região de Benjamin Constant, na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, foi organizado junto a Myrian pelo WhatsApp quais comunidades visitaríamos e quem poderia ser selecionado para as filmagens. Foi levado em conta os indígenas que já vinham trabalhando com a organização parceira, a Associação Caminhos de Abundância da Amazônia (ACAAM), onde Myrian e Markus haviam trabalhado juntos. Dessa forma, haveria tanto o alinhamento do tema da agrobiodiversidade indígena quanto uma relação com as comunidades já estabelecida que facilitaria o contato, as negociações e a filmagem. Inicialmente, havíamos combinado de filmarmos apenas roças-sem-queima na comunidade de Guanabara III, mas Myrian organizou em sua comunidade, Filadélfia, uma atividade de Cozinha Nativa junto à Associação das Mulheres Indígenas Ticuna (AMIT), esta incorporada ao filme. Durante o processo, todo gravado na língua Tikuna, Myrian dirigiu as cenas e conversava com os indígenas antes das filmagens para

esclarecer os temas e objetivos do curta-metragem, dirigindo sua produção. O smartphone de Markus filmou seguindo as orientações de Myrian, já que ele não pôde tomar parte do processo mais ativamente devido à barreira linguística. Ao chegarmos em cada local, Myrian compartilhava sua imaginação do filme, terceirizando a parte técnica da ação da imagem para o smartphone de Markus. Depois das gravações, sentamo-nos e seguimos em frente ao computador até o entardecer com o programa de edição aberto, traduzindo as falas e montando o filme até terminar. Somente após a tradução ao português que Markus compreendeu como o roteiro improvisado e imaginado por Myrian tinha se constituído em filme.

AS COLABORAÇÕES DE CIRCULAÇÃO DOS FILMES

Antes de concluirmos o artigo-fílmico, vamos abordar alguns aspectos relativos à circulação desses curtas-metragens de smartphones, tendo em vista os elementos de produção descritos acima. O evento Mutirão Vivo Online foi a primeira divulgação desses três filmes, além de momento de conversas e trocas de conhecimentos. A grande maioria dos indígenas presentes se conectaram pelo smartphone no ZOOM, sendo que as lideranças indígenas que iriam apresentar foram às cidades para assegurar internet de qualidade. Após assistirmos cada curta-metragem, as lideranças indígenas interviam e davam continuidade aos seus relatos. Os filmes se mostraram produtos vivo que foram além da sua confecção e exportação, já que incluíram processos de reflexões impulsionados por eles próprios durante o evento.

O smartphone teve outro papel essencial para a divulgação dos filmes, como o registro na ANCINE, órgão estatal brasileiro responsável pelo cinema nacional. Foi necessário elaborar contratos com a divisão patrimonial e de direitos autorais, com trocas de assinaturas em arquivos de fotos e em PDF pelo WhatsApp[16]. A participação em festivais de cinema também foi intermediada pelo smartphone: durante o IndiFest de Cinema Indígena em Barcelona (Espanha), Myrian e Newi elaboraram breve vídeo de divulgação para o festival. Por mais que elas não pudessem estar presentes fisicamente, receberam fotos de seus vídeos passando nas telas dos auditórios da Catalunya, conectando-as de forma intercontinental pela presença virtual das realizadoras durante o evento. Durante a XIV SALSA Biennial Conference 2023, realizado na Universidad Nacional de

16 A dificuldade de registrar os cinemas indígenas na ANCINE e obter o Certificado de Produto Brasileiro (CPB) mereceria maior atenção, como a dificuldade de traduzir autorias coletivas ao modelo autoral-individual baseado em números de registro (CPFs), e/ou da necessidade de comprovar financiamento ou gastos de recursos em contextos de lutas políticas e de auto-organização para a realização dos filmes. O registro de cinemas indígenas e o processo de CPB foi um dos temas abordados na consulta prévia para as propostas no Fórum Nacional de Cineastas e Coletivos de Cinema Indígena de 2023.

Colombia em Letícia/Colômbia, Myrian apresentou o curta-metragem enquanto Markus recebia os áudios de Myrian sobre o evento e fotos do filme nas telonas na região Amazônica.

Foi dessa experiência fílmica que a curiosidade de Myrian foi desperta para continuar produzindo materiais audiovisuais, principalmente desde a visibilidade que a AMIT ganhou na região com a circulação do curta-metragem. A vontade desperta pelo potencial do celular como ferramenta de trabalho abriu as portas para uma cooperação da AMIT com o projeto "Amazonia Stock", dirigida pela Associação Zagaia, na qual Myrian colabora com uma turma de jovens estudantes Tikuna no uso de smartphones para a produção de conteúdo digital para as redes sociais de associações Tikuna locais[17]. Atualmente, estão organizando a filmagem de dois curtas-metragens de smartphone sobre a história do Conselho Geral da Tribo Tikuna e outro da própria AMIT, a primeira organização das mulheres Tikuna no Alto Solimões. A divulgação do filme de smartphone trouxe para Myrian o entendimento da importância de ocupar os espaços virtuais e dos festivais, tornando visível as suas lutas (inter)nacionalmente e gerando novas parcerias para a realização de projetos de militância.

Em relação ao filme Nambikuara, Milton sentiu que foi uma das primeiras vezes que um filme foi feito do jeito que ele queria. Ele afirmou que, apesar de outros vídeos já terem sido produzidos em sua presença, quando iriam mostrar a mandioca (*manihot esculenta*) ou o cará (*dioscorea spp.*), dispunham essas plantas sobre um tapete ou sobre um papel sulfite, o que o incomodava. Em nosso vídeo, as plantas estão vivas, mostrando os ramos da mandioca, por exemplo, e como elas estão 'completas' no seu devido lugar. Milton mostra o vídeo sempre que possível, principalmente em reuniões, como uma que juntou os 30 agentes (agro)ambientais das 30 aldeias da Terra Indígena Nambiquara em 2021. Nesta reunião, como o tema abordava a alimentação, o vídeo serviu para difundir o trabalho que já vinha sendo realizado em sua própria aldeia. Os participantes, principalmente os agentes (agro)ambientais, reconheceram a importância tanto do tema quanto do vídeo. Mas, após a morte de seu cunhado, ele optou por circular com precaução o filme.

Milton afirma que, quando um vídeo com a imagem de um falecido é apresentado na presença de algum membro da família, este pode se desesperar por aquilo, sensação que ele prefere evitar ser desperta. Por não ser possível saber quem pode participar de reuniões, e por respeitar a família de seu cunhado, o filme deixou de ser exibido de forma pública. Por outro lado, Milton explica que quando a família não está presente, é importante mostrar o vídeo, exatamente para construir a história do seu

17 Para conhecer o projeto Amazonia Stock, acesse www.amazoniastock.com.br

cunhado. Por exemplo, quando um pajé poderoso, que realizava muitas curas e que conseguia mostrar o que estava acontecendo com seus pacientes, vem a falecer, ele é sempre relembrado nos movimentos e reuniões Nambikuara, principalmente quando se trata do resgate da cultura e das músicas tradicionais. No caso de seu cunhado, Milton enfatiza que ele precisa ser relembrado também, pois era o único que se dedicava a trabalhar nas roças tradicionais com ele. Assim, ele já faz parte da história Nambikuara, e não é por acaso, Milton lembra, que eles realizaram o filme juntos e aparecem gravados lá. Dessa forma, a presença do Cacique Sérgio se torna parte da história da alimentação tradicional Nambikuara, tanto como ensinamento para as gerações futuras, quanto em momentos de reuniões para fomentar projetos que tenham a ver com a alimentação Nambikuara. Mesmo assim, e por respeito ao núcleo familiar do seu cunhado, há uma precaução em circular a imagem de Sérgio para que afetos desesperadores não sejam despertados.

A circulação do vídeo Nambikuara em festivais também não ocorreu, apesar de sua submissão. Em sua única exibição em evento de antropologia visual em contexto europeu na presença de Markus, os comentários se direcionaram mais a questões estéticas (ou a falta deles) e menos aos processos de produção, das relações ou dos significados. Parte das imagens utilizadas para compor o filme Nambikuara, especificamente as resgatadas dos grupos de WhatsApp, poderiam ser consideradas como parte do segundo regime imagético proposto por Serber (2020), de caráter mais espontâneo, autônomo, caseiro e de circulação interna. Assim, seria possível compreender o distanciamento estético de públicos de cinemas hegemônicos e do regime imagético esperado dos próprios 'cinemas indígenas'. De qualquer forma, a noção de *embedded aesthetics* (Ginsburg, 2016), isto é, de uma estética enraizada, parece confirmada quando Milton considera o filme produzido 'completo' porque as plantas estão também enraizadas e, portanto, vivas - dando pistas para se vislumbrar uma perspectiva cinematográfica Nambikuara.

Milton também comenta de como a produção deste filme o auxilia em novos percursos cinematográficos. Em 2023, junto ao Instituto Amazônia, foi contratado um documentarista não-indígena para gravar a Festa da Menina-Moça Nambikuara, ritual tradicional de puberdade feminino que contou com quatro jovens Nambikuara, sendo duas do núcleo familiar do Milton, além do 'batismo' de uma criança[18]. Ele orientou como imaginava o resultado do filme, dando instruções a partir da sua experiência anterior. Durante a apresentação do resultado fílmico, Milton comentou que trechos do filme passavam rapidamente e que certos subgrupos Nambikuara

18 Mais informações sobre a Festa da Menina Moça Nambikuara está no site do Instituto Amazonas, disponível em www.institutoamazonas.com/ritualmeninamoça

apenas apareciam brevemente. Mesmo assim, ele compreende que o filme não poderia ser mais 'completo', mostrando com maior duração e mais detalhes cada subgrupo Nambikuara, devido às restrições de custos de produção de um documentário. Dessa forma, é possível vislumbrar as equivocações entre as expectativas fílmicas que podem surgir durante projetos de colaborações e entre a parafernália profissional e o smartphone. Os filmes 'completos' vocalizados por Milton, que podem ser associados ao segundo regime estético proposto por Serber (2020), parecem entrar em sintonia em como Divino Tserewahú (ver Frey e Brito, 2020) interpreta o 'verdadeiro' cinema indígena. Para o cineasta Xavante, o significado dos filmes tem mais valor do que sua estética, que possuem menos cortes e supressão de tempo, ao mesmo tempo que são orientados para um público interno e não necessariamente circulam fora do território indígena.

O filme produzido com Newi, por outro lado, circulou principalmente pelo WhatsApp e nos grupos Xavante, incluindo o link de YouTube, nos smartphones da aldeia Abelinha (TI Sangradouro) em um circuito imagético impossível de rastrear. O filme foi divulgado tanto no Facebook quanto no Instagram da Associação Warã, e lá houve também uma publicação sobre a seleção do filme no IndiFest de Cinema Indígena em Barcelona (Espanha)[19]. Foi a partir da participação neste festival que surge uma oportunidade de o filme integrar o catálogo da plataforma de cinema indígena MiradaNativa[20].

CONCLUSÃO: DA IMPERFEIÇÃO À ONTOGENIA

As telas de exibição, incluindo as dos smartphones, são virtualmente demarcadas como território indígena e podem plantar sementes para as futuras gerações ao enraizar os registros de suas histórias e as lutas de proteção territorial. A multiplicidade de colaborações possibilitadas pelo smartphone incluem desde o roteiro e as decisões comunitárias transmitidas por áudios de WhatsApp, até a filmagem *per se* com o celular, as trocas virtuais para a edição à distância, e a divulgação, seja por eventos no ZOOM, pelo Telegram, YouTube, em versões comprimidas do WhatsApp, além das potenciais parcerias que surgem a partir da circulação desse material. Certo é que o smartphone é um objeto técnico que performa múltiplas virtualidades e as conecta inesperadamente. Para nossa análise, a origem deste objeto torna-se praticamente irrelevante, pois o que sobressai são as performances e as técnicas empregadas a partir dele.

19 A publicação do Instagram na página da Associação Xavante Warã está disponível em www.instagram.com/associacao_wara/p/Cj8eFhMuLr1/, acessado em 01/03/2024.

20 Esse canal específico de cinema indígena é uma cooperação entre a *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas* (CLACPI) e *alterNativa Intercambio con Pueblos Indigenas*. Pode ser acessado em: www.miradanativa.org

Assim como Frey e Brito (2020, p.179) concluem que o festival Cine Kurumin "torna possível a coexistência de imagens de mundos ontologicamente distintos", ao performar a fluidez dos smartphones, constroem-se múltiplas fronteiras, limites e potencialidades que geram colaborações.

Mundos outros são desvelados na multiplicidade de colaborações, mesmo que somente naquele instante, feito processos ontogênicos. Sautchak (2019), utilizando da terminologia de Simondon (2009), propõe que pensar em ontogenia junto a objetos técnicos pode traçar um caminho que combine a funcionalidade, a relação e o significado de objetos de uma forma a evitar tanto análises embasadas no materialismo da substância quanto da projeção desmaterializada de noções de agência. Em outras palavras, pensar junto aos objetos técnicos, no nosso caso, smartphones, é considerar como a tecnicidade compõe momentos de encontros entre modos distintos de se habitar no mundo que, conectando as pessoas e seus ambientes, se tornam comuns.

No caso de Sautchak (2019), uma relação de ontogenia entre o arpoador e o pirarucu, peixe que habita os lagos da Amazônia, existe por meio do arpão que, através de sinergias com o ambiente do pirarucu, entrelaça ambos os mundos. Mas esta ontogenia é reconfigurada desde a entrada da pesca de rede/malhadeira, pois a captura do pirarucu se dá em movimento de oposição ao seu ambiente, o que requer uma reorganização da subjetividade tanto do pescador quanto do peixe. Traçar a mudança da relação entre pescador e pirarucu por meio do objeto permitiu a Sautchak (2019) identificar novas formas de se estar e operar no mundo em comum (o lago), como o surgimento do sentimento de covardia no pescador e a falta de confiança por parte do pirarucu, que gradualmente vai embora até desaparecer do lago.

Quando se trata dos smartphones, o próprio resultado fílmico é consequência visível de processo ontogênico. Basta dar conta de como o smartphone possibilitou, à distância e em um contexto de pandemia, a coexistência entre mundos indígenas e não-indígenas. Ao se fundamentar em uma praxiografia, a descrição dos encontros criativos neste artigo-fílmico por meio da produção e circulação de três filmes de smartphones é uma tentativa de adentrar na multiplicidade de colaborações permitidas por esse objeto. Em relação aos colaboradores não-indígenas, seu papel se fundamentou nas articulações e fomento de conexões, como pelo CIMI e Misereor, e na elaboração técnica do filme por meio de Markus. Por parte dos indígenas, torna-se importante instrumentalizar essa rede para agregar suas próprias lutas políticas e indigenizar o conhecimento dos parceiros não-indígenas, tanto sobre a agrobiodiversidade, mas também sobre o processo técnico de construção e divulgação de seus filmes utilizando smartphones.

Assim como a pesca de rede/malhadeira desencadeou uma reconfiguração simbólica em relação ao arpão que incluiria o sentimento de covardia no

pescador e a falta de confiança no pirarucu (Sautchak, 2019), filmar com o smartphone no contexto Xavante reconfigurou uma relação de camuflagem para amenizar o medo em relação ao objeto de filmagem (a fronteira da terra indígena) em comparação com os equipamentos profissionais de cinema. No caso Nambikuara, a circulação do filme pelo smartphone foi reavaliada com precaução para evitar despertar afetos desesperadores em membros da comunidade.

A noção latino-americana de cinemas imperfeitos pode agregar a compreensão e as lutas que os cinemas indígenas estão difundindo, mais popularizadas devido à acessibilidade, praticidade e custos orçamentários do smartphone. Mas também, os cinemas indígenas atualizam a própria noção de cinema imperfeito, principalmente no uso do smartphone, indigenizando o cinema e coletivizando temporariamente o 'especialista' cinematográfico com sua audiência.

Mundos comuns são traçados a partir das multiplicidades de colaborações possibilitadas pelo smartphone, onde processos ontogênicos são vislumbrados. Cada filme estruturou seu próprio princípio colaborativo ao se praticar com o smartphone de diferentes maneiras, dependendo das pessoas, do objeto técnico, e do ambiente que estavam – o que, por exemplo, inclui a ausência de filme no caso Kayabi. Assim, ao se analisar os cinemas indígenas nesta perspectiva, esperamos superar tanto determinismos materiais e técnicos quanto as próprias discussões sobre ruptura ou continuidade, modernidade e tradição. Principalmente, seguindo a crítica que sempre acompanhou estes cinemas, a persistência em criar mundos distantes dos ideais do exótico ou extinção, recorrentes no imaginário sobre os povos indígenas.

O smartphone, talvez, possa se solidificar como vetor de criação para cinemas imperfeitos, em que avanços tecno-científicos se entrelaçam com a popularização destes meios de produção e circulação de imagens-sons, mesmo que temporariamente dependentes de especialistas. Proliferando processos ontogênicos, as formas de colaborações são multiplicadas e novos percursos de cinemas imperfeitos são pavimentados, onde criatividade e imperfeição andam juntas. Uma crítica à ideia de perfeição pode vir da noção de equilíbrio proposta por Simondon (2009). O autor afirma que equilíbrio é quando um sistema atinge todas suas possíveis transformações e não retém mais força, quando todos seus potenciais foram atualizados, onde o sistema não consegue mais se transformar por ter um nível excessivamente baixo de energia. Em outras palavras, no equilíbrio, como na perfeição, não há espaço para criações devido à sua completude, e muito menos espaço para o tornar-se / devir. Mas os cinemas indígenas, como imperfeitos, se movimentam em criar outros espaços, novas relações e significados, permitindo que seu público se

transforme esteticamente, nos modos de ver, ouvir, sentir, observar... e, assim como os indígenas estão se transformando de objetos para sujeitos de câmera, quiçá os espectadores, 'Nós', nos tornemos também sujeitos cinematográficos, coletivizando os autores com as audiências. E assim, percepções estéticas outras que nem podemos sequer vislumbrar, que não existem *a priori* (Nuñez, 2012), possam prover novo significado à categoria do amadorismo, às vezes menos convencionais e monoculturais, em outras mais caseiras, experimentais, guerrilheiras e espontâneas. E, seguindo propostas feito as de uma antropologia compartilhada (Rouch, 1995), um cinema imperfeito pode avançar junto aos cinemas indígenas ao multiplicar colaborações e compor novos mundos em comum.

NOTA SOBRE A CO-AUTORIA DO TEXTO

Este texto começou como um relato de experiência sobre os processos de elaboração e circulação dos filmes apresentados, a partir de discussões em conjunto e de cunho menos acadêmico. Houve a proposta de transformar o relato em artigo científico, demandando que o texto se aprofundasse tanto nos comentários quanto se enveredasse em percursos conceituais e de discussões acadêmicas. Markus tentou traduzir, possivelmente com suas próprias equivocações, as trocas de conhecimento e experiências com Milton, Myrian e Newi, em linguagem conceitual e discussões teóricas que parecem pertinentes e complementares ao relato de experiência. Este processo também foi facilitado pelo smartphone, que tentou amenizar a distância na construção desse artigo em uma proposta ('imperfeita') de colaboração, considerando as limitações de recurso e tempo. Dessa forma, por mais que as posições teóricas foram estimuladas pelo conjunto, Markus assume a responsabilidade do trajeto teórico e dos referenciais bibliográficos referentes ao seu papel de acadêmico. Ao final da escrita, foi apresentado a Milton, Myrian e Newi a versão final, que passou por ajustes menores até a presente versão final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carta, Silvio. 2015. "Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema", *Anthrovision* [Online], 3(1), DOI: https://doi.org/10.4000/anthrovision.1480

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2016. "Doubles and Owners: Relations of Knowledge, Property and Authorship among the Marubo", in *Ownership and Nurture: Studies in Native Amazonian Property Relations,* eds. Marc Brightman, Carlos Fausto and Vanessa Grotti, New York: Bergham Books, p. 186-208

Córdova, Amalia. 2011. "Estéticas enraizadas: aproximaciones al vídeo indígena em América Latina", *Comunicación y Medios,* 24, p. 81-107

Espinosa, Julio García. 2019. For an Imperfect Cinema. *The Cuba Reader*, p.414–21. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctv11smxrz.90.

Fausto, Carlos. 1999. "Of Enemies and Pets: Warefare and Shamanism in Amazonia", *American Ethnologist,* 26, p. 933-956

_____ 2016. "How Much for a Song? The Culture of Calculation and the Calculation of Culture", in *Ownership and Nurture: Studies in Native Amazonian Property Relations,* eds. Marc Brightman, Carlos Fausto and Vanessa Grotti, New York: Bergham Books, p.134-155

Frey, Aline and Brito, Thaís. 2020. "Indigenous Cinema in Expansion: Challenges and Promises of an Intercultural Relationship", *Canadian Journal of Film Studies,* v.29 (1), p. 163-182

Gallois, Dominique e Carelli, Vincent. 1988. "Índios Eletrônicos: Uma rede indígena de comunicação", *Sexta-Feira: antropologia, arte e humanidades,* 2 ('Festas'), p. 27-31

Ginsburg, Faye. 1994. "Embedded Aesthetics: creating a discursive space for indigenous media". *Cultural Anthropology,* 6(1): p.92-112

_____ 2016. "Indigenous Media from U-matic to YouTube: media sovereignty in the digital age". *Sociol. Anthropol.,* 6(3): p. 581-599

Işıkman, Nihan. 2018. "A Milestone in Film History: Smartphone Filmmaking", *International Journal of Culture and History,* V.4(4), p. 97-101, DOI: http://doi.org/10.18178/ijch.2018.4.4.129

Laet, Marianne de & Mol, Annemarie. 2000. "The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology", *Social Studies of Science,* 30(2)

Law, John. 2019. "Material Semiotic". *Heterogeneities.com: John Law's STS web page.* Available at www.heterogeneities.net/publications/Law2019MaterialSemiotics.pdf, last accessed on: 18 marc. 2024

Leite, Carolline de Souza. 2022. "Do Vídeo nas Aldeias aos TikTokers indígenas: perspectivas decoloniais de produção de imagens através do vídeo e dos smartphones", *Concinnitas*, 22(44), DOI: https://doi.org/10.12957/concinnitas.2022.69584

Mol, Annemarie. 2002. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. London: Duke University Press.

Núñez, Fabián. 2012. "Afinal, o que é 'cine imperfecto'? Uma analise das ideias de García Espinosa". *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual,* 1(1), p. 172-194

Peres, João. Hermanson, Marcos & Merlino, Tatiana. 2023. O Parceiro do Rio das Mortes. *O Joio e o Trigo.* Disponível em: https://ojoioeotrigo.com.br/2023/04/os-parceiros-do-rio-das-mortes/ Acesso em: 14. Ago. 2023

Palamim, Camila., Ortega, Manoela & Marson, Fernando. 2020. "COVID-19 in the Indigenous Population of Brazil". *J. Racial and Ethnic Health Disparities* 7, p.1053–1058. DOI: https://doi.org/10.1007/s40615-020-00885-6

Postma, Metje. 2022. "Observational Cinema as process, skill and method", in *Audiovisual and Digital Ethnography: A Practical and Theoretical Guide,* ed. Cristina Grasseni et al, Routledge: Oxson, p.114-142

Rouch, Jean. 1995. "The Camera and Man", in *Principles of Visual Anthropology*, 2nd ed., ed. Paul Hockings, Mouton de Gruyter: Berlin, p. 79-98

Sautchuk, Carlos Emanuel. 2019. "The Pirarucu Net: Artefact, Animism and the Technical Object." *Journal of Material Culture* 24 (2): 176–93. DOI: https://doi.org/10.1177/1359183518804268

Serber, Luiza. 2020. "Circulando imagens e tecendo redes no Território Indígena do Xingu", *Maloca, Revista de Estudos Indígenas* v.3, p.1-19.

Simondon, Gilbert. 2009. "The Position of the Problem of Ontogenesis", translated by Gregory Flanders, *Parrhesia,* n.7, p.4-16

Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation", *Tipití*, v.2 (1), p. 3-22

Markus Schall Enk é doutorando da Universidade Livre de Bruxelas (ULB) no Laboratório de Antropologia dos Mundos Contemporâneos (LAMC) e financiado pela Fonds de la Recherche Scientifique (FNRS-FRESH)

Milton Nambikuara Halotesu é Cacique da Aldeia Verde na Terra Indígena Nambikuara, Conselho Fiscal da Associação da Comunidade Indígena Manduca (ACOIMA) e Agente de Saúde Indígena da Aldeia Verde. Contribuo com meus parentes na conservação da Natureza e na permanência da nossa alimentação tradicional.

Myrian Vasquez Tikuna é indígena Tikuna da comunidade Filadélfia na Terra Indígena Santo Antônio, graduanda do curso de Agronomia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente orienta jovens Tikuna pela "Amazônia Stock" junto à Associação Zagaia Amazônia e Associação das Mulheres Indígenas Tikuna (AMIT). É Conselheira Deliberativa e Assessora Indígena da AMIT e atua nesta como Coordenadora do Projeto Empreenda e Renda junto ao Instituto Rede da Mulher Empreendedora (IRME).

Newi Top'Tiro é indígena Xavante da aldeia Abelhinha na Terra Indígena Sangradouro, Mato Grosso/Brasil. É graduanda do curso de Arqueologia da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e realizadora (áudio)visual da Associação Warã.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 06/09/2023
Reapresentado em: 18/03/2024
Aprovado em: 08/04/2024

WHATSAPP COMO CAMPO DE BATALHA: REFLEXÕES ÉTICO-METODOLÓGICAS A PARTIR DE UMA ETNOGRAFIA EM GRUPOS DE ORAÇÃO EVANGÉLICOS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216670

DOSSIÊ: "ETNOGRAFIAS AO TOQUE DE TELA - EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTO ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES"

LORENA MOCHEL
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-0248-0322
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 23890-000 - coord.ppgcs.ufrrj@gmail.com

RESUMO
Como a pesquisa antropológica pode ajudar a compreender efeitos da centralidade dos usos de mídias digitais no cotidiano religioso? Distanciando-me de aparentes e errôneas oposições entre tradicional e moderno que perguntas como esta frequentemente enunciam, investiguei modos nos quais os usos de *smartphones* se configuram como "campos de batalha" para orar, pregar, contar testemunhos, estabelecer intimidades com Deus e vencer demônios. Através de uma etnografia em "grupos de oração" compostos por mulheres evangélicas, reflito neste artigo sobre minha posicionalidade em um trabalho de campo realizado em circuitos de copresença que incluiu igrejas, lares e dois grupos de WhatsApp liderados por um casal de pastores pentecostais. Ao explorar os sentidos ambivalentes nos usos religiosos dos celulares, aponto para dinâmicas interseccionais que tornam o WhatsApp dispositivo

PALAVRAS-CHAVE:
WhatsApp;
Evangélicos;
Etnografia digital;
Smartphones;
Interseccionalidade.

religioso central para carreiras pastorais não-institucionalizadas e exercício coletivo da fé evangélica.

ABSTRACT
How can anthropological research help to understand the effects of the centrality of the use of digital media in everyday religious life? Distancing myself from apparent and erroneous oppositions between traditional and modern that questions like this often raise, I investigated ways in which the use of smartphones is configured as "battlefields" for praying, preaching, sharing testimonies, establishing intimacy with God and overcoming demons. Considering ethnography in "prayer groups" composed of evangelical women, I reflect in this article on my positionality in fieldwork carried out in co-presence circuits that included churches, homes and two WhatsApp groups led by a Pentecostal Pastors' couple. By exploring the ambivalent meanings in the religious uses of cell phones, I point to intersectional dynamics that make WhatsApp a central religious device for non-institutionalized pastoral careers and the collective exercise of evangelical faith.

KEYWORDS:
WhatsApp;
Evangelicals;
Digital ethnography;
Smartphones;
Intersectionality.

Todos os dias, mensagens de texto e de áudio, emojis, figurinhas, gifs, vídeos e fotos enviados por quem pede orações e destinados a quem precisa ser alcançado pela força de milagres divinos, são enviados nos chamados "grupos de oração" evangélicos. Acompanhar o cotidiano através de uma etnografia realizada em dois destes grupos, ambos exclusivamente formados por mulheres, possibilitou compreender o lugar central do envio de mensagens de voz e compartilhamento de imagens como tecnologias de aperfeiçoamento da virtude religiosa, além de transformações em rituais de orações e outras práticas às quais elas se vinculam, como os jejuns e testemunhos de vitórias alcançadas através da participação em uma rotina de "campanhas" evangélicas.

Os áudios do "zap"[1], mensagens de voz aqui especialmente enviadas nas madrugadas, fornecem novos sentidos ao cotidiano de orações, pregações e testemunhos compartilhados diariamente nos grupos. Os áudios operam, assim, como tradutores de linguagens de outras mídias, similarmente ao que fez o rádio com a televisão ao acompanhar o ritmo doméstico das donas de casa. Esta relação entre as transformações do rádio em experiências de espaço e tempo feminino nas camadas populares brasileiras foi indicada por Almeida (2003) para compreender como as mediações das mídias foram responsáveis pelo fortalecimento da combinação entre gênero e domesticidade.

Os usos de mídias sociais surgidas após os anos 2000, tais como plataformas e aplicativos móveis que abrangem a chegada da chamada web 2.0 (BOYD,

1 "Zap" é um dos termos pelos quais o aplicativo foi popularmente batizado em nosso país.

2014), vem erigindo transformações históricas e contextuais àquilo que se considera público e privado. Com variadas formas de viver e agenciar a domesticidade, mulheres evangélicas estão se engajando eticamente em grupos de oração no WhatsApp, esgarçando limites estabelecidos para as institucionalidades, concedendo espaços para pertencimentos evangélicos diversos. Enquanto "campo de batalha", termo êmico que expressa lutas espirituais entre Deus e o Diabo, os smartphones são vastamente presentes no modo como evangélicos (neo)pentecostais[2] atuam no mundo através de metáforas que presentificam a dinâmica bélica da guerra sobrenatural e seus efeitos na vida cotidiana destes sujeitos.

O uso do termo "campo de batalha" enquanto forma de construir ação política no mundo ganhou relevância significativa nos estudos feministas, fazendo referência mais frequentemente aos usos do corpo como efeito e produto atravessado pelo gênero e outros marcadores na vida cotidiana. Neste trabalho, ressalto como mulheres evangélicas têm produzido campos de batalha através de outras materialidades que mediam a interação com seus corpos. Longe de ser uma característica específica às interações nos grupos observados, variadas pesquisas (FONSECA, A.; DIAS, 2021) e debates no espaço público, ocorridos principalmente no contexto eleitoral, têm mostrado como evangélicos(as) tem feito uso expressivo do WhatsApp no Brasil em comunicações que ocorrem principalmente através do recurso de agrupar contatos disponibilizado pelo aplicativo.

Considerar o WhatsApp enquanto campo de pesquisa possibilitou identificar a política institucional e partidária como um dos âmbitos que atravessa o cotidiano da guerra espiritual nos grupos de oração, mas não o único. Combinando-se às dimensões de copresença entre online e offline, os grupos são ambientes digitais que vem produzindo disputas políticas que não se restringem ao voto. Para além das importantes análises sobre a circulação de desinformação e notícias falsas, indiquei maneiras como os usos dos grupos por mulheres evangélicas para compartilhar testemunhos e fazer pregações e orações coletivas rompem com noções estabelecidas sobre o que é uma igreja, produzindo novos sentidos e formatos sobre o que significa ser evangélica hoje.

Apresento ao longo do presente texto reflexões sobre condutas éticas e processos metodológicos adotados a partir de uma etnografia em dois grupos de WhatsApp, nos quais participei como pesquisadora entre 2017 e 2022. O trabalho é fruto de um recorte em minha tese de doutorado

2 Os parênteses fazem referência ao modo relacional como utilizei os termos pentecostais e neopentecostais ao longo da pesquisa para situar as igrejas pelas quais circulei e os pertencimentos religiosos das interlocutoras. Para além de delimitações institucionais sugeridas para compreender estes movimentos e suas denominações, esta escolha se justifica por meu próprio ponto de partida na pesquisa não terem sido as igrejas, mas a circulação entre projetos e missões (MACHADO, 2013) que, muitas vezes, não estavam institucionalizados.

(MOCHEL, 2023a), cuja proposta mais ampla foi refletir sobre como o WhatsApp vem reconfigurando o cotidiano político-espiritual de mulheres pentecostais a partir de articulações desta mídia com raça, gênero e erotismos. Os usos de múltiplas interfaces deste aplicativo e suas funcionalidades foram analisados a partir de uma pesquisa que envolveu tanto eventos para mulheres, nomeados como Chás e Conferências e realizados em seus lares e igrejas, como suas orações, testemunhos, pregações e outras práticas compartilhadas nos grupos de oração.

Ao longo do período em que esta pesquisa foi realizada intercalando momentos presenciais e online, convivi com uma rede de cerca de 150 mulheres, presentes em dois grupos de oração no WhatsApp. Todos eram intitulados de forma homônima: "Mulheres Virtuosas"[3]. Através de observações participantes em cultos e visitas realizadas tanto em igrejas como em seus lares, convivi de modo mais próximo com um casal de pastores que gerenciava estes e outros inúmeros grupos com o mesmo nome, além de suas "filhas na fé", modo como chamavam suas seguidoras mais frequentes, cuja quantidade variou de acordo com as mudanças que ocorreram ao longo do período em que a etnografia foi realizada.

As seguidoras do casal com quem convivi habitavam a faixa entre 30 e 60 anos, eram moradoras de favelas e subúrbios dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, congregando em diferentes igrejas pentecostais nestes locais. Havia também aquelas que receberam a alcunha de "desviadas", termo que identifica alguém que parou de frequentar uma igreja evangélica. Com o passar do tempo, também conheci imigrantes brasileiras na Itália e na Espanha, locais para os quais a pastora e principal liderança havia viajado com financiamento de integrantes dos grupos.

Compartilhei com as interlocutoras a organização de diversos eventos, materiais de divulgação e gestão de mídias sociais do casal de lideranças dos grupos Mulheres Virtuosas, cuja nomeação também flutuava em diferentes situações para termos como Projeto e Ministério. Estabeleci, assim, uma relação em que os desafios de não ser uma pesquisadora evangélica nesse contexto foi se transformando em uma relação de colaboração mútua, tornando-me mais uma a "trabalhar pra Jesus", como constantemente indicavam. Guiar minha entrada no trabalho de campo por negociações que envolveram tanto pertencimentos religiosos como o fato de não ser vista em casal com um homem, ter idade significativamente inferior àquelas com quem mais convivi e me apresentar como uma pesquisadora feminista, gerou desafios que busquei contornar nas interlocuções teórico metodológicas desta pesquisa.

3 Todos os nomes de pessoas, grupos e instituições aqui utilizados são fictícios.

WHATSAPP COMO CAMPO DA PESQUISA

As escolhas analíticas que explorei neste trabalho tiveram como premissa básica as transformações causadas pela portabilidade adquirida após os usos da tecnologia móvel dos celulares. As funcionalidades de conexão e facilitações em consumos de pacotes com redes sociais como WhatsApp e Facebook[4] por diversas empresas de telefonia brasileiras indicaram aprofundamentos formadores do contexto em que esta pesquisa se inseriu enquanto efeito do "uso dos smartphones simbioticamente associado à popularização das redes sociais" (LINS, 2019, p. 58).

Em mais de uma década desde seu surgimento, o WhatsApp tem estimulado importantes reflexões enquanto fenômeno comunicacional no cotidiano brasileiro. Sua presença generalizada é numericamente a mais extensiva em países da América Latina (LATINOBARÓMETRO, 2018) quando comparada a outras mídias sociais, indicando uma inserção que ocorre em diferentes âmbitos da vida coletiva. A gestão de um cotidiano com interações personalizadas, cujos objetivos são flexíveis ao espaço e tempo dos usuários, consolida novas dinâmicas afetivas que tem suscitado intensos debates a respeito dos efeitos da plataformização e seus enviesamentos nos fluxos informacionais.

De maneira mais central, tais debates sociais vêm sendo alavancados por reflexões sobre tipos e formatos de sociabilidades promovidos em grupos de WhatsApp. A funcionalidade dos grandes grupos, recentemente expandidos pela plataforma através do recurso "Comunidades"[5], permite a criação de ambientes que diversificam as redes de contatos de suas/seus usuárias(os), assemelhando o aplicativo às características de sociabilidade mais alargadas já presentes em outras mídias sociais, ao mesmo tempo em que busca manter atributos íntimos destas interações. Os efeitos deste "caráter híbrido" do WhatsApp (CESARINO, 2020b) tem sido compreendidos como responsáveis por viradas políticas no cenário eleitoral brasileiro, constituindo padrões discursivos formadores da infraestrutura do "populismo digital" (CESARINO, 2020a).

Longe de serem exclusivas ao cenário eleitoral, as repercussões dos usos de listas de transmissão, contato pessoa a pessoa ou nos grupos de WhatsApp na vida cotidiana, possibilitaram a criação de arranjos e disputas para

4 Para efeitos comparativos, dados divulgados pela pesquisa eleitoral BTG/FSB (*apud* RAMOS et.al., 2023) indicaram o Facebook como a principal rede social utilizada para receber informações sobre temas político-eleitorais (36%), seguido do WhatsApp e do Instagram (ambos com 35%). Agradeço a contribuição generosa dos pareceristas anônimos para o aperfeiçoamento desta informação, além do texto como um todo.

5 O WhatsApp Comunidades permite a criação de grupos com até 5 mil membros e surge no Brasil após uma negociação com o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) pelo adiamento de sua liberação em 2022. Na ocasião, o aumento do número de participantes no recurso dos grupos de 256 para 512 participantes também foi postergado, sendo disponibilizado junto ao Comunidades logo após o período eleitoral ocorrido naquele ano.

noções de política que extrapolam o voto. Nesse contexto, tais escolhas dividem espaço com mudanças no âmbito das relações familiares, modelos de conjugalidade, no campo do trabalho e outras sociabilidades engajadas pelo "zap". Analisar estes diferentes "campos discursivos de ação" (ALVAREZ, 2014) que tem se consolidado através do recurso tecnológico dos grupos fez parte de um trabalho etnográfico em que dinâmicas religiosas estiveram articuladas com marcadores de gênero, sexualidade, classe, raça e geração, configurando um campo evangélico brasileiro que vem transformando e sendo transformado por relações estabelecidas através dos usos desta mídia digital.

Meu principal argumento posiciona o WhatsApp ao lado de outros dispositivos centrais para a consolidação de um cotidiano religioso para além das igrejas. Em busca equilíbrios nas tensões entre modelos congregacionais públicos e domésticos, os grupos de oração no "zap" visibilizam reconfigurações que produzem outros títulos, tais como Projetos e Ministérios. Nesta configuração não-institucionalizada estão reunidas mulheres evangélicas de diferentes denominações, ampliando modelos alternativos para carreiras pastorais femininas ou, ainda, expandindo exercícios de autoridade religiosa para quem não ocupa espaços de prestígio formalizados por uma vinculação institucional. Junto aos eventos públicos realizados nas igrejas e outros espaços de sociabilidade comuns nas reuniões pentecostais, como garagens, lajes e salas de estar onde ocorrem eventos nomeados como "Chás de Mulheres Virtuosas", os grupos de oração no WhatsApp tem mobilizado novas dinâmicas de trabalho e renda e formado coletividades desafiadoras aos debates sobre a presença religiosa em ambientes digitais.

Acompanhei ao longo do trabalho de campo um grupo/ Projeto/ Ministério[6] que apresenta desdobramentos destas múltiplas frentes de atuação conformadas no campo pentecostal contemporâneo. Com a liderança dividida entre um casal de pastores negros na faixa dos 40 anos, Cristiane e Bruno foram interlocutores centrais para me apresentar ao WhatsApp como campo central desta pesquisa. Ambos prestavam trabalho voluntário como pastores em uma grande denominação com variadas filiais no Brasil, oferecendo assistência aos pastores considerados "oficiais" de filiais localizadas no centro e zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Sem receber nenhum tipo de ressarcimento material por seus trabalhos nesta igreja, desenvolveram seu Projeto/ Ministério de modo paralelo a esta atuação e por meio de vínculos com fiéis que frequentavam esporadicamente a denominação.

6 O uso de letras maiúsculas nos termos Ministério e Projeto denota hierarquias de valoração adotadas pelas(os) interlocutores em relação a outros termos recorrentes, tais como grupo, grupo de "zap", grupo de mulheres, grupo das virtuosas, entre outros.

A ideia de criar um grupo de "zap" para atender ao pedido de mulheres direcionados à pastora foi o primeiro passo para o exercício do que o casal nomeou enquanto seu "chamado com as mulheres"[7]. Nos diversos grupos de oração "Mulheres Virtuosas", não havia homens e a participação do pastor era mais reservada. A tríade em que destacava suas qualidades como "mães, esposas e empresárias" compunha tanto o cotidiano nos grupos de oração como os eventos presenciais, majoritariamente realizados na mesma igreja em que o casal de pastores atuava como voluntários, uma grande denominação pentecostal com sede em São Paulo e filiais em outros estados. Relacionar a trajetória de conversão e circulação online e offline dos pastores, que não ganhavam nenhum tipo de salário da "obra" que desempenhavam na igreja em que eram voluntários, com a das mulheres que os seguiam nos grupos e eventos, foram fundamentais para compreender como as relações estabelecidas em um Ministério se tornam novas institucionalidades através dos usos do WhatsApp.

Embora seu sentido dicionarizado transite de domínio da gestão pública ao sinônimo de igreja, Ministério é um termo que pode ser definido para além da congregação enquanto espaço físico. No contexto evangélico pentecostal, Ministério pode se referir às divisões entre grupos responsáveis por um trabalho religioso no espaço da igreja (mulheres, jovens, música, dança etc.), à relação entre sede e filial ou, ainda, para identificar um projeto ou missão pessoal ao qual alguém se dedica, geralmente envolvendo o nome de uma liderança religiosa ou de sua ação missionária (MACHADO, 2020).

Assim como já ocorreu em outras modalidades de agrupamentos missionários evangélicos que exploraram usos contestatórios de novas mídias a partir dos anos 1960, ser um Ministério pode não somente estar desvinculado de uma única igreja. Tal modelo pode também articular muitas delas ou sobreviver como Projeto sem uma vinculação institucional. A circulação de missões independentes como as organizações paraeclesiais[8], por exemplo, inspirou expansões para variados tamanhos e personagens através de adesões com atores e espaços associados ao campo secular.

Seja em atuações independentes ou vinculadas às grandes denominações, modelos brasileiros que dialogam com características destes Projetos têm destacado frentes musicais que se combinam a posições de liderança exercidas por mulheres. É, portanto, através da expansão do cenário da música gospel e seu formato de adesão interdenominacional que o

7 Expressões êmicas ouvidas no trabalho de campo serão utilizadas entre aspas ao longo do texto.
8 Os projetos paraclesiásticos foram organizados como crítica elaborada pela juventude evangélica. Sua proposta serviu para contestar a rigidez doutrinária relacionada à música e usos de instrumentos musicais nos protestantismos. Sobre isso, ver Cunha (2007).

público feminino ganha espaços exclusivos de congregação, consolidando os usos das mídias e a organização de eventos públicos voltados para mulheres como bases para o desenvolvimento de uma agenda feminina dos Ministérios (neo)pentecostais.

Segundo Raquel Sant'ana (2017), a combinação entre usos de mídias e experiências em eventos tem formado repertórios contemporâneos característicos de uma "imaginação evangélica" no Brasil que busca se legitimar para instituir narrativas de coesão nacional no espaço público. De mediadoras historicamente centrais na conversão familiar (BIRMAN, 1996), as mulheres evangélicas brasileiras têm liderado circuitos em que articulações entre gênero, raça, classe e geração define agenciamentos, paradoxos e limitações. Com pregações sobre temáticas que envolvem tópicos relacionados à "vida sentimental", como amor e casamento, estas lideranças vêm conduzindo o pentecostalismo brasileiro principalmente através de contextos transnacionais do Sul global (VAN DE KAMP, 2012).

Em paralelo aos pastorados exercidos em grandes denominações, a emergência de carreiras informais de lideranças no pentecostalismo também tem conformado outros distintos modelos de Ministério. Exemplos como o de pregadores mendicantes, descritos por Mariana Côrtes (2017) são característicos de "posições bastardas" exercidas pelo precarizado mercado religioso das pregações. O crescimento da atuação de Ministérios inspirados em megaprojetos vem diversificando suas frentes e mobilizando aspirantes ao pastorado pentecostal que podem tanto protagonizar frentes institucionalizadas quanto circular nestes projetos autônomos. Seus/suas agentes, por sua vez, desenvolvem funções muitas vezes consideradas secundárias quando os efeitos de autoridade são exercidos por escrituras, regulamentações e burocracias que materializam a união com o Estado (DAS; POOLE, 2004).

Por meio da criação de Ministérios, categoria polissêmica que expressa o caráter ambivalente destas institucionalidades, as dinâmicas evangélicas no WhatsApp orientadas por articulações interseccionais aperfeiçoam possibilidades iniciadas pelos modos como os protestantismos estabeleceram suas próprias relações com o divino. Segundo Mafra (2013), interpretações da Bíblia sem intermediadores físicos, proliferação de dinâmicas de segmentaridade e configurações institucionais descentralizadas consolidaram variados modelos congregacionais que se transformaram ainda mais com a ascensão dos movimentos pentecostais no Brasil. Suas afinidades com mídias como a televisão e o rádio ajudaram a formular explicações sobre o crescimento evangélico, cujos argumentos pautaram a centralidade das relações com as mídias para o estabelecimento de rupturas com a identidade nacional católica (SANCHIS, 1994).

As diferentes circulações para o termo Ministério no contexto evangélico pentecostal permitiram explorar modos como esta categoria vem repercutindo estas rupturas e estabelecendo continuidades com ações missionárias decorrentes do encontro com as mídias sociais. Os agenciamentos que mulheres evangélicas realizam na vida ordinária, nesse sentido, tornam seus smartphones "campos de batalha" para expulsar demônios e se aproximar de Deus em guerras espirituais vivenciadas de seus "quartinhos" e "cantinhos" de oração, do transporte público, do banheiro do trabalho e tantos outros espaços nos quais estes usos de dispositivos móveis assim o permitem.

Por outro lado, os usos do WhatsApp e sua viabilidade para coletivizar Ministérios têm modificado não somente modos de exercer a fé pentecostal, mas também tem ressignificado exercícios da autoridade religiosa. Como indiquei anteriormente, vínculos evangélicos institucionalmente mais frouxos e instáveis são agenciados nas intimidades dos usos dos smartphones, através de financiamentos esporádicos, concedidos por graças alcançadas no grupo através de intercessões espirituais realizadas pelo casal de pastores. Através de trajetórias não-institucionalizadas no pentecostalismo, Bruno e Cristiane realizavam agenciamentos que não seriam autorizados aos(às) pastores e pastoras formalmente vinculados a uma igreja, negociando riscos de administrar um Projeto/Ministério interdenominacional no WhatsApp.

POSICIONALIDADE E CONDUÇÕES DA PRESENÇA NOS GRUPOS DE "ZAP"

Um dos principais cuidados éticos que vêm sendo destacados por diferentes pesquisadoras(es) do campo de estudos sobre a internet tem sido a atenção para experiências distintas na construção de conceitos como privacidade e consentimento (BOYD; CRAWFORD, 2011). Mais do que seguir ou propor diretrizes universais, os cuidados adicionais em torno das questões éticas envolvidas com dados e significados associados a estes conceitos dizem respeito ao que Markham e Baym (2009, p. xviii, tradução minha) indicaram como um "tratamento ético indutivo"[9], sensíveis tanto ao contexto quanto fundamentados na especificidade que cada projeto pode apresentar como contribuição mais geral às pesquisas realizadas na internet. As reflexões provocadas por uma etnografia em grupos de WhatsApp indicaram, invariavelmente, para questões que abrangem mutuamente estes aspectos: se de um lado, há os cuidados éticos na pesquisa, do outro, também deve haver reinvenções constantes nos esforços metodológicos adotados junto às interlocutoras.

9 No original, em inglês: "ethical treatment of human subjects is inductive and context-sensitive".

No decorrer da etnografia, compreendi que um dos formatos de interação mais utilizados nesse contexto, a troca de mensagens de voz por meio do WhatsApp, poderia se mostrar ferramenta útil não só para construir vínculos na observação participante, mas também para a realização de entrevistas. "Mandar áudios", como preferiam nomear esta prática, era "condição de socialidade" (MILLER, 2021, p. 4) a partir da qual aprendi a agregar como parte de outros métodos que já vinha empregando. Assim, realizei muitas entrevistas em que uma lista de perguntas era previamente enviada para que me respondessem por áudio, o que se demonstrou mais eficaz do que entrevistas com horários previamente marcados através de chamadas de voz ou de vídeo – amplamente utilizadas em fases mais restritas do isolamento social ocasionado pela pandemia do novo coronavírus.

A liberdade em escolher horários que estivessem mais à vontade para gravar a mensagem, por exemplo, tornou este processo produtivo entre aquelas que expressavam vergonha ou receio de falar sobre assuntos como sexualidade, violências e conflitos familiares. Por outro lado, a convivência online nos grupos implicou na adoção de outros engajamentos. Em atenção aos próprios aos códigos compartilhados entre as interlocutoras nas interações nos grupos de oração, busquei distanciar minha participação nestes espaços da imagem de alguém que "só observa".



FIGURA 1. Envio de participante em um dos grupos de oração pesquisados, autoria desconhecida. Data da coleta: 14/12/2018.

Conduzi minha presença online em diálogo com continuidades estabelecidas nas dinâmicas em que eu já estava envolvida fora dos grupos de WhatsApp. Se inicialmente elas estavam relacionadas à organização dos eventos, tais como distribuição de vagas em vans, caronas e resoluções sobre itens alimentícios, decorativos e brindes, com o passar do tempo pude adaptar estas imersões aos formatos coletivamente

compartilhados no aplicativo. Na medida em que os grupos de WhatsApp constituíam importante modo de divulgação para uma intensa produção midiática relacionada aos cultos, minha atuação online abrangia majoritariamente registros audiovisuais que fazia destes momentos, além do compartilhamento de flyers e da edição de vídeos. Entre estes, optava por abordar conteúdos relacionados à trajetória do Ministério e circular pregações da pastora publicadas em outros aplicativos, como o YouTube e TikTok. Minha participação contava, ainda, com interações online mais pontuais, como felicitações em datas comemorativas, divulgação de oportunidades de emprego e outras situações que envolveram doações em catástrofes climáticas ou decorrentes de violências ocorridas entre as mulheres e seus familiares.

Em contrapartida, optei por não participar do cotidiano religioso de orações, jejuns e testemunhos, conteúdos que contavam com maior engajamento no grupo. Nas ocasiões que envolviam campanhas e pedidos de oração, por exemplo, limitei-me a reações breves que incluíam a repetição de emojis como os de coração, mãos juntas (🙏) e mãos para o alto (🙌). Além destas interdições, evitei compartilhar conteúdos classificados como "falar de política" pelas interlocutoras, embora estes fossem alvo de diálogos fora do grupo entre mim e aquelas com quem tinha mais proximidade. Na medida em que pude construir relações interpretadas por muitas delas como semelhantes às de alguém que "trabalha pra Jesus", conforme cito anteriormente neste artigo, tanto meu engajamento através das mídias como as escolhas por não participar orando e contando testemunhos nas dinâmicas das campanhas de oração trouxeram diferenciais que incorreram ora em limitações, ora aproximações. Tais tensionamentos, todavia, não envolvem somente pesquisas online, mas se mostram comuns à própria convivência etnográfica de modo mais geral.

Noutro plano das negociações ético-metodológicas, busquei compreender que noções eram atribuídas nos grupos de WhatsApp aos sentidos de consentimento, bem como às aproximações e distanciamentos feitos pelas interlocutoras para aquilo que consideravam público ou privado. Diferente dos usos privados de mídias sociais, em que uma pessoa conversa diretamente com outra, a funcionalidade dos grupos era interpretada pelas interlocutoras de modo análogo aos usos que faziam de outras mídias como o Facebook, indicando muitas vezes que havia duas formas de fazer parte do "grupo das virtuosas" para além dos eventos: no "feice" e no "zap".

Em uma de suas análises sobre usos do Facebook, Daniel Miller (2012) se referiu ao "mural", espaço em que as publicações também chamadas de "postagens" são realizadas pelos(as) usuários(as), enquanto um espaço "semipúblico". Segundo o autor, por se tratar de um conteúdo que não exige uma interação direta, "postar" no mural não impõe o mesmo tipo de

demanda reservada às interações privadas, ocorridas quando enviamos uma mensagem direcionada a alguém ou realizamos uma ligação. Estes mecanismos desenvolvidos para a comunicação em grupo, tais como e-mails, fóruns especializados, salas de chat, entre outros, foram descritos posteriormente por Miller et al. (2016) como responsáveis por modificar a polarização entre público e privado nos espaços online.

Em diálogo com as leituras empreendidas pelo autor, compreendo os grupos de oração que acessei no WhatsApp como espaços semipúblicos. Compartilhar uma mensagem ou imagem nestes grupos habita a ordem de expectativas difusas, na medida em que pode estar tanto direcionada a alguém em específico que tenha sido indiretamente citado, quanto aguardar reações generalizadas dos(as) participantes. Ao mesmo tempo, o caráter semipúblico se refere às próprias formas de acessar o grupo, as quais não se davam somente entre mulheres conhecidas que haviam sido adicionadas a pedido de integrantes pela pastora. Havia, ainda, contatos de sua própria rede, além do acesso através dos links públicos compartilhados em diferentes redes sociais pelo casal.

Para além de simplesmente considerar o caráter semipúblico dos grupos de oração como arena livre para coletar dados sem realizar negociações individuais e coletivas, considerei outras especificidades nestas reconfigurações das fronteiras entre público e privado realizadas a partir do WhatsApp. Na medida em que compartilhar conteúdos em grupos evangélicos (quase) exclusivamente habitados por mulheres constrói relações de confiança mediadas por valores vinculados a imaginários de gênero, raça e classe, estas reconfigurações também podem implicar, como vêm mostrando pesquisas que exploraram marcadores de gênero e sexualidade em contextos digitais (PELÚCIO, 2015; LINS, 2019), em diferentes graus de intimidade e consentimento vinculadas às relações de confiança construídas com as lideranças, com o grupo e com quem pesquisa.

Assim, por não ter estabelecido contato com todas as participantes dos grupos de WhatsApp, utilizo somente imagens e mensagens de voz compartilhadas por aquelas com quem pude realizar acordos a este respeito. Como venho argumentando, nossas aproximações foram estendidas desde o início à realização de entrevistas e/ou à convivência no trabalho de campo. Também tive como hábito aproveitar muitas ocasiões em que interagi no grupo para indicar que eu era pesquisadora, buscando elaborar formas de fazer com que esta não fosse uma informação fornecida de maneira mecânica e protocolar para as integrantes.

Para os conteúdos analisados, busquei tomar cuidados para não gravar capturas de tela que pudessem incorrer em quaisquer identificações

das participantes. Em relação às mensagens de texto, os cuidados se voltaram para não transcrever literalmente conteúdos que contavam com usos de hashtags[10], os quais geram links indexáveis por buscadores online. Tais estratégias buscaram evitar o rastreamento de publicações por mecanismos de busca presentes em diferentes plataformas digitais[11].

Ao longo dos anos, a frequência com que acompanhei os conteúdos dos grupos foi se modificando, estando mais concentrada para armazenar materiais nos primeiros dois anos da pesquisa. Neste período, que classifico como uma fase inicial exploratória, busquei maneiras de sistematizar os conteúdos utilizando um recurso disponibilizado pelo próprio aplicativo, o de "favoritar mensagem", para salvar em meu celular aqueles que mais chamavam minha atenção. A montagem de quadros semanais ajudou a compreender recorrências através de registros que considerei prioritários: Quem são os(as) puxadores(as) de conversas? Quais eram os conteúdos mais compartilhados? Quais eram as regras explícitas e implícitas? Que diferenças podiam ser notadas em interações das integrantes entre si e aquelas que estabeleciam com as lideranças que administravam o grupo? Que tipos de conflitos eram mais recorrentes?

Estas perguntas orientaram a segunda fase da pesquisa nos grupos de WhatsApp, na qual analisei o material coletado. As recorrências verificadas semanalmente ajudaram a construir quadros baseados nas próprias dinâmicas dos grupos, as quais dividi entre quadros fixos e quadros temáticos. Enquanto os quadros fixos auxiliavam no reconhecimento de quais dinâmicas mais se repetiam em ocasiões lideradas pelo casal de pastores e introduzidas pelas participantes, com os quadros temáticos busquei descrever outras atividades habituais que tinham maior oscilação na rotina de compartilhamentos no grupo. Neste, acrescentei conteúdos relacionados à política institucional, conteúdos conspiratórios, anúncios de vagas de empregos, mensagens motivacionais, saudações de bom dia/tarde/noite, entre outros.

Preenchi ambos os enquadramentos com descrições de observações participantes em diferentes espaços, anexando vídeos, fotos, emojis, figurinhas e trechos de mensagens compartilhadas no mesmo período ou em ocasiões distintas. Com diferentes ordens de engajamento das interlocutoras, a escolha destes quadros seguiu critérios baseados em minha observação do que se destacava para uma análise através do

10 Caracterizadas pelo símbolo do jogo da velha (#), as *hashtags* têm como função agregar públicos nas redes sociais em torno de tópicos formados por uma ou mais palavras. Tais tópicos podem ganhar efeitos "virais", como são chamados conteúdos que ganham grande repercussão, engajamento e visibilidade nas redes sociais.
11 Estes e outros cuidados com a rastreabilidade e segurança no armazenamento do material de campo foram compartilhados em minicurso *online* ministrado por Carolina Parreiras e Barbara Castro (2020) no âmbito da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

WhatsApp, cujos fluxos se construíram entre práticas online e offline que se somavam às minhas circulações no trabalho de campo.

Para além de um enquadramento que aponte para mudanças realizadas por integrantes dos grupos ao longo do tempo ou preocupações com a linearidade dos períodos abordados, registrei hábitos cotidianos de compartilhar imagens e gravar mensagens de voz durante as orações. Além disso, a prática reiterada do casal de pastores de realizar pregações por mensagem de voz e as respostas de participantes com orações, propiciou refletir sobre experiências sensoriais envolvidas na escuta de áudios no WhatsApp[12].

Data ou período	Atividade
14 a 21 de junho de 2017	**Campanha "três elementos"**
A abertura da campanha às 00:30 é feita com uma mensagem de voz da pastora Cristiane, cuja duração de três minutos e meio explica como realizar a campanha diariamente nos próximos sete dias. No interior de uma garrafinha com os três elementos – água, azeite e suco de uva, com o suco de uva "representando o sangue do cordeiro" –, o nome de "alguém problemático" deve ser colocado para que o "Senhor visite esta pessoa" e possa desfazer a "feitiçaria que foi lançada contra ela". Ao longo do período da campanha, o papel se dissolveria na garrafinha, "junto com os problemas", enquanto o balanço da garrafa viria para "estremecer a estrutura da pessoa" e, assim, "abrir seus ouvidos" para a voz de Deus. Durante o período da campanha, a pastora compartilha a realização de orações com seu marido, o pastor Bruno. Ambos compartilham vídeos nos quais caminham segurando uma garrafa com o conteúdo dos "três elementos" por uma rua deserta de seu bairro, em diferentes horários da madrugada. Alguns destes vídeos diários, nomeados como "caminhada da fé", trazem o pastor Bruno sozinho, noutros ele está na companhia da pastora. Ambos alternam estes chamados para orações com mensagens de texto, sempre no horário da madrugada. As respostas chegam instantaneamente, em mensagens de texto e áudio com orações. Uma delas canta um louvor. Há também muitos *emojis* de mãos em oração e labaredas de fogo, mensagens de texto com brados de "Glória a Deus", "Aleluia", este muitas vezes digitado repetidamente por uma participante. Registros de realizações síncronas das campanhas em fotos se dividem com rostos de familiares por quem participantes pedem por orações. Algumas orações chegam somente ao longo do dia, pela manhã e tarde. Outras indicam "orei, mas não postei"; "já fiz minha oração, mas não vou postar".	

Fonte: Elaboração da autora, 2017.

12 Para uma análise mais aprofundada sobre as negociações realizadas por meio dos áudios, ver Mochel (2023b).

Data ou período	Atividade
30 de abril de 2018	**Campanha "Jeová Jiré"**
Na abertura de mais uma campanha, a preparação é novamente narrada em áudio pela pastora. Durante todas as noites dos próximos quinze dias, um copo com água, roupas, documentos e um pedaço de pão devem ser "apresentados ao Senhor". As roupas podem ser levadas para quem está em presídios ou hospitais, enquanto o pão deverá ser comido com a água após a oração, para que quem ora possa "abrir seus olhos", "ter estratégia", "ver Jesus". Durante a campanha, a partilha destes elementos também deve ser feita entre familiares que precisam das orações. A água ungida pode ser adicionada ao cozimento de refeições, junto a pedaços do pão "esfarinhados" para serem oferecidos ao "filho que é viciado", "ao marido que tá lá com a cabeça toda voltada para a amante". Usar a fé para provocar milagres "é loucura". "Tem que ser louco!", diz a pastora. Esta interjeição traz a lembrança de que aquele seria um "ato profético", termo repetido em diferentes momentos do áudio, com ênfase na palavra "ato". "Ato profético é para quem crê. Se você não crê, apenas se une na oração". Muitas fotos chegam com registros da campanha nos dias seguintes. Ao longo do dia, *selfies* de familiares surgem em momentos de lazer, em suas casas, em festas. São pedidos de oração prontamente atendidos por poucas, no máximo três, mulheres que respondem ao longo do dia.	

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

A elaboração dos quadros permitiu conduzir qualitativamente os desafios relacionados a lidar com um espaço de intenso tráfego de dados. Embora a validade de critérios quantitativos e usos de softwares seja legítima para muitas pesquisas que vêm sendo conduzidas sobre o WhatsApp mais recentemente[13], a adoção de uma pesquisa qualitativa feita de modo artesanal e permeada por constantes negociações com as interlocutoras permitiu explorar outros aspectos do debate ético-metodológico nas pesquisas no digital. Refletir sobre usos, funcionalidades e acordos relacionais através do WhatsApp apontou, ainda, para "a possibilidade de muitos experimentos e redefinições contextuais da etnografia" (PARREIRAS, 2015, p. 71), tensionando suas relações com a teoria antropológica.

As especificidades etnográficas de minha circulação no grupo geraram retornos imprevistos, resultantes de um projeto etnográfico crítico às concepções sobre o caráter perigoso do convívio com "religiosos inadequados" (HARDING, 1991, p. 316). Conforme argumentado até aqui, minha posicionalidade nas interações online e offline não fez desta uma etnografia com "outros repugnantes", para utilizar mais um termo de Susan Harding (1991). Além de "trabalhar pra Jesus", marcadores de gênero, raça e origem regional que compartilhamos também nos aproximavam

13 Refiro-me aqui aos monitoramentos de conteúdos políticos nos grupos de WhatsApp e, mais recentemente, também no Telegram, que vêm sendo realizados por acadêmicos(as) e institutos de pesquisa que predominantemente utilizam a abordagem do tipo espião/"lurker", conforme definiu Ferguson (2017).

e suspendiam, ao menos por alguns instantes, o fato de não dividirmos o pertencimento evangélico.

Chamar a atenção para as relações proporcionadas pela posicionalidade na pesquisa complexifica lugares produzidos por "ficções persuasivas" (STRATHERN, 2014) frequentemente adotadas em análises sociais sobre grupos evangélicos. A este respeito, Simon Coleman (2018) realiza um importante exercício de auto-objetivação para apostar na saída por diferentes posições éticas que, em vez de se oporem, sejam mutuamente produtivas:

> Estou pedindo por um pouco mais de ironia em relação ao nosso próprio posicionamento. Como antropólogos, não devemos deixar que a seriedade e a severidade de nossas posições éticas nos impeçam de reconhecer as qualidades particulares da ironia e do lúdico nas práticas da Prosperidade. Zonas fronteiriças podem ser lugares difíceis, ainda que produtivos, para se habitar e para nos constituirmos (COLEMAN, 2018, p. 307).

SMARTPHONES E SEUS PÂNICOS MORAIS

Pesquisar de modo multissituado (MARCUS, 1998) nos grupos de oração possibilitou a abertura de outras maneiras de conhecer as interlocutoras e fortalecer vínculos com quem eu já convivia noutros espaços. Mesmo que muitas daquelas que estavam nos grupos não comparecessem nestas ocasiões, sua presença nos grupos se tornou importante para que eu compreendesse o WhatsApp como espaço que gera modos de participação distintos do convívio presencial. Não havia opiniões monolíticas entre as integrantes dos grupos, e através delas emergiam controvérsias que não se apresentavam noutros contextos de nosso convívio cotidiano.

Refletir sobre os usos do celular como tecnologia fundamental para incrementar conexões com Deus destacou muitas de suas ambivalências como instrumento de evangelização pelas evangélicas. Ao mesmo tempo em que serve como suporte para a realização de práticas devocionais em que se ora junto, bênçãos para se tornar mais próximos de Deus, smartphones também frequentemente eram ilustrados como maldições nos grupos de mulheres onde convivi. Sua materialidade era apontada como parte de um conjunto mais amplo de tecnologias e coisas "do mundo" que levam à degradação, seguindo um caminho comum ao evangelismo protestante de disputas entre modernidade e tradição que orienta classificações historicamente atribuídas à problemática dos fetiches nos cristianismos[14].

14 Ver Latour (2002).

Em diferentes textos e memes[15] compartilhados nos grupos de WhatsApp, referências às mídias eram personificadas em pânicos morais, visibilizando seres demoníacos que destroem a família. Geralmente metamorfoseados em corpos femininos, televisões, celulares e tablets eram descritos como "encantadores", associados à promiscuidade sexual junto a outros comportamentos e vícios mundanos. Destaco aqui dois de diversos exemplos publicados nos grupos a este respeito.

No primeiro, um texto assinado por "autor desconhecido" e intitulado "A amante" descreve a transformação de uma televisão na figura de uma mulher que não envelhece, seduzindo o "pai de família". Este, por sua vez, se distancia da esposa e filhos, formando uma nova família que tem como filhos computadores, tablets e celulares. No segundo exemplo, compartilhado em momento posterior, uma ilustração mostra duas sequências em quadrinhos: de um lado, brincadeiras infantis coletivas contrastam com crianças jogando individualmente no celular; e, de outro, uma família reunida em volta de uma mesa de jantar substitui este mesmo grupo familiar no sofá, com cada membro manuseando individualmente seus celulares e sem interagir entre si.

A sedução atribuída ao feminino metamorfoseado em seres tecnológicos que evoca ameaças à família associa noções de gênero e sexualidade a modelos de conduta reprováveis em histórias popularmente conhecidas sobre os perigos das novas tecnologias à humanidade. Os modos como mulheres evangélicas experimentam inserções para a prática de sua fé nestes espaços estão em constante disputa com moralidades que não apenas inferiorizam o status destas tecnologias, mas também as demonizam. Ao mesmo tempo em que o uso do celular se torna inescapável, as moralidades em torno desta materialidade podem se apresentar conflitantes nesse contexto, com atravessamentos relativos também aos marcadores geracionais como importantes elementos da batalha espiritual travada contra as tecnologias midiáticas para a proteção da família.

Em paralelo à circulação destes conteúdos, as interlocutoras realizavam constantes negociações com o que poderia ser (ou se transformar em) demoníaco. Na pesquisa de Sandra Rubia da Silva (2015) sobre usos de celulares entre grupos de evangélicos, a materialidade dos smartphones também aparece como alvo de disciplinamentos para proporcionar usos mais compatíveis com seus princípios. Como a autora indica, nestes grupos circulavam permissões para que somente hinos e louvores gospel

15 Memes são conteúdos imagéticos que estão associados à grande quantidade de compartilhamentos na web. Sua multiplicação através de variadas mídias sociais ganha significados conhecidos através do termo "viralização". O vínculo com a replicação viral indica sua popularização online, na medida em que afirmar que algo ou alguém "virou meme" implica em considerar o nível massificado de alcance destes conteúdos.

funcionassem como toques nas chamadas. Semelhantemente, Juliano Spyer (2018) apontou que interlocutores(as) evangélicos de um povoado baiano que compôs sua pesquisa utilizam mídias sociais para disciplinamento da família e ascensão no trabalho, indicando modos como estas tecnologias podem ser frequentemente utilizadas para se protegerem de ameaças de "forças modernizadoras" e reforçar conservadorismos.

Os conteúdos armazenados no celular também estiveram envolvidos noutras formas de controle na pesquisa de Josiah Taru (2019) sobre usos de aplicativos móveis entre membros de um Ministério no Zimbábue, quando analisou estes disciplinamentos na fala de um jovem interlocutor que indicou não "misturar" em seu smartphone os aplicativos utilizados para fazer orações com vídeos e imagens pornográficas enviadas através de outros grupos. Estes modos de controle, segundo o autor, criam formas de governamentalidade (FOUCAULT, 2010) potencializados pelo olhar pastoral vigilante. Nas narrativas destes(as) fiéis, suas práticas são vigiadas tanto por Deus como pelas lideranças, que captariam espiritualmente desvios por meio da "unção" transmitida através dos aplicativos.

Assim, a necessidade de sair de grupos de WhatsApp em que nudes e pornografias eram trocadas poderia aparecer para os pastores em sonhos proféticos para denunciar o pecado cometido pelos(as) fiéis, criando "regimes disciplinares sutis" (TARU, 2019, p. 165, tradução minha) que lembram constantemente ao congregante jovem da onipresença de sua liderança. Sensações similares também foram descritas a respeito de envolvimentos extra-maritais que poderiam ser descobertos da mesma maneira.

De modo distinto aos discursos sobre os perigos que as mídias causariam à família, também atentei para similaridades com regulações disciplinares nas práticas de boa convivência nos grupos de oração de mulheres. Ao longo de nossa convivência online, não notei nenhum comportamento que houvesse sido punido com alertas públicos[16] ou que tenha acarretado em expulsões de integrantes do grupo, mas interdições relacionadas ao compartilhamento de pornografia e de conteúdos formaram um texto que circulou no fim do ano de 2020 pela pastora Cristiane sobre boas práticas, intitulado como "regras do grupo". Alternando um texto totalmente escrito em caixa alta, a liderança combinou diferentes emojis na cor vermelha que indicavam, além da proibição em "postar vídeos de violência e pornografia", também a vedação a "falar mal de qualquer igreja e pastor".

16 Há uma exceção relacionada ao compartilhamento de conteúdos sobre política. Após os ataques às sedes dos três poderes recentemente ocorridos no dia 8 de janeiro em Brasília, a pastora Cristiane enviou uma mensagem de voz proibindo o compartilhamento de "opiniões políticas". Apresento esta situação com mais detalhes em Mochel (2023a).

O comunicado, recebido pelas participantes com “aleluia”, “amém”, “sim senhora, minha pastora” e emojis que expressavam concordância, também apresentava regras para a boa convivência no grupo. Entre elas, a pastora solicitava a participação das mulheres na realização de campanhas e respostas aos pedidos de oração de integrantes, apoio nos Chás e Conferências organizados através dos grupos e, ainda, que as participantes evitassem interrompê-la ou desviar o assunto em momentos dedicados a orações de campanhas e comunicados importantes compartilhados por ela e seu marido no grupo.

Se o aspecto de ubiquidade na onipresença reforça vigilâncias, as interlocutoras desta pesquisa também indicaram a potencialização da vida religiosa para aquilo que consideram mais “reais” em sua relação com Deus. Nas formas como duas delas descreveram suas escolhas em fazer parte do Ministério, os usos do celular e das redes sociais diferenciavam relações estabelecidas com a pastora no “privado”[17] como mais “reais” que relações com outras lideranças, sobretudo aquelas estabelecidas com pastores que não praticam aquilo que pregam em suas igrejas. Suas interpretações da realidade enquanto franqueza e autenticidade, características centrais à autoridade religiosa no pentecostalismo, apontam para complexidades etnográficas das interações entre evangélicas(os) e diferentes mídias digitais que não se reduzem às apropriações de doutrinas e, por sua vez, vêm ressignificando práticas religiosas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, indiquei caminhos ético-metodológicos tomados em uma etnografia realizada em grupos de oração exclusivamente integrados por mulheres evangélicas no aplicativo WhatsApp. Apresentei modos como a polissemia em torno da nomeação Ministério, Projeto e grupo apresenta esta mídia digital enquanto possibilidade de experimentar novas institucionalidades para carreiras pastorais e pertencimentos evangélicos na atualidade.

A centralidade dos usos do WhatsApp nas reconfigurações evangélicas contemporâneas foi explorada em três seções ao longo do texto. Na primeira, indiquei o WhatsApp como dispositivo religioso para o exercício da autoridade evangélica de Ministérios não-institucionalizados, engajando agenciamentos interdenominacionais e expandindo mercados religiosos informais. Na segunda, o WhatsApp se configura como como campo da pesquisa etnográfica, possibilitando análises de elementos não verbais de

17 Termo como costumam ser chamadas as trocas de mensagem feitas diretamente entre duas pessoas em aplicativos de mensagem.

comunicação e recursos sensoriais expansores de projetos metodológicos sobre e para o digital, além de reflexões sobre consentimento, posicionalidade e condução da presença de quem pesquisa online.

Na última seção, por sua vez, destaquei o lugar ambivalente dos smartphones no cotidiano evangélico da batalha espiritual. Ao performarem pânicos morais presentes nestes contextos, os celulares e outras tecnologias são transmutados em personagens perigosos, que devem ser contidos e permeados por regras que constituem os grupos de WhatsApp como institucionalidade para os múltiplos pertencimentos evangélicos mediados pelo digital. Assim, explorar os "grupos de oração" integrados por mulheres evangélicas conduziram aos caminhos imprevistos de uma etnografia sobre cotidianos religiosos formados por fluxos online e offline. Através deles, ressaltei para a importância de discutir sobre usos do WhatsApp a partir das mulheres evangélicas e seus cotidianos, buscando contribuir com nuances necessárias tanto aos debates ético-metodológicos quanto às discussões macropolíticas sobre conservadorismos no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Heloisa Buarque de. 2003. Telenovela, consumo e gênero: "muitas mais coisas". Bauru, SP: Anpocs/EDUSC.

Alvarez, Sonia E. 2014. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. Cadernos Pagu, Campinas, n. 43, p. 13-56, jul./dez.

Birman, Patricia. 1996. Mediação feminina e identidades pentecostais. Cadernos Pagu, Campinas, n. 6/7, p. 201-226.

boyd, danah; Crawford, Kate. 2011. Six Provocations for Big Data. A Decade in Internet Time: Symposium on the Dynamics of the Internet and Society, September 2011. Oxford. [Anais...]. Disponível em: https://ssrn.com/abstract=1926431. Acesso em 18 jan. 2023.

Cesarino, Leticia. 2020a. Como vencer uma eleição sem sair de casa: a ascensão do populismo digital no Brasil. Internet & Sociedade. n. 1, v. 1, p. 91-120, fev.

Cesarino, Leticia. 2020b. As implicações da etnografia on-line. Webinar 4. Profa Leticia Cesarino. [S. l.: s. n.]. 1 vídeo (1h33min). Publicado pelo canal LAV – Laboratório de Antropologia Visual. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BnAbkT_ZAOg&t=1825s. Acesso em 22 jan. 2022.

Coleman, Simon. 2018. Zonas fronteiriças: ética, etnografia e o cristianismo "repugnante". Debates do NER, Porto Alegre, ano 19, n. 33, p. 271-312, jan./jul.

Côrtes, Mariana. 2017. Diabo e fluoxetina: pentecostalismo e psiquiatria na gestão da diferença. Curitiba: Appris.

Cunha, Magali do Nascimento. 2007. A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad X; Instituto Mysterium.

Das, Veena; Poole, Deborah. 2004. State and its margins: comparative ethnographies. In: Das, Veena; Poole, Deborah (ed.). Anthropology in the margins of the State. Santa Fe/Oxford, School of American Research Press/James Currey.

Douglas, Mary. 2014. Pureza e perigo: ensaios sobre a noção de poluição e tabu. Editora Perspectiva: Rio de Janeiro.

Ferguson, Rachael-Heath. 2017. Offline "stranger" and online lurker: methods for an ethnography of illicit transactions on the darknet. Qualitative Research, v. 17, n. 6, p. 683–69.

Fonseca, Alexandre Brasil; Dias, Juliana (coord.). 2021. Caminhos da desinformação: evangélicos, fake news e WhatsApp no Brasil: relatório de pesquisa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto NUTES de Educação em Ciências e Saúde.

Foucault, Michel. 2010. Do governo dos vivos: curso no Collège de France, 1979-1980 (excertos). São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural; Achiamé.

Harding, Susan. 1991. Representing fundamentalism: the problem of the repugnant cultural other. Social Research, v. 58, n. 2, p. 373-393.

Latinobarómetro. 2018. Disponível em: http://www.latinobarometro.org/latdocs/INFORME_2018_LATINOBAROMETRO.pdf Acesso em 23 jul. 2023.

Latour, Bruno. 2002. Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches. Bauru: Edusc.

Lins, Beatriz Accioly. 2019. Caiu na rede: mulheres, tecnologias e direitos entre nudes e (possíveis) vazamentos. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Machado, Carly. 2013. "É muita mistura": projetos religiosos, políticos, sociais, midiáticos, de saúde e segurança pública nas periferias do Rio de Janeiro. Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 13-36.

Machado, Carly Barboza. 2020. Fazendo política em outros congressos: tramas religiosas, práticas midiáticas e a estética da política nas periferias urbanas do Rio de Janeiro. Debates do NER, Porto Alegre, ano 20, n. 38, p. 19-59, ago./dez.

Mafra, Clara. 2013. Números e narrativas. Debates do Ner, Porto Alegre, v. 2, n. 24, p. 13–25.

Marcus, George. 1998. "Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography". In: Marcus, George E. Ethnography through Thick/Thin. Princeton: Princeton University Press.

Markham, Annette N.; Baym, Nancy K. 2009. Introduction: making smart choices on shifting ground. In: MARKHAM, Annette N.; BAYM, Nancy K (ed.). Internet inquiry: conversations about method. Thousand Oaks: Sage Publications, 2009.

Miller, Daniel. 2021. A theory of a theory of the smartphone. International Journal of Cultural Studies, v. 24, n. 5, p. 860-876.

Miller, Daniel; Horst, Heather (org.). 2012. Digital Anthropology. Londres: Berg.

Miller, Daniel et al. 2016. How the world changed social media. Londres: UCL Press.

Mochel, Lorena. 2023a. A fluidez da unção: raça, gênero e erotismos evangélicos nas materialidades de um Ministério digital. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Mochel, Lorena. 2023b. Ministérios no WhatsApp: gênero, sensorialidades e transformações ético-políticas no cotidiano de mulheres evangélicas. Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro), n. 39, p. 1-24.

Parreiras, Carolina. 2015. Altporn, corpos, categorias, espaços e redes: um estudo etnográfico sobre a pornografia online. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Parreiras, Carolina; Castro, Barbara. 2020. Aula 3 - Minicurso Introdução às pesquisas em/dos/sobre contextos digitais: Teoria, método e ética. Transmitido ao vivo em 17 jun. 2020. 1 vídeo (2h05min). Publicado pelo canal IFCH Unicamp. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CDnWA_idOFI&t=2882s. Acesso em: 14 jan. 2023

Pelúcio, Larissa. 2015. O amor em tempos de aplicativo: notas afetivas e metodológicas sobre pesquisas com mídias digitais. In: Pelúcio, Larissa; Pait, Heloisa; Sabatine, Thiago (org.) No emaranhado da rede: gênero, sexualidade e mídia: desafios teóricos e metodológicos do presente. São Paulo: Annablume Queer.

Ramos, Luciana de Oliveira et. al. 2023. O uso do Facebook como ferramenta de campanha eleitoral [recurso eletrônico]: estudo a partir do gênero, raça e perfil socioeconômico das candidaturas à Câmara Federal por São Paulo nas eleições de 2022. São Paulo: FGV Direito SP.

Sanchis, Pierre. 1994. O repto pentecostal à cultura católico-brasileira. Revista de Antropologia, São Paulo, n. 37, p. 145-182.

Sant'ana, Raquel. 2017. A Nação cujo Deus é o Senhor: a imaginação de uma coletividade "evangélica" a partir da Marcha para Jesus. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Silva, Sandra Rubia da. 2015. A religião dos celulares: consumo de tecnologia como expressão de fé entre evangélicos e umbandistas. Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 12, n. 35, p. 110-128, set./dez.

Strathern, Marilyn. 2014. Partes e todos: reconfigurando relações em um mundo pós-plural. In: Strathern, Marilyn. O efeito etnográfico e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify.

Taru, Josiah. 2019. Mobile Apps and Religious Processes Among Pentecostal-Charismatic Christians in Zimbabwe. In: Fewkes, Jaqueline (org). Anthropological perspectives on the religious uses of mobile apps. Cham: Palgrave Macmillan

Van de Kamp, Linda. 2012. Pentecostalismo brasileiro, "macumba" e mulheres urbanas em Moçambique. In: Oro, Ari Pedro; Steil, Carlos Alberto; Rickli, João (org.) Transnacionalização religiosa: fluxos e redes. São Paulo: Editora Terceiro Nome, p. 59-76.

Lorena Mochel é Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ) e Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. Atualmente é Pós-doutoranda no Programa de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, financiada com Bolsa FAPERJ Nota 10. É também Pesquisadora Associada ao Laboratório Etnográfico de Estudos Tecnológicos e Digitais (LETEC/ USP) e integrante do Núcleo de Estudos em Corpos, Gêneros e Sexualidades (NUSEX/ MN/ UFRJ) e do Grupo de Pesquisa CORRE: Experimentações etnográficas em territórios urbanos (PPGCS/ UFRRJ). E-mail: lorimochel@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 15/10/2023
Aprovado em: 15/02/2024

ENQUADRANDO A EXPERIÊNCIA CORPÓREA DE MOBILIDADE ATRAVÉS DE VIDEOCHAMADAS: PRÁTICAS DE MÍDIA DIGITAL DE JOVENS MIGRANTES DO GANA DURANTE VISITAS 'A CASA'

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216567

DOSSIÊ: ETNOGRAFIAS AO TOQUE DE TELA – EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTOS ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES

LAURA J. OGDEN
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-8145-9873
Maastricht University, Maastricht, Países Baixos - study-fasos@maastrichtuniversity.nl

RESUMO
Este artigo debruça-se sobre a intersecção de dois temas explorados em pesquisas recentes sobre mobilidade transnacional de jovens. Primeiro, a mobilidade para o país de origem é uma experiência profundamente corpórea. Segundo, os jovens migrantes utilizam os mídia móveis digitais para manter relações transnacionais e navegar as suas visitas a 'casa'. Este artigo baseia-se em gravações audiovisuais da viagem de uma jovem ao Gana, no âmbito de um projeto etnográfico mais amplo sobre mobilidade transnacional de jovens e conceptualiza videochamadas durante visitas ao país de origem como uma forma de 'enquadrar' digitalmente

as experiências corpóreas de mobilidade (*embodied mobility experiences*) nas relações transnacionais com pessoas em outros lugares. Esse enquadramento selectivamente representa experiências corpóreas de mobilidade, cumpre diversas funções nas relações transnacionais e constitui uma *performance* de uma posição social para públicos *offline*. Empiricamente, o artigo mostra que as redes transnacionais dos jovens migrantes são multigeracionais e globalmente dispersas. Metodologicamente, enfatiza como os métodos audiovisuais podem dirigir a nossa atenção para fenómenos facilmente negligenciados noutras formas de observação etnográfica e gerar novas possibilidades para conceptualizar esses fenômenos.

PALAVRAS-CHAVE
Mobilidade transnacional de jovens; Mídia móvel; *Smartphones*; Videochamadas; Etnografia audiovisual.

ABSTRACT
This paper explores the intersection of two themes in recent research on transnational youth mobility. First, mobility to the country of origin is a deeply embodied experience. Second, migrant youth use digital media to sustain transnational relationships and navigate their visits 'home'. This article draws on audiovisual recordings of one young woman's trip to Ghana within a broader ethnographic project on transnational youth mobility to conceptualise video calls during country-of-origin visits as a way of digitally 'framing' embodied mobility within transnational relationships with people elsewhere. Such framing selectively represents embodied mobility experiences, fulfils various functions within transnational relationships, and performs social position to offline audiences. Empirically, the paper shows that migrant youth's transnational networks are multi-generational and globally dispersed. Methodologically, it emphasises how audiovisual methods can direct our attention to phenomena that are easily overlooked in other forms of ethnographic observation and generate new possibilities for conceptualising them.

KEYWORDS
Transnational youth mobility; Digital mobile media; Smartphones; Video calls; Audiovisual ethnography.

INTRODUÇÃO

Poucos dias antes da Belinda (20 anos) viajar da Alemanha para o Gana, perguntei-lhe qual seria a primeira coisa que faria ao chegar ao seu país de origem:

> Vou tirar uma foto! Quando chegas ao Aeroporto, têm ali '*Akwaaba*' ['Bem-vindo']. E vou tirar uma foto com [o sinal] 'Akwaaba' no novo terminal. E depois, quando sair, vou comer *kelewele* [banana frita com especiarias], é como te contei!

As prioridades da Belinda para as suas primeiras horas no Gana, quatro anos desde que migrou para a Alemanha, apontam para dois temas-chave na literatura recente sobre mobilidade transnacional de jovens, que explora as diversas experiências de mobilidade de jovens de origem migrante entre os seus países de origem e de residência (Robertson *et al*., 2018; Cheung Judge *et al*., 2020; Mazzucato e van Geel, 2022). Primeiro, a referência da Belinda ao *kelewele*, um prato comum da sua infância no

Gana, e a sua exclamação "Já te disse!", insinuando o papel da comida nas nossas conversas anteriores sobre a visita ao Gana, enfatizam a natureza corpórea das experiências de mobilidade. A investigação sobre este tema entende a mobilidade física como uma experiência profundamente sensorial, emocional e relacional (Büscher e Urry, 2009) cujo significado é moldado ao longo do tempo e do espaço pelas pessoas, lugares e momentos que constituem estar 'em movimento' (Ogden e Mazzucato, 2022b; Akom Ankobrey, 2023). Em segundo lugar, a intenção da Belinda de imediatamente se fotografar no Aeroporto Internacional de Acra ao lado da placa de boas-vindas em twi e, presumivelmente, partilhar a imagem nas redes sociais, faz referência à importância dos meios de comunicação digitais tanto na mediação de visitas aos países de origem (Anschütz, 2022), como na manutenção de laços transnacionais em situações de distância geográfica (Ogden e Mazzucato, 2022a).

Na verdade, esta conversa com a Belinda também foi mediada digitalmente: ocorreu por videochamada, ela em Hamburgo e eu no Gana (Figura 1), enquanto acompanhava a viagem de uma das suas amigas, a Keziah.[1] Durante uma videochamada entre as duas amigas num domingo de manhã, a Keziah passou-me o *smartphone* para conversar com a Belinda, enquanto a Keziah tirava fotos de si mesma e as postava nas redes sociais. A Keziah, o seu primo residente no Gana, a sua irmã que mora na Alemanha e eu estávamos todos sentados no enorme 4x4 branco do seu tio, parado no parque de estacionamento da igreja de sua família. As portas estavam abertas para permitir que a brisa ocasional passasse pelo carro no calor da manhã e coros de "Amém!" do enérgico sermão proferido no interior da igreja flutuava no ar. Os três jovens estavam focados nos seus *smartphones*, enquanto tomavam um pequeno-almoço tardio em copos *takeaway e* eu gravava a cena com minha câmara de vídeo, incluindo a minha conversa com a Belinda no ecrã do *smartphone* da Keziah (esta videochamada é analisada abaixo.)

A minha conversa com a Belinda, a sua mediação por *smartphone* e o registo audiovisual da mesma ilustram o cerne deste artigo. Conceptualmente, exploro como as videochamadas representam uma intersecção entre dois aspetos geralmente tratados separadamente na investigação académica sobre a mobilidade transnacional dos jovens migrantes: o digital e o corpóreo. Além disso, estou interessada em saber como as videochamadas durante as viagens ao país de origem cumprem várias funções nas relações sociais transnacionais dos jovens migrantes e o que revelam sobre as redes transnacionais dos jovens, nomeadamente como questionam pressupostos de longa data sobre o arranjo espacial destas redes entre os países de origem e de residência e a sua dependência de relações inter-geracionais (Madianou e Miller, 2011; Parreñas, 2005). Metodologicamente, exploro como o estudo de tais práticas de mídia

móvel é possibilitado, mas também afetado por métodos audiovisuais, nomeadamente a etnografia com uma câmara de vídeo.



FIGURA 1. Filmando a videochamada do Gana para a Belinda em Alemanha.

Este artigo tem por base o meu trabalho de campo realizado no Gana no Verão de 2019 e centra-se sobretudo em três videochamadas feitas pela Keziah (19 anos), captadas em vídeo durante este período. Este estudo de caso faz parte do meu projeto etnográfico mais amplo sobre a natureza e os efeitos da mobilidade transnacional de jovens com antecedentes migratórios (a quem me refiro aqui como 'jovens migrantes', incluindo aqueles que migraram eles próprios e aqueles cujos pais o fizeram). Este projeto envolveu 14 meses de trabalho de campo multi-local e móvel, com 20 jovens com idades entre os 15 e os 25 anos, transnacionalmente móveis entre o seu país de residência, a Alemanha, e o seu país de origem (ou dos seus pais), o Gana (para mais detalhes ver Ogden, 2022b).

A Alemanha é há muito tempo um dos principais destinos europeus para os ganenses (Schans *et al*., 2018). Em 2019, mais de 37.000 cidadãos

ganenses estavam registados na Alemanha; no entanto, a população total de origem ganesa é provavelmente o dobro e calcula-se que um quarto tenha menos de 25 anos (Mörath, 2015). Estima-se que pelo menos um milhão de ganenses – cerca de 5 por cento da população – viva fora do Gana (Twum-Baah, 2005, citado em Schans *et al*., 2018, p. 267), e quase a metade dos agregados familiares ganenses têm um membro da família no estrangeiro (Mazzucato *et al*., 2018). As populações migrantes ganenses a nível internacional têm-se tornado mais qualificadas ao longo do tempo (Schans *et al*., 2018). A maioria das famílias dos meus participantes inclui profissionais altamente qualificados, embora os migrantes ganenses na Alemanha tendam a trabalhar em empregos de baixos salários no sector dos serviços (Schmelz, 2009). No entanto, os migrantes ganenses na Alemanha continuam a ter uma elevada mobilidade transnacional: três quartos visitam o Gana pelo menos de dois em dois anos (Orozco, 2005).

MOBILIDADE JUVENIL TRANSNACIONAL: DIMENSÕES INCORPORADAS E DIGITAIS

A mobilidade dos jovens é um foco relativamente novo na pesquisa académica sobre migrações transnacionais, que há muito se centra na migração de adultos. Os filhos de migrantes são geralmente descritos nesta literatura como sedentários: permanecem no país de origem enquanto os seus pais migram; mudam-se apenas uma vez para reunificarem com os pais no estrangeiro; ou nascem e são criados por pais migrantes no país de residência (Mazzucato e van Geel, 2022). No entanto, pesquisas recentes mostram que os jovens migrantes são na verdade bastante móveis. Quase metade dos jovens de famílias migrantes em vários países europeus viajam para o país de origem pelo menos anualmente (Schimmer e van Tubergen, 2014) e apenas 14 por cento nunca o fizeram. A frequência destas viagens não é afetada pelo estatuto socioeconómico e pela "geração" de migrantes, indicando o elevado valor que os jovens migrantes e as suas famílias atribuem às viagens regulares para o país de origem (Mazzucato e Haagsman, 2022, p. 2483-2484).

Este artigo explora a intersecção entre dois temas-chave que estão a emergir em pesquisas recentes sobre a mobilidade transnacional de jovens migrantes. A primeira é a natureza corpórea das experiências de mobilidade dos jovens. Este tema é fortemente influenciado pela "*mobility turn*" nas ciências sociais (Sheller e Urry, 2006), que enfatiza a natureza experiencial da mobilidade como um processo físico, sensorial e emocional. Em vez de compreender a mobilidade como um "tempo morto" entre o ponto A e o ponto B (*ibid*, p. 209), a investigação focada na mobilidade (*mobility studies*) centra-se na forma como "os corpos percebem e dão sentido ao mundo à medida que se movem corporalmente nele e através

dele" (Büscher e Urry, 2009, p. 100, tradução minha). Uma investigação recente explorou a natureza e o impacto das experiências corpóreas de mobilidade nos jovens migrantes na diáspora ganesa. As relações dos jovens migrantes com o seu país de origem mudam ao longo do tempo, moldadas pelas suas experiências físicas de lugares, pessoas e momentos durante as visitas (Ogden e Mazzucato, 2022b). As experiências positivas de práticas de lazer dos jovens durante a mobilidade moldam a sua transição para a idade adulta em contextos transnacionais (Akom Ankobrey, 2023). Da mesma forma, vivências desagradáveis como cortes de energia recorrentes, acesso precário à internet e contacto com pobreza extrema durante viagens ao Gana, produz um "*comparative confrontation*", ou confronto comparativo que expande as perceções dos jovens sobre as suas oportunidades e posições sociais dinâmicas em contextos transnacionais (van Geel e Mazzucato, 2020).

O segundo tema da investigação sobre mobilidade juvenil transnacional abordado neste artigo é o papel dos meios de comunicação móveis digitais (neste caso *smartphones*) na mobilidade dos jovens migrantes. Esta investigação é informada pela extensa literatura sobre famílias transnacionais que explora a forma como os migrantes e os seus familiares no país de origem (ou 'em casa') utilizam tecnologias de comunicação para "fazer família" (*do family*) quando geograficamente separados (Bryceson e Vuorela, 2002). Estes meios de comunicação constroem um sentido de copresença (Madianou e Miller, 2011; Baldassar, 2016), permitindo a troca de várias formas de cuidado e carinho entre pais migrantes no estrangeiro e os seus filhos que ficam no país de origem, incluindo segurança e apoio emocional, atenção e aconselhamento quando separados fisicamente (Parreñas, 2005).

A literatura sobre a comunicação mediada de famílias transnacionais, do ponto de vista dos *media studies*, tem teorizado sobre as diferentes possibilidades que específicas tecnologias oferecem. Esta literatura inclui o conceito de polimédia (Madianou, 2014) para compreender como diferentes ferramentas e aplicações digitais, muitas vezes utilizadas em combinação, permitem diferentes tipos de comunicação e copresença. Relacionado com o foco deste artigo nas videochamadas, o estudo de Miller e Sinanan (2014) destacou as possibilidades audiovisuais da *webcam* do computador, quer através de laptops que permitem alguma mobilidade, quer de computadores *desktop* imóveis. Estes meios permitem que os migrantes e suas famílias em 'casa' compartilhem através do ecrã as suas vidas cotidianas, visualizando suas casas, jardins e até animais de estimação.

Inicialmente a literatura sobre a comunicação à distância entre famílias transnacionais baseava-se nos telefones, nos primeiros telemóveis e computadores. Para além disso, também se centrava nos adultos e nas

suas experiências como pais migrantes na gestão das relações familiares com aqueles que estavam no país de origem. Dada a rápida evolução da tecnologia e o foco crescente nas vidas transnacionais e nas experiências de mobilidade dos jovens, esta área de investigação começa agora a tentar compreender como os *smartphones* mudam a comunicação das famílias transnacionais (Demirsu, 2022, p. 120), incluindo o papel das práticas de mídia digital dos jovens nas redes transnacionais (Almenara-Niebla, 2023). Os jovens de famílias transnacionais dependiam anteriormente de adultos para aceder a telefones e computadores e para pagar créditos de chamadas. No entanto, a rápida expansão das possibilidades comunicativas facilitadas pelos *smartphones* – incluindo videochamadas – e o aumento da acessibilidade a estes dispositivos e à internet têm permitido que os jovens assumam um papel mais ativo na comunicação e na ligação com outras pessoas nas suas redes transnacionais. Recentemente, os investigadores têm-se concentrado na forma como os filhos de migrantes que permanecem no país de origem utilizam os mídia digitais móveis para moldar de forma ativa as suas relações com os pais no estrangeiro (Acedera *et al*., 2022; Osei *et al*., 2023).

Note-se que a investigação sobre famílias transnacionais também aborda a importância das visitas presenciais, como complemento do papel das tecnologias de comunicação na manutenção dos laços familiares das famílias transnacionais (Fresnoza-Flot, 2009; Baldassar, 2016). Mas a mobilidade física e os mídia digitais são principalmente estudados como estratégias distintas para 'fazer família' (*doing family*); o papel dos mídia digitais durante as visitas não aparece nesta literatura. Uma bifurcação semelhante é evidente na recente explosão de interesse na literatura pela migração digital (Ponzanesi e Leurs, 2022; Leurs e Ponzanesi, 2024), explorando a intersecção dos mídia digitais com as formas de mobilidade física das pessoas. A maior parte desta literatura tem-se centrado na utilização dos mídia digitais, especialmente *smartphones*, durante viagens de migração (em especial migrações forçadas) (Georgiou e Leurs, 2022). A mesma literatura também se tem focado na utilização de tecnologias de comunicação digital por migrantes, para se manterem ligados aos seus entes queridos (Cabalquinto, 2022) e envolver-se com a 'pátria' (Costa e Alinejad, 2020) em momentos de imobilidade, durante períodos de distância geográfica causada pela migração. As vastas possibilidades comunicativas do *smartphone* e a investigação emergente centrada nas diversas mobilidades transnacionais dos jovens proporcionam uma oportunidade para explorar como as práticas dos jovens migrantes nos mídia digitais estão interligadas com formas de mobilidade física para além da própria (viagem de) migração.

Uma pesquisa recente nesta direção mostrou que os jovens de origem ganesa na Alemanha ganham capital social a partir de relações com

amigos, parentes e parceiros românticos da mesma idade no Gana, complementando as visitas presenciais com contactos nos mídia digitais, incluindo videochamadas (Ogden e Mazzucato, 2022a). Os jovens migrantes na Bélgica utilizam os mídia digitais para criar uma sensação de 'quotidianidade extraordinária' (*extraordinary everydayness*), utilizando os seus *smartphones* para navegar espaços urbanos desconhecidos e ativar contactos locais no país de origem durante visitas a 'casa' (Anschütz, 2022). Este artigo baseia-se nestes estudos recentes, explorando o papel das videochamadas através de *smartphones* durante as viagens de jovens migrantes ao país de origem nas suas relações transnacionais com pessoas em outros locais. Ao fazê-lo, contribui para a investigação sobre a utilização das tecnologias de comunicação pelas famílias transnacionais e sobre a intersecção dos aspetos corpóreos e digitais da mobilidade transnacional dos jovens, ao mesmo tempo que responde a apelos mais amplos para "[usar] a lente da mobilidade [para] olhar especificamente para compressão e tensão entre o virtual e o físico" (Zani e Cockel, 2022, p. 6, tradução minha).

EXPERIÊNCIAS ETNOGRÁFICAS AUDIOVISUAIS COM JOVENS MIGRANTES MÓVEIS

A viagem da Keziah ao Gana – o foco central deste artigo – ocorreu durante o meu estudo etnográfico de 14 meses em 2018-2019, com 20 jovens entre os 15 e os 25 anos com histórias de mobilidade transnacional entre o Gana e Hamburgo, na Alemanha (Ogden, 2022b). O estudo fez parte do projeto de investigação colaborativa internacional, 'Trajetórias de Mobilidade de Vidas Jovens' (MO-TRAYL – *Mobility Trajectories of Young Lives*), centrado nas trajetórias e experiências de mobilidade de jovens de origem ganesa na Bélgica, Alemanha, Países Baixos e no Gana. O meu estudo etnográfico adotou uma abordagem centrada nos jovens (*youth-centric*), que coloca as experiências, práticas e perspetivas dos jovens no centro da investigação, em contraste com a centralidade nos adultos adotada em grande parte da investigação sobre migração transnacional. O estudo foi realizado em vários locais entre Hamburgo e Gana, e usou 'métodos móveis' (Büscher e Urry, 2009), incluindo o acompanhamento da mobilidade em tempo real de seis participantes que visitaram o Gana durante o meu trabalho de campo. Acompanhei a sua mobilidade tanto fisicamente, passando algum tempo com eles no Gana, como digitalmente, através de mensagens de texto e voz (Ogden e Mazzucato, 2022b). No centro deste artigo está meu pequeno projeto audiovisual dentro do trabalho de campo mais amplo, durante o qual obtive 11 horas de filme, usando uma pequena câmara DSLR enquanto acompanhava a visita de Keziah ao Gana no verão de 2019. A aprovação ética para a pesquisa mais ampla e este pequeno projeto audiovisual foram obtidos na Universidade de Maastricht. A Keziah e eu

discutimos os parâmetros do projeto, incluindo o que eu poderia filmar, o seu poder de parar a filmagem a qualquer momento sem qualquer questionamento, e a oportunidade de dar a sua opinião e consentimento sobre o uso de imagens em publicações em que ela seja identificável (inclusive para este artigo).

A minha intenção original era fazer da investigação audiovisual um processo colaborativo, em linha com a abordagem *youth-centric* (centrada na juventude) do projeto mais amplo. Inicialmente, a Keziah gostou da ideia e discutimos as possibilidades de ela filmar com minha câmara (no estilo '*vlogging*'). Contudo, assim que chegamos ao Gana, a minha conceção de uma colaboração ativa evaporou-se; Keziah não estava interessada em usar minha câmera, embora ela tenha encorajado ou sugerido ativamente a filmagem de certas cenas e usado seu poder de 'veto' para me impedir de filmar cenas com as quais ela se sentia desconfortável. Uma razão para a falta de interesse da Keziah em usar minha câmara era o uso constante da sua própria câmara, com a qual se ocupava a documentar e transmitir a sua viagem através seu *smartphone*. Dado o meu foco na experiência corpórea de mobilidade e a omnipresença aparentemente banal de *smartphones* na mão de jovens migrantes no meu campo multi-localizado, só quando revi as minhas filmagens após a viagem é que fiquei curiosa sobre o que a Keziah estava a fazer com o seu *smartphone*. Estas novas observações são comuns ao organizar e analisar imagens audiovisuais, que podem, através da reflexão retrospetiva, "gerar e mudar os temas e tópicos" na investigação (Postma 2021, p. 128, tradução minha). As videochamadas da Keziah com amigos e familiares em todo o mundo, durante o seu tempo no Gana, destacaram-se para mim não apenas como uma prática repetida, mas também como um foco para investigar a intersecção dos elementos corpóreos e digitais da mobilidade. Assim, este artigo exploratório analisa videochamadas deste caso de estudo específico, embora inserido num projeto etnográfico mais amplo, e questiona o que uma abordagem audiovisual pode trazer para o campo de estudo (uma abordagem utilizada por, entre outros, Torresan, 2011).

Novas agendas de investigação estão a surgir em torno de métodos criativos para pesquisa sobre a migração (Nikielska-Sekula e Desille, 2021) e mobilidades (Barry *et al*., 2023). Estas pesquisas destacam as potenciais contribuições de abordagens artísticas e baseadas em prática (*practice-based*) para investigar experiências sensoriais, para visualizar fenômenos e para implementar a coprodução e participação nestas áreas de estudo. No entanto, continua a existir uma escassez de investigação audiovisual sobre mobilidade transnacional (com exceção de Torresan, 2011; Verstappen, 2021; Gutiérrez Torres e Almenara-Niebla, 2023), especialmente sobre a juventude (mas ver Piemontese, 2021; Davis, 2022). A investigação

audiovisual oferece não apenas ferramentas metodológicas, mas também metáforas úteis para conceptualizar a mobilidade transnacional e os mídia móveis digitais. Por exemplo, Paolo Favero (2014) invoca a imagem de 'olhar para além do enquadramento' (*looking beyond the frame*) na sua discussão sobre os novos usos e significados das imagens em documentários interativos e tecnologias de geolocalização, que "estão mais atentos ao contexto, às relações sociais e à materialidade, e daí para o mundo para além do enquadramento" (p. 166, tradução minha). Esta metáfora de 'olhar para além do enquadramento', e o inverso de 'enquadrar', inspiram a minha análise neste artigo.

ENQUADRANDO A EXPERIÊNCIA CORPÓREA DE MOBILIDADE: UMA HISTÓRIA DE TRÊS VIDEOCHAMADAS

Nesta seção, analiso três videochamadas que a Keziah fez para pessoas o estrangeiro durante o período em que a acompanhei na sua visita ao Gana no verão de 2019. Essas não foram (de forma alguma) as únicas videochamadas que Keziah fez enquanto estava em Gana; as videochamadas e outras práticas de mídia móveis digitais, como enviar mensagens de texto e estar nas redes sociais, eram constantes durante o meu trabalho de campo com participantes no Gana e em Hamburgo. Uma participante comentou comigo que "as videochamadas foram inventadas a pensar em mim", sinalizando apropriadamente a forte dependência dos jovens migrantes da tecnologia para manter relações com entes queridos no estrangeiro. Conforme observado acima, durante meu trabalho de campo no Gana, não pensei muito nas videochamadas da Keziah. Foi somente ao rever as minhas filmagens que fiquei curiosa sobre o que estava a ser feito ou alcançado com essas videochamadas. Esta é uma vantagem única da investigação audiovisual e dos dados que ela gera, uma vez que permite captar detalhes que originalmente não eram o foco da nossa atenção durante o trabalho de campo, mas que podem ser repetidamente visualizados e analisados em fases posteriores.

De todas as videochamadas que Keziah fez durante nossa estadia no Gana, escolhi as três apresentadas nesta análise por vários motivos. Primeiro, selecionei as videochamadas que gravei em audiovisual (observei outras sem a minha câmara), dado o argumento que prossigo neste artigo sobre o impacto de uma metodologia audiovisual e o facto de as videochamadas não filmadas da Keziah raramente terem chegado às minhas notas de campo com qualquer detalhe. (Outras videochamadas que observei ou gravei são algumas vezes mencionadas ao longo da análise.) Em segundo lugar, esta seleção de videochamadas demonstra vários pontos que quero destacar, incluindo: os diferentes

ambientes físicos e atividades corpóreas no Gana que as videochamadas ‘enquadram’; as diversas funções relacionais que as videochamadas desempenham (tanto com pessoas no estrangeiro ‘no enquadramento’, como com aquelas ‘fora do enquadramento’ no Gana); e a diversidade geracional e geográfica das pessoas envolvidas nas chamadas. Cada uma das três subseções analíticas começa com uma vinheta retirada das minhas notas de campo e dos vídeos gravados, bem como imagens da videochamada e do ambiente circundante.

UMA VIDEOCHAMADA PARA O PAI NA ALEMANHA: INCLUINDO PESSOAS DISTANTES NO COTIDIANO GANENSE



FIGURA 2a (canto superior esquerdo), **2b** (canto superior direito), **2c** (canto inferior esquerdo), **2d** (canto inferior direito).

No caminho para casa, depois de um dia de passeios turísticos, o tio de Keziah parou o veículo 4x4 no acostamento de uma pequena vila. O carro foi imediatamente cercado por

> vendedoras ambulantes, que empurravam toda a espécie de comida pelas frestas abertas no topo das janelas. Eu instintivamente peguei minha câmara de vídeo. A Keziah viu-me e disse com entusiasmo: "Sim, Laura, filma!" Durante vários minutos, Keziah, sua mãe, irmã e tio negociaram com as vendedoras ambulantes, com o dinheiro a ser distribuído e comida a entrar pelas frestas das janelas. A irmã mais nova da Keziah, que tinha passado menos tempo no Gana, começou a ficar agitada. A certa altura, ela reclamou em alemão: "*Lass uns losfahren!* (Vamos sair daqui!)", ao que a Keziah respondeu com um encolher de ombros sorridente: "Sim, Gana", como se dissesse: "Isso é Gana". Finalmente, com os nossos colos cheios de comida, o tio de Keziah ligou novamente o motor e arrancou, acelerando pela estrada arborizada em direção a casa. A comida foi desaparecendo enquanto dançávamos ao som de uma das músicas ganenses favoritas da mãe da Keziah que tocava no rádio.

Dado o tema deste artigo e as imagens na Figura 2 (a, d), um elemento-chave está claramente em falta nesta vinheta: a videochamada da Keziah para seu pai não é nunca mencionada. Volto à questão metodológica que isso levanta no final desta seção. Apesar da minha desatenção inicial, porém, as fotos revelam a inclusão da videochamada na cena.[2] Nas minhas filmagens, primeiro vemos a Keziah a fazer pequenos vídeos da cena e a enviá-los para o pai através do seu *smartphone*, enquanto a sua irmã, mãe e tio negociam com as vendedoras ambulantes. Pouco depois, Keziah segura o telefone junto ao ouvido e fala com o pai por chamada de voz. Em seguida, uma breve videochamada é iniciada. Assim que o rosto do pai aparece na tela, a Keziah aponta a câmara do *smartphone* para fora da janela, deixando-o efetivamente 'cara a cara' com as vendedoras ambulantes do outro lado do vidro, antes de virar a câmara para mostrar ao pai que eu estava a filmar a cena (Figura 2d). Enquanto Keziah entrega o telefone à mãe no banco da frente, a videochamada cai. Com um sinal fraco a dificultar a reconexão, a Keziah assume a negociação com as vendedoras enquanto a sua irmã faz outra chamada de voz para o pai. Enquanto isso, a minha câmara captura imagens sensoriais do momento: o tio delas a beber uma garrafa de água de um só gole, com gotas de condensação a cobrir o plástico frio; as mãos a empurrarem espetos de carne pela janela do passageiro dianteiro (Figura 2b); e o farfalhar de sacolas plásticas e dinheiro a ser passado de um lado para outro na agitação do comércio.

O pai de Keziah ficou em Hamburgo a trabalhar, enquanto Keziah, a sua irmã e a sua mãe viajaram para Gana durante o verão. Como membros do mesmo agregado familiar em Hamburgo, a sua relação é normalmente

conduzida *offline*, embora com telefonemas regulares e mensagens *online*; no entanto, quando separados fisicamente pela viagem da Keziah ao Gana, a sua relação passou para *online*. As videochamadas com o pai da Keziah foram regulares durante a viagem. Apesar da sua ausência física, ele foi uma presença fundamental na viagem, organizando ativamente itinerários à distância, dando ideias sobre onde me levar (a 'convidada') para passear e instruindo a Keziah e a sua irmã sobre quais parentes deveriam ser visitados e quando. Essas videochamadas foram uma forma de a Keziah levar o pai nas suas viagens, incluindo aquelas que ele mesmo sugeriu ou organizou à distância. A meu ver, a função desta videochamada era incluir o pai da Keziah, fisicamente localizado em Hamburgo, no quotidiano ganense que ela estava a vivenciar de uma forma profunda e diretamente corpórea. Embora as interações da Keziah com o pai naquele momento fizessem uso do *smartphone*-como-polimédia (Madianou 2014), a videochamada foi um elemento essencial para o 'enquadramento' da Keziah desta experiência corpórea de mobilidade: vídeos, fotos e chamadas de voz durante aqueles momentos não seriam suficientes; a videochamada em tempo real trouxe o seu pai para o momento, ainda que brevemente, para incluí-lo e demonstrar as experiências tipicamente 'ganenses' ("Isto é o Gana") que a Keziah estava a ter durante sua visita ao país de origem da família. Em vez de serem os migrantes adultos a manter contacto com os seus filhos 'deixados para trás' no país de origem, como está amplamente documentado na literatura, aqui vemos os filhos de migrantes a ligarem aos seus pais, de alguma forma 'deixados para trás' no país de residência, para mostrar suas experiências de mobilidade transnacional e imersão intercultural. As videochamadas também foram usadas para incluir outras pessoas no cotidiano 'ganense': por exemplo, durante um casamento na qual era dama de honor, a Keziah ligou para um amigo para o incluir na festa e a sua irmã ligou ao irmão (que ficou em Hamburgo com o seu pai) de um restaurante local, enquanto uma multidão animada assistia a uma partida de futebol na televisão.

Tal enquadramento não é apenas uma comunicação da substância sensorial do quotidiano 'ganense', mas também uma demonstração da facilidade dos jovens migrantes dentro dele. A videochamada do carro permite que o pai da Keziah veja seu comportamento relaxado e seu rosto sorridente no meio da essa cena barulhenta e movimentada, sublinhando a facilidade com que se move através do espaço cultural e geográfico, em contraste com a agitação da irmã na cena. Finalmente, ao incluir o pai neste momento, ela também comunica que está a pensar nele e pode antecipar que ele terá prazer (e talvez até orgulho) em compartilhar o momento virtualmente. Assim, ela nutre a sua relação com o pai e expressa cuidado e carinho.

Mas a Keziah e seu pai não são as únicas pessoas envolvidas nesta videochamada. Conforme acima descrito, a Keziah pretende passar o telefone à sua mãe (antes da ligação cair) e a sua irmã continua a conversa com o pai por meio de chamada de voz. Dessa forma, toda a família faz parte do que é 'enquadrado' para o pai da Keziah nesta cena. Também vale a pena perguntar quem mais 'além do enquadramento' se torna o público da videochamada e o que está a ser comunicado ou 'enquadrado' para eles. Na Figura 2a, vemos uma das vendedoras ambulantes a olhar diretamente para o ecrã do *smartphone* da Keziah enquanto ela conversa sorrindo com o seu pai por videochamada. Podemos razoavelmente supor que a vendedora ambulante compreende – desde a presença virtual de alguém através de videochamada, encostado à janela para ficar 'cara a cara' com as vendedoras ambulantes, bem como a discussão multilingue no carro e a minha presença como uma pessoa branca – que os passageiros incluem ganenses que vivem no estrangeiro. Assim, embora a videochamada comunique ao pai da Keziah o seu conforto e adaptabilidade intercultural, sublinha simultaneamente as diferenças marcantes nas posições sociais e *lifeworlds* da Keziah e das vendedoras ambulantes.

Finalmente, volto ao ponto metodológico introduzido no início desta seção sobre o valor dos métodos audiovisuais. Eles permitem dirigir a nossa atenção etnográfica para fenómenos que de outra forma seriam facilmente ignorados, especialmente experiências corpóreas de mobilidade dos jovens migrantes. Conforme refletido na vinheta, naquele momento eu estava completamente consumida pelos meus próprios sentidos – tentando filmar no estreito do banco de trás, cercada pelos sons de vozes sobrepostas, farfalhar de pacotes, buzinas do trânsito, música no rádio do carro e os cheiros intrigantes de comidas desconhecidas. Dado tanto o meu interesse conceptual na experiência corpórea da mobilidade dos meus participantes, como o intenso imediatismo da minha própria experiência corpórea do momento, a minha atenção etnográfica agarrou-se a estes aspetos materiais e sensoriais da cena. Foi só ao rever as filmagens desse momento que notei o *smartphone* da Keziah e a videochamada que ela fez com ele. Ao permitir-me, em retrospetiva, revisitar e, até certo ponto, reviver a cena repetidamente, as filmagens possibilitaram-me colocar novas questões sobre as formas como os mídia móveis digitais– especificamente a videochamada – mediaram a natureza corpórea desta experiência de mobilidade transnacional para a Keziah. A minha atenção etnográfica foi, portanto, expandida para além do imediatismo sensorial e material do momento no carro. Permitiu-me concluir como a transmissão desta experiência sensorial através da videochamada foi usada para mostrar cuidado e consideração, para demonstrar domínio intercultural e simplesmente para trazer um ente querido distante para o passeio.

UMA VIDEOCHAMADA PARA UM PRIMO NO REINO UNIDO: SUSTENTAR OS LAÇOS FAMILIARES REALIZANDO FAVORES

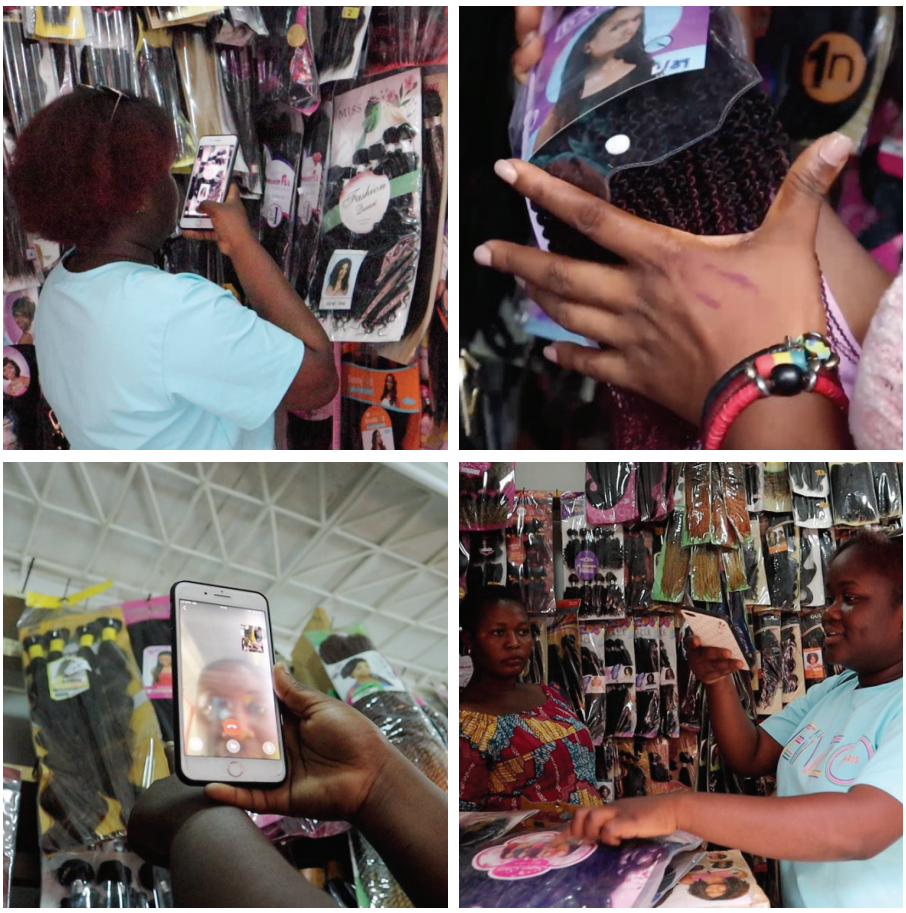


FIGURA 3a (canto superior esquerdo), **3b** (canto superior direito), **3c** (canto inferior esquerdo), **3d** (canto inferior direito).

Caminhando pelo labirinto do lotado mercado central da cidade, chegamos a uma loja que vendia cabelo sintético. A mãe de Keziah sentou-se numa cadeira de plástico, enquanto a Keziah, a sua irmã e uma amiga analisavam os produtos que cobriam as paredes. Lentamente, uma pilha de pacotes de plástico com mechas de cabelo castanho, rosa e prateado cresceu em volta dos pés da mãe da Keziah. Mas as jovens não procuravam apenas para si mesmas; a Keziah estava a fazer compras para uma prima, que lhe solicitou que comprasse cabelos mais baratos e de melhor qualidade no Gana e os enviasse para o Reino Unido. Durante cerca de 45 minutos na loja, a Keziah usou o seu *smartphone* para tirar e enviar fotos, enviar mensagens de texto com informações adicionais sobre os pacotes e ouvir mensagens de voz e transmitir perguntas

> da sua prima à dona da loja, alternando perfeitamente entre twi, alemão e inglês. No meio da atividade, a Keziah fez uma videochamada de vários minutos para a sua prima, para que ela pudesse 'navegar' pelos produtos expostos na pequena loja. A prima avistou um pacote atraente atrás da Keziah no ecrã, e a Keziah virou-se para apontar a câmara diretamente para ele: "Este aqui?" A Keziah levou o pacote para fora da loja para mostrar o cabelo à luz natural, enquanto a amiga abria o lacre de plástico, pegando punhados de cabelo para sentir sua textura e volume. Ainda em videochamada, a Keziah distribuiu os pacotes em pilhas aprovadas e descartadas, enquanto ela e a sua prima discutiam como enviar o cabelo para o Reino Unido, a tempo de um evento especial que iria decorrer dentro de algumas semanas. Talvez um tio que iria viajar do Gana para a Inglaterra pudesse fazer o transporte, se ele e a Keziah conseguissem marcar um encontro na capital; caso contrário, a própria Keziah enviaria os pacotes da Alemanha, ao retornar a Hamburgo.

Em contraste com a videochamada espontânea que traz o pai de Keziah para um momento do quotidiano ganense, este caso destaca uma função diferente das videochamadas nas redes transnacionais de jovens migrantes e, portanto, um 'enquadramento' diferente da sua experiência corpórea de mobilidade. A videochamada da Keziah para a sua prima no Reino Unido é um evento planeado, a pedido da prima. É um exemplo de uma videochamada com a função de prestar um favor a alguém da sua rede transnacional. Embora este tenha sido o exemplo mais extenso de prestação de favores que observei (e gravei em vídeo), a Keziah fez outras videochamadas do Gana com propósitos semelhantes. Enquanto passeava por um supermercado de Acra, a Keziah telefonou por vídeo para uma amiga em Hamburgo para lhe mostrar nostálgicos produtos ganenses, incluindo salsichas embaladas a vácuo, que a amiga lhe pediu que trouxesse para Hamburgo. Prestar favores através de videochamada é uma nova articulação de uma prática mais ampla de dar presentes no contexto de visitas ao país de origem por migrantes transnacionais (Thomas, 1999; Yount-André, 2018). No contexto ganense, incluindo nas famílias transnacionais ganenses, "tanto as crianças como os adultos compreendem que os sentimentos devem ser expressos através da distribuição de recursos materiais" (Coe, 2011, p. 9, tradução minha). Na verdade, a Keziah e a sua família, tal como vários outros participantes na minha pesquisa, transportaram malas de presentes em ambas as direções entre o Gana e a Alemanha, incluindo alimentos que são mais baratos ou disponíveis apenas num país, como prova de cuidado e carinho para com os seus destinatários. O próprio presente físico na troca diaspória de presentes serve como um símbolo de cuidado e carinho, mas também sinaliza diferenças

de status entre doador e destinatário (Thomas, 1999). No entanto, um favor por videochamada acrescenta ao ato da doação informações adicionais sobre a proveniência do presente e permite *performances* de posicionamento social direcionadas a diversos públicos.

Como no caso anterior, podemos perguntar que tipo de enquadramento ocorre aqui. Primeiro, a videochamada enquadra vários aspectos corpóreos da experiência de mobilidade da Keziah: a prima pode ver a disposição espacial da loja e navegar visualmente pelo seu conteúdo, dependendo, no entanto, do sentido de tato da Keziah (e da amiga da Keziah) para sentir o cabelo e para movê-lo do interior escuro da loja para o beco ensolarado, de forma a ter uma ideia mais precisa de sua cor. Esta camada central de informação física é complementada por uma camada secundária, incluindo os múltiplos idiomas e sons ambientes (como televisões e rádios) que entram auditivamente no enquadramento. Olhando 'além do enquadramento', vemos que esta videochamada online também funciona como um nó social *offline* com pelo menos dois públicos. Por um lado, a mãe e a irmã da Keziah, que também conhecem esta prima e fazem parte dos laços familiares mais amplos a ela ligados, veem e ouvem a videochamada, tornando evidente o trabalho da Keziah na rede familiar transnacional. Por outro lado, a Keziah utiliza a *performance* pública da videochamada como "uma oportunidade para afirmar o [seu] elevado status social e mobilidade" (Madianou, 2016, p. 193, tradução minha) para a lojista, que observa atentamente (Figura 3d) a *performance* de capital transnacional (social, linguístico, cultural e económico) da Keziah, que contrasta fortemente com a própria posição social da lojista.

Finalmente, existem três aspetos cruciais da relação transnacional ligada por esta videochamada que apontam para novas perspetivas sobre a mobilidade dos jovens migrantes e as práticas através dos mídia móveis digitais. Primeiro, como mencionado acima, esta ligação ocorreu entre duas jovens: Keziah e a sua prima, da mesma idade. Tais videochamadas não foram exceções no meu trabalho de campo (tanto na Alemanha como no Gana), mas refletiram uma clara prevalência de relações entre pares com outros jovens nas vidas e redes sociais dos jovens migrantes, que foram sustentadas através de combinações de mídia móveis digitais e encontros presenciais durante viagens (Ogden e Mazzucato, 2022a). Muitas das outras videochamadas que observei durante meu tempo com a Keziah no Gana também foram com outros jovens. Embora a investigação acadêmica há muito se concentre nas relações inter-geracionais, especialmente entre os pais migrantes e os seus filhos que ficaram no pais de origem, há provas crescentes da importância das relações *intra*-geracionais dos jovens migrantes, especialmente tendo em conta a agência que os meios de comunicação digitais permitem aos jovens para moldarem as suas próprias redes transnacionais, tanto dentro como fora dos

laços familiares (Ogden, aguarda publicação; Haikkola, 2011), o que esta investigação afirma.

Segundo, as redes de jovens migrantes não só são multigeracionais, como também estão globalmente dispersas. A prima na videochamada está no Reino Unido, enquanto a Keziah, que normalmente mora na Alemanha, faz a videochamada do Gana. Isto aponta para uma expansão das redes transnacionais para além dos países de origem e residência que, surpreendentemente, tem recebido pouca atenção na investigação académica (Mazzucato *et al*., 2022, p. 49-52). Este caso está longe de ser excecional, tanto nas minhas observações da Keziah como no meu trabalho de campo mais amplo. Durante a sua viagem ao Gana, a Keziah utilizou regularmente mídia móveis digitais para interagir com outros jovens no Reino Unido, onde vivem muitos familiares, amigos e contactos da igreja. Numa ocasião, ela enviou a um amigo no Reino Unido fotos de um cano a verter água na rua de um bairro no Gana, juntamente com notas de voz explicativas. A videochamada num casamento (referida acima) também foi para um amigo no Reino Unido. Os jovens não só estão em contacto com as suas redes transnacionais, mas também estão móveis dentro destas redes, para além dos países de origem e de residência. Por exemplo, a Keziah fez algumas viagens para visitar familiares, amigos e comunidades religiosas noutros países europeus. As redes transnacionais ganenses de outros participantes são igualmente globais em escala: juntos, fazem tantas viagens para redes ganenses em países terceiros como deslocações entre os seus países de origem e de residência.

O terceiro aspeto a notar da relação refletida nesta videochamada é a agência que os jovens exercem nas suas redes familiares transnacionais e os papéis que desempenham na sustentação e na formação destas ligações à medida que avançam para a idade adulta. O pai da Keziah e o pai da prima que está na videochamada são irmãos; as duas famílias estão intimamente ligadas através de comunicações regulares e visitas ocasionais entre a Alemanha e o Reino Unido. As relações familiares não dependem, no entanto, puramente dos esforços da geração mais velha, mas dependem cada vez mais da vontade da geração mais jovem de reproduzir – e ao mesmo tempo remodelar – laços de parentesco transnacionais de obrigação e reciprocidade (Yount-André, 2018). Através desta videochamada, a Keziah e a sua prima aproveitam as possibilidades comunicativas das mídia móveis digitais para se conectarem de uma forma que fortaleça e sustente o relacionamento familiar mais amplo. Conforme mostrado na vinheta, a videochamada entre a Keziah e a sua prima desencadeou outras ações familiares de cuidado, carinho e conexão, incluindo a organização do transporte do cabelo do Gana para o Reino Unido através de outros parentes.

UMA VIDEOCHAMADA PARA AMIGOS NA ALEMANHA: REAFIRMANDO A AMIZADE E A COMUNIDADE POR MEIO DA CO-PRESENÇA MEDIADA

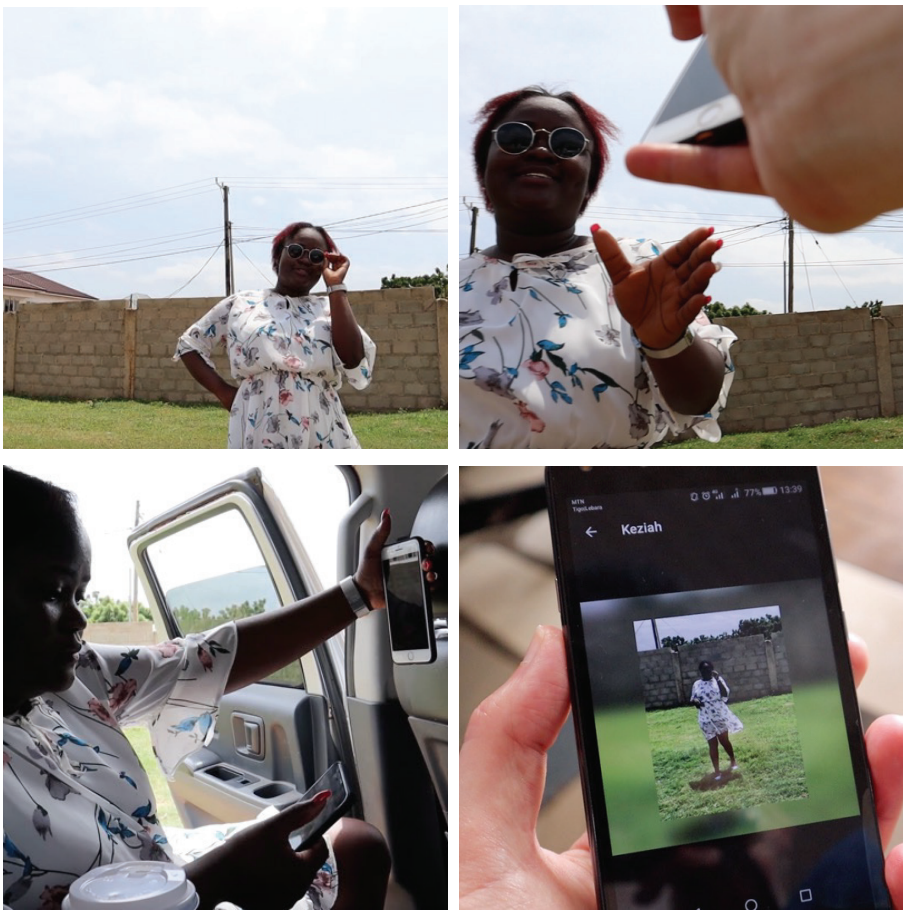


FIGURA 4a (canto superior esquerdo),**4b** (canto superior direito), **4c** (canto inferior esquerdo),**4d** (canto inferior direito).

Ao chegar à igreja, segui a Keziah, a sua mãe e irmã para dentro enquanto elas cumprimentavam pessoas conhecidas e prestavam homenagem à congregação que a Keziah tinha frequentado durante os períodos em que morou em Gana. Assim que o primo da Keziah chegou com o pequeno-almoço *takeaway*, a Keziah, a sua irmã e eu fomos para o carro, onde nos sentamos a comer, cada uma absorta no seu próprio ecrã. Os três primos estavam ao telefone e eu estava fixada no ecrã da minha câmara de vídeo, a filmá-los. Durante nosso pequeno-almoço, a Keziah fez duas videochamadas para amigas em Hamburgo, a Belinda (citada na introdução) e a Josephine, que também estavam na igreja, mas a milhares de quilómetros de distância. A

> Keziah segurava um *smartphone* em cada mão, fazendo videochamadas com as suas amigas com uma e editando e postando fotos com a outra (Figura 4c). Ela conversava com as amigas em twi, ocasionalmente dirigindo-se em alemão a alguém que passava pelo ecrã de Belinda, enquanto conversas sobrepostas aconteciam em alemão, twi e inglês entre os três primos no carro. A Keziah entregou-me o *smartphone* com a videochamada, que usei para conversar com a Belinda sobre a sua expectativa e planos para sua iminente viagem ao Gana, enquanto a Keziah saiu do carro para tirar mais *selfies* com o outro *smartphone*. Após a videochamada, a Keziah perguntou: "Laura, podes tirar-me fotos com o meu *smartphone*?" Saímos do carro e eu filmei simultaneamente (um tanto torto) enquanto tirava fotos no modo 'retrato' (conforme as instruções) da Keziah, que caminhava lentamente pela relva com as mãos nos quadris e sorrindo. Ela inspecionou meu trabalho, pediu para tirar mais fotos e conferiu novamente: "Ah! Sim, gosto destas. Vou postá-las agora [...] para a Belinda e a Josephine." (Figura 4b).

A forma como a Keziah 'enquadra' a sua mobilidade corporal no parque de estacionamento da igreja representa um uso de videochamadas diferente dos dois exemplos anteriores. Nesta videochamada, a Keziah e as suas amigas em Hamburgo envolvem-se numa espécie de 'passeio' virtual, semelhante à copresença mediada que os pais migrantes no estrangeiro criam para manter ligações emocionais com os seus filhos que ficam no país de origem (Madianou e Miller, 2011). Embora elas passem parte da videochamada a conversar entre si, partes da videochamada são também a conversar com outras pessoas, como quando a Keziah me passa o *smartphone* (veja a Figura 1) ou a Belinda e a Josephine cumprimentaram outros fiéis no parque de estacionamento da igreja em Hamburgo. Neste caso, a dinâmica comum da copresença mediada em famílias transnacionais é alterada de três maneiras. Primeiro, a prática habitual das amigas de passar tempo juntas *offline* em Hamburgo (inclusive na igreja) é temporariamente transferida para uma copresença mediada de passar tempo juntas *online* (na igreja) enquanto a Keziah está no Gana. Ou seja, a videochamada serve como forma de dar continuidade a uma atividade compartilhada *offline* de forma temporariamente *online*. Em segundo lugar, a relação aqui mediada não é inter-geracional entre pais e filhos, mas sim intra-geracional entre jovens amigas e, mais indiretamente, a relação da Keziah com a sua congregação da igreja ganesa em Hamburgo. Terceiro, embora a principal 'atividade' desta videochamada seja '*hanging out*' (passar tempo juntas), o contexto físico em que ocorre é importante. O momento, o local e o conteúdo visual da videochamada – num domingo

de manhã no parque de estacionamento da igreja, vestindo a sua melhor roupa de domingo – permitem que a Keziah 'enquadre' a sua viagem ao Gana como uma prova dos seus valores morais, culturais e religiosos. Ela realiza assim o seu 'regresso' ao Gana – com as suas conotações de compromisso e obrigação cultural – em tempo real, ao mesmo tempo que continua a sua 'presença' na sua congregação na Alemanha.

Para as suas amigas, entrar virtualmente na mobilidade da Keziah serve como um lembrete nostálgico das suas próprias experiências no Gana e, no caso da Belinda, cria expectativa sobre a sua iminente visita ao país, semelhante à forma como os jovens migrantes usam *vlogs*, websites e redes sociais para planear itinerários para suas viagens ao Gana. No meu trabalho de campo, passei algumas tardes com participantes a ver vídeos no YouTube sobre sugestões de viagens no Gana por jovens da diáspora e participantes enviaram-me listas que tinham compilado de restaurantes e discotecas que queriam visitar em Acra. Na verdade, a própria Keziah contribui para a documentação *online* de visitas de 'regresso' de jovens migrantes, publicando nas redes sociais as fotografias que tirei dela no Gana enquanto fazia videochamadas para a Belinda e a Josephine (Figura 4d).

CONCLUSÃO

O fato de os jovens migrantes utilizarem videochamadas durante as suas viagens ao país de origem não é uma revelação. É lógico que os jovens migrantes 'sempre ligados' (Madianou, 2014), cujos *smartphones* são parte integrante da sua vida quotidiana nos seus países de residência, também utilizem *smartphones* durante as suas viagens ao país de origem. No entanto, o papel dos meios de comunicação digitais nas visitas 'a casa' dos jovens migrantes tem sido em grande parte inexplorado (com exceção de Anschütz, 2022). A minha pesquisa com jovens migrantes transnacionalmente móveis entre o Gana e a Alemanha não foi uma etnografia digital, nem se propôs a investigar as práticas transnacionais digitais dos jovens migrantes. No entanto, nas minhas gravações audiovisuais da viagem de uma jovem ao Gana, o uso de videochamadas destacou-se como uma prática digital predominante. Este artigo parte assim de uma questão simples: como é que os jovens migrantes utilizam videochamadas durante as viagens ao país de origem? Conforme observado acima, este artigo, baseado num estudo de caso único, é de natureza exploratória. No entanto, as fortes ressonâncias entre as experiências da Keziah e as trajetórias de mobilidade e redes de contactos de outros participantes na minha etnografia mais ampla sugerem que esta prática e as dinâmicas relacionadas merecem mais atenção em pesquisas futuras. A seguir descrevo as contribuições conceituais, empíricas e metodológicas do artigo.

Em primeiro lugar, as videochamadas de jovens migrantes durante viagens aos países de origem são uma heurística útil para conceptualizar a intersecção entre o corpóreo e o digital, dois temas emergentes que têm sido em grande parte separados na investigação sobre a mobilidade transnacional de jovens. Inspirando-me na metodologia audiovisual na qual o artigo está baseado, conceptualizei esta intersecção como um 'enquadramento' digital da sua experiência corpórea de mobilidade. O conceito de 'enquadramento' ajuda-nos a pensar sobre a representação digital de experiências corpóreas de mobilidade (o que está a ser enquadrado e como), as funções sociais das videochamadas durante a mobilidade (o que é conseguido pelo enquadramento) e as implicações *offline* desta prática *online* (o que está a acontecer e a quem, para 'além do enquadramento' a que estas ações são dirigidas). Os aspetos sensoriais, emocionais e relacionais que constituem as experiências corpóreas de mobilidade são literalmente enquadrados pelos ecrãs dos *smartphones* dos jovens durante as videochamadas. Embora os *smartphones* sejam ambientes polimédia (Madianou, 2014) que contêm várias aplicações e permitem várias formas de comunicação, estes elementos corpóreos são transmitidos através de videochamada, o que permite um maior imediatismo e interação direta em comparação com outros mídia móveis digitais, como fotos ou mensagens de texto. As videochamadas também cumprem várias funções sociais: incluem pessoas distantes no quotidiano ganense, sustentam laços familiares através da realização de favores, e reafirmam a amizade e a comunidade através da copresença mediada. Esta não é uma lista exaustiva, mas antes uma indicação de que pesquisas futuras devem investigar mais seriamente as diversas formas através das quais os jovens migrantes móveis moldam digitalmente as suas relações transnacionais durante a mobilidade. Olhar 'além do enquadramento' (Favero, 2014) permite-nos ver as implicações sociais da videochamada no ambiente *offline* em torno da videochamada, que funciona como um nó social que liga pessoas *offline* e *online*, para além dos participantes diretos na videochamada. As demonstrações dos jovens migrantes dos seus múltiplos reportórios linguísticos, culturais e de classe social através de videochamadas, posicionam-nos de forma diferente das pessoas com quem se encontram no Gana, potencialmente reforçando as suas próprias posições de classe social transnacionais (Ogden, 2022a) e hierarquias sociais locais (Coe e Paulo, 2020). Finalmente, o 'enquadramento' evoca o papel ativo que os jovens migrantes desempenham na (re)apresentação da sua mobilidade de formas seletivas, somando-se aos apelos recentes para investigar a agência juvenil em famílias transnacionais, mobilidade e migração (Mazzucato e Haagsman, 2022; Cheung Judge *et al*., 2020).

Em segundo lugar, perguntar a quem ligam os jovens migrantes por videochamadas durante as visitas 'a casa' revela a natureza multigeracional e

globalmente dispersa das suas redes transnacionais. A investigação sobre as práticas de comunicação digital das famílias transnacionais tem-se centrado quase exclusivamente na comunicação entre os países de origem e de residência (Madianou e Miller, 2011; Parreñas, 2005) e, quando as crianças e os jovens são o foco, nas suas relações inter-geracionais com os pais migrantes no exterior (Acedera *et al*., 2022; Osei *et al*., 2023). Este artigo confirma que as redes transnacionais dos jovens migrantes expandem-se para além do corredor origem-residência, incluindo países terceiros com os quais os jovens mantêm ativamente ligações sociais e móveis (Haikkola, 2011; Mazzucato *et al*., 2022). Para além disso, mostra que as práticas de comunicação digital dos jovens migrantes durante a mobilidade são muitas vezes dirigidas a outros jovens (*peers*), contribuindo assim para os recentes pedidos de mais atenção às relações transnacionais intra-geracionais dos jovens migrantes (Ogden, aguarda publicação; Ogden e Mazzucato, 2022a; Haikkola, 2011). A agência dos jovens migrantes também é visível aqui, na forma como os jovens cultivam ativa e seletivamente certas relações e assumem papéis de liderança na manutenção de laços familiares mais amplos (e multigeracionais). O reconhecimento da natureza global das redes transnacionais dos jovens migrantes também reposiciona o país de origem não só como o destino dos meios de comunicação digitais e das práticas de mobilidade, mas também como o ponto de partida das práticas de comunicação digitais dirigidas a uma diáspora global.

Finalmente, este artigo apresenta um argumento metodológico para o valor da etnografia audiovisual na investigação de aspetos efémeros e *offline* dos mídia móveis digitais na mobilidade transnacional dos jovens. Enquadrar o trabalho de campo através de uma câmera pode sensibilizar a atenção dos pesquisadores para novos temas, tanto durante o trabalho de campo como posteriormente, ao ver e analisar as imagens recolhidas (Postma, 2021). Neste caso, as gravações audiovisuais permitiram-me olhar para além das experiências corpóreas de mobilidade dos meus participantes e minhas, levando a novos conhecimentos sobre a intersecção entre o corpóreo e o digital em relação à mobilidade transnacional dos jovens. Embora as metodologias etnográficas e móveis sejam justamente centrais no campo da investigação qualitativa sobre a mobilidade transnacional de jovens, este conjunto de ferramentas pode ser ainda mais enriquecido através do uso de métodos audiovisuais que conduzam a etnografia pelo e sobre o ecrã, dirigindo a nossa atenção para novos temas nos dados recolhidos no campo e oferecendo novas possibilidades conceptuais para analisá-los.

NOTAS

1. Os nomes de participantes identificáveis nas imagems neste artigo são nomes verdadeiros, usados com os seu consentimento.
2. Na emoção do momento e no banco traseiro estreito de onde filmei esta cena, não percebi que o cabo do microfone externo se tinha soltado da câmera quando comecei a gravar. Assim, não tenho áudio do diálogo desta cena, além do que recordei nas minhas notas de campo originais.

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada aos meus participantes, especialmente a Keziah e a Belinda, por me envolverem nas suas vidas em Hamburgo e por me receberem durante as suas visitas ao Gana. Obrigada também aos dois revisores anônimos pelos seus comentários encorajadores e construtivos e aos coeditores desta Edição Especial pela oportunidade de contribuir para este volume. Estou grata ao Bernardo Almeida pela ajuda com a tradução para português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acedera, Kristel, Bittiandra Chand Somaiah e Brenda S. A. Yeoh. 2022. Growing Up with Smartphones: How Stay-behind Filipino and Indonesian Children Exercise Agency in Transnational Families. *Transfers*, vol.12(3), 8–27.

Akom Ankobrey, Gladys. 2023. Following the 'hype': The role of leisure practices during 'homeland' visits in transnational youth's way of relating to Ghana, *Global Networks*, vol.23(2), 262-276.

Almenara-Niebla, Silvia. 2023. «You have raised me between two worlds»: Mothers, daughters, and emotions in the Sahrawi digital diaspora in Spain. *Feminismo/s*, vol.41, 215-239.

Anschütz, Sarah. 2022. Extraordinary everydayness: Young people's affective engagements with the country of origin through digital media and transnational mobility. *Global Networks*. Publicação antecipada online. Doi: 10.1111/glob.12364.

Baldassar, Loretta. 2016. De Demonizing Distance in Mobile Family Lives: Co presence, care circulation and polymedia as vibrant matter. *Global Networks*, vol.16(2), 145-163.

Barry, Kaya, Jen Southern, Tess Baxter, Suzy Blondin, Clare Booker, Janet Bowstead, Carly Butler, Rod Dillon, Nick Ferguson, Gudrun Filipska, Michael Hieslmair, Lucy Hunt, Aleksandra Ianchenko, Pia Johnson, Jondi Keane, Martin K. Koszolko, Clare Qualmann, Charlie Rumsby, Catarina Sales Oliveira, Max Schleser, Stephanie Sodero, Aryana Soliz, Louise Ann Wilson, Heidi Wood e Michael Zinganel. 2022. An agenda for creative practice in the new mobilities paradigm. *Mobilities*. Publicação antecipada online, doi: 10.1080/17450101.2022.2136996.

Bryceson, Deborah e Ulla Vuorela. 2002. *The Transnational Family: New European frontiers and global networks*. Oxfordshire: Routledge.

Büscher, Monika e John Urry. 2009. Mobile Methods and the Empirical. *European Journal of Social Theory*, vol. 12(1), 99-116.

Cheung Judge, Ruth, Matej Blazek e James Esson. 2020. Transnational youth mobilities: Emotions, inequities, and temporalities. *Population, Space and Place*, vol.26(6), e2307.

Coe, Cati. 2011. What is Love? The Materiality of Care in Ghanaian Transnational Families. *International Migration*, vol.49(6), 7-24.

Coe, Cati e Julia Pauli. 2020. Migration and Social Class in Africa: Class-making projects in translocal social fields. *Africa Today*, vol.66(3-4), 3-19.

Costa, Elisabetta, e Donya Alinejad. 2020. Experiencing Homeland: Social media and transnational communication among Kurdish migrants in Northern Italy. *Communication and Media*, vol.1(1), 1-12.

Davis, Ruby. 2022. *In Touch* [filme, 25']. Granada Centre for Visual Anthropology.

Demirsu, Ipek. 2022. Watching them grow: Intergenerational video calling among transnational families in the age of smartphones. *Global Networks*, vol. 22(1), 119-133.

Favero, Paulo. 2014. Learning to look beyond the frame: reflections on the changing meaning of images in the age of digital media practices. *Visual Studies*, vol. 29(2), 166-179.

Fresnoza-Flot, Asuncion. 2009. Migration Status and Transnational Mothering: The case of Filipino migrants in France. *Global Networks*, vol.9(2), 252-270.

Georgiou, Myria, e Koen Leurs. 2022. Smartphones as personal digital archives? Recentring migrant authority as curating and storytelling subjects. *Journalism*, vol. 23(3), 668-689,

Gutiérrez Torres, Irene e Silvia Almenara-Niebla. 2023. Participatory Filmmaking in borderlands: ethical and methodological challenges. International Conference of Creative Research Methods. Manchester, 12 September 2023.

Haikkola, Lotta. 2011. Making Connections: Second-generation children and the transnational field of relations. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 37(8), 1201-1217.

Leurs, Koen, e Sandra Ponzanesi. 2024. *Doing Digital Migration Studies*. Amsterdam University Press.

Madianou, Mirca. 2014. Smartphones as polymedia. Journal of Computer-Mediated Communication 19(3), 667-680.

Madianou, Mirca. 2016. Ambient co presence: transnational family practices in polymedia environments. *Global Networks*, vol.16(2), 183-201.

Madianou, Mirca e Daniel Miller. 2011. Mobile Phone Parenting: Reconfiguring relationships between Filipina migrant mothers and their left-behind children. *New Media & Society*, vol. 13(3), 457-470.

Mazzucato, Valentina, Djamila Schans, Kim Caarls, e Chris Beauchemin. 2018. Migrant Families between Africa and Europe: Comparing Ghanaian, Congolese and Senegalese migration flows. Em *Migration between Africa and Europe,* ed. C. Beauchemin, 149-185. Dordrecht: Springer Open.

Mazzucato, Valentina, Gladys Akom Ankobrey, Sarah Anschütz, Laura J. Ogden e Onallia Esther Osei. 2022. Mobility Trajectory Mapping for Researching the Lives and Learning Experiences of Transnational Youth. Em *(Re)Mapping Migration and Education: Methods, theory and practice*, ed. C. Magno, J. Lew, S. Rodriguez e J. Kowalcyzk, 38-64. Leiden: Brill.

Mazzucato, Valentina e Karlijn Haagsman. 2022. Transnational Youth Mobility: New categories for research on migrant youth. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 48(11), 2473-2492.

Mazzucato, Valentina e Joan van Geel. 2022. Transnational Young People: Growing up and being active in a transnational social field. Em *Handbook of Transnationalism*, ed. B. Yeoh e F. Collins, 198-210. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

Miller, Daniel e Jolynna Sinanan. 2014. *Webcam*. John Wiley & Sons.

Mörath, Verena. 2015. *The Ghanaian diaspora in Germany*. Eschborn, Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ).

Nikielska-Sekula, Karolina e Amandine Desille. (Eds). 2021. *Visual Methodology in Migration Studies: New Possibilities, Theoretical Implications, and Ethical Questions*, Springer Open Access.

Ogden, Laura J. 2022a. Transnational cultural capital in migrant youth's school transitions: mobility trajectories between Ghana and Germany. *Globalisation, Societies and Education* 22(4): 731–744.

Ogden, Laura J. 2022b. Transnational youth mobility trajectories: An ethnography of young people with a migration background between Ghana and Germany. Tese de doutoramento: Maastricht University. Doi: 10.26481/dis.20220601lo.

Ogden, Laura J. Aguarda publicação. 'Doing siblingship' transnationally: Intra-generational kinship among mobile migrant youth between Ghana and Germany.

Ogden, Laura J. e Valentina Mazzucato. 2022a. Transnational peer relationships as social capital: mobile migrant youth between Ghana and Germany. *Journal of Youth Studies*, vol. 25(3), 344-361.

Ogden, Laura J. e Valentina Mazzucato. 2022b. Changing relationships to the country of origin through transnational mobility: migrant youth's visits to Ghana. *Mobilities*, vol. 17(3), 397-414.

Orozco, Manuel. 2005. *Diasporas, Development and Transnational Integration: Ghanaians in the U.S., U.K. and Germany*. Institute for the Study of International Migration and Inter-American Dialogue.

Osei, Onallia Esther, Valentina Mazzucato e Karlijn Haagsman. 2023. Sustaining Ghanaian Transnational Parent–Child Relationships through WhatsApp: A Youth-Centric Perspective. Em *Handbook of transnational families around the world*, ed. J. Cienfuegos, R. Brandhorst e D.F. Bryceson, 97-111. Springer Cham. Handbooks of Sociology and Social Research.

Parreñas, Rhacel. 2005. Long Distance Intimacy: Class, gender and intergenerational relations between mothers and children in Filipino transnational families. *Global Networks,* vol.5(4), 317-336.

Piemontese, Stefano. 2021. Combining Participatory and Audiovisual Methods with Young Roma 'Affected by Mobility'. Em *Visual Methodology in Migration Studies: New Possibilities, Theoretical Implications, and Ethical Questions*, eds. K. Nikielska and A. Desille, 177-196. Springer Open Access.

Ponzanesi, Sandra, e Koen Leurs. 2022. Editorial: Digital Migration Practices and the Everyday. *Communication, Culture and Critique*, vol.15(2), 103-121.

Postma, Metje. 2021. Observational cinema as process, skill and method. Em *Audiovisual and Digital Ethnography: A Practical and Theoretical Guide*, ed. C. Grasseni, B. Barendregt, E. de Maaker, F. de Musso, A. Littlejohn, M. Maeckelbergh, M. Postma, e M.R. Westmoreland, 114-142. Routledge.

Robertson, Shanti, Anita Harris e Loretta Baldassar. 2018. Mobile Transitions: A conceptual framework for researching a generation on the move. *Journal of Youth Studies*, vol. 21 (2), 203-217.

Schans, Djamila, Valentina Mazzucato, Bruno Schoumaker e Marie-Laurence Flahaux. 2018. Changing Patterns of Ghanaian Migration. Em *Migration between Africa and Europe,* ed. C. Beauchemin, 265-289. Dordrecht: Springer Open.

Schimmer, Paulien e Frank van Tubergen. 2014. Transnationalism and Ethnic Identification Among Adolescent Children of Immigrants in the Netherlands, Germany, England, and Sweden. *International Migration Review*, vol 48(3), 680-709.

Schmelz, A. 2009. *The Ghanaian Diaspora in Germany: Its contribution to development in Ghana.* Eschborn, Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ).

Sheller, Mimi e John Urry. 2006. The New Mobilities Paradigm. Environment and Planning A, vol.38(2), 207-226.

Thomas, Mandy. 1999. Dislocations of desire: The transnational movement of gifts within the Vietnamese diaspora. Anthropological Forum, vol. 9(2), 145-161.

Torresan, Angela. 2011. Round Trip: Filming a Return Home. *Visual Anthropology Review*, vol.27(2), 119-130.

Twum-Baah, Kwaku A. 2005. Volume and Characteristics of International Ghanaian Migration. Em *At Home in The World? International Migration and Development in Contemporary Ghana and West Africa*, ed. T. Manuh. Accra, Sub-Saharan Africa Press.

van Geel, Joan e Valentina Mazzucato. 2020. Building Educational Resilience Through Transnational Mobility Trajectories: Young People Between Ghana and The Netherlands. *YOUNG*, vol.29(2),119-136.

Verstappen, S. 2021. Ethnocinematographic Theory. How to Develop Migration Theory Through Ethnographic Filmmaking. Em *Visual Methodology in Migration Studies: New Possibilities, Theoretical Implications, and Ethical Questions*, eds. K. Nikielska-Sekula e A. Desille, 99-116. Springer Open Access.

Yount-André, Chelsie. 2018. Gifts, trips and Facebook families: children and the semiotics of kinship in transnational Senegal. *Africa* 88(4): 683–701.

Zani, Beatrice, e Isabelle Cockel. 2022. Special Section Introduction. Migrants and Their Smartphones: Interlaced mobilities online and offline. *Transfers*, vol. 12(3), 3-7.

Laura J. Ogden é Professora Assistente no programa de pesquisa Globalization, Transnationalism and Development na Universidade de Maastricht, Países Baixos. A sua investigação centra-se na mobilidade e na migração, entre a África Ocidental e a Europa, concentrando-se especificamente nas trajetórias educativas, classe social e parentesco numa perspetiva transnacional. A sua pesquisa etnográfica utiliza métodos multissituados, móveis, audiovisuais e participativos. Publicou anteriormente sobre reformas educacionais em países em desenvolvimento e trabalhou em desenvolvimento internacional e arte pública. E-mail: l.ogden@maastrichtuniversity.nl

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 02/10/2023
Reapresentado em: 01/04/2024
Aprovado em: 11/04/2024

FANTASIAS SONORAS E EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS. UM ESTUDO DE CASO SOBRE BANDAS SONORAS DE VIDEOJOGOS (1980-2010)

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.217684

DOSSIÊ: ETNOGRAFIAS AO TOQUE DE TELA – EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTOS ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2377-8045

PAULA GUERRA
Universidade do Porto, Porto, Portugal - secdep@letras.up.pt

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1455-359X

RODRIGO SERRA DIOGO
Pesquisador Independente, Porto, Portugal

RESUMO
Uma das fontes mais prolixas de abordagem das práticas de fruição *pelas* e *nas* telas digitais advém do consumo dos videojogos. Logo, a nossa abordagem advém de uma análise dos modos como a experiência de fruição dos videojogos pode ser influenciada, considerando particularmente os sons (bandas sonoras) que acompanham e/ou produzem esses cenários virtuais imersivos, enaltecendo-os como uma forma significante de conduzir o comportamento virtual/digital dos atores sociais numa realidade paralela. Neste sentido, baseamo-nos nos conceitos de identidade, de fruição, de nostalgia, de retromania, etc. A música que escolta os videojogos revela o papel que os videojogos possuem no reforço de identidades individuais e coletivas em tempos de modernidade tardia, bem como possuem um papel determinante no despontar de memórias

PALAVRAS-CHAVE
Videojogos; Música; Tecnologia; Experiências Imersivas.

coletivas. Encarar os videojogos como um produto cultural reflete um sentimento nostálgico que acompanha não só os consumidores, como a evolução da indústria dos jogos. Propomos, neste artigo, uma abordagem relacional de experiências imersivas virtuais, através da música, em quatro videojogos icônicos, um por cada década (entre 1980 e 2010).

ABSTRACT
One of the most prolix sources of approach to the practices of enjoyment by and on digital screens comes from the consumption of video games. Therefore, our approach comes from an analysis of the ways in which the experience of enjoying video games can be influenced, considering particularly the sounds (soundtracks) that accompany and/or produce these immersive virtual scenarios, praising them as a significant way of conducting the virtual/digital behavior of social actors in a parallel reality. In this sense, we base ourselves on the concepts of identity, fruition, nostalgia, retromania, etc. The music that accompanies video games – combined with the need to preserve them as cultural heritage – reveals the role that video games have in reinforcing individual and collective identities in times of late modernity, as well as having a decisive role in the emergence of collective memories. Viewing video games as cultural heritage reflects a nostalgic feeling that accompanies not only consumers, but also the evolution of the gaming industry. In this article, we propose a relational approach to virtual immersive experiences, through music, in four iconic video games, one for each decade (between 1980 and 2010).

KEYWORDS
Videogames; Music; Technology; Immersive Experiences.

1. EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS DIGITAIS[1]

A música e o som assumem-se como uma experiência imersiva que pauta a vida quotidiana dos indivíduos (DeNora 2004). No caso das telas e dos videojogos, a noção de imersão através da música pode ser medida e perspetivada a partir de uma multiplicidade de significados. A imersão, em relação à música dos videojogos, para Sanders e Cairns (2010, 160), pode ser entendida como uma sensação de "estar" num videojogo e numa tela "onde os pensamentos, a atenção e os objetivos de uma pessoa estão concentrados no jogo". Pensando nos videojogos, podemos ainda aferir que a experiência imersiva numa tela está intrinsecamente ligada à noção de presença física e digital. Nesse caso, as telas passam a ser o principal veículo de promoção dessas experiências; algo tanto mais evidente quando pensamos no surgimento de sistemas CAVE que fornecem uma tela do tamanho de uma sala e que rodeia os atores sociais. O objetivo destes sistemas reside na criação de um ambiente que seja passível de ser interpretado pelos atores sociais como uma porta de entrada para a realidade virtual. A analogia que queremos elaborar é a de que os videojogos possuem o mesmo princípio e capacidade

1 Agradecemos o incentivo e os contributos na revisão do manuscrito de Bárbara Pinto e de Sofia Sousa.

de imersão de um sistema CAVE, sendo aqui a música o principal veículo de construção de um ambiente virtual. Frith refere que "o que as pessoas ouvem é mais importante para a sua noção de si próprias do que o que elas veem ou leem. Os padrões de uso de música fornecem um melhor mapa da vida social do que os hábitos de leitura. A música é mais importante do que qualquer outro meio." (2007, 205). O mesmo se passa nos videojogos. Ouvir os passos de uma personagem, ouvir as portas a abrirem e a fecharem os sons da natureza assumem-se como propulsores de experiências emocionais profundas e, acima de tudo, transmitem a sensação de *mergulho* numa realidade paralela. Esta conceção vai ao encontro de uma noção de temporalidade, algo que é essencial para a realização de ações e atividades humanas, bem como a música possibilita a criação de estimativas de tempo imersivas retrospetivas e prospetivas.

Ao abordar a perspetiva histórica na sociologia da música, DeNora defende uma linha de maturação da sociologia da música que conduziu a uma re-materialização da cultura (2004), em termos de práticas contextualizadas e relacionais (resolvendo a ligação cultura-estrutura numa não homologia rígida e simplificadora). De fato, a subjetividade que é produzida e mediada pela música, assenta na materialização de um contexto online e offline, bem como permitem o surgimento de novos espaços sociais – vividos através das telas – que, por conseguinte, permitem a (des)virtualização das identidades sociais (Baycroft 2004). Assim, a música no contexto dos videojogos, enquanto experiência imersiva, permite a transformação das identidades dos atores sociais em algo que expresso através de uma tela, isto é, através de uma meio digital, permitindo um processo de *disembodying* (Samper-Martínez & García-Álvarez 2023, 104) da identidade. Os lugares de ativação das práticas musicais como os videojogos são domínios privilegiados de desenvolvimento performativo de estratégias subjetivas de afirmação identitária. E, por isso, é-nos possível adotar uma abordagem histórica que recomponha a interioridade musical a partir da análise das manifestações práticas e atuais da realização musical – como nos propomos neste artigo. O próprio gosto e o consumo das músicas e das *soundtracks* de videojogos icónicos, como *Super Mario* (1985) ou mais recentemente, de jogos como *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011) por exemplo, fazem com que sejam criadas identidades em função do jogo. São criadas comunidades em torno do consumo dos videojogos, bem como se criam relações de proximidade entre indivíduos, devido à identificação e/ou consumo de bandas sonoras dos videojogos.

Martin (1995) advoga uma visão construtivista do significado musical onde as noções de intertextualidade e de subjetividade se assumem como centrais na interpretação do significado musical. O som e as *soundtracks* são, por vezes, ainda mais relevantes para os *gamers* do que o próprio jogo em si. Remetem para campos de afetividade e, se tivermos em consideração os

videojogos dos anos 1980, 1990 e até mesmo do início dos anos 2000, vemos presente uma certa nostalgia (Reynolds 2011) associada ao sentimento de preservação de um património cultural. É tanto ou mais premente se pensarmos nos museus que surgiram, mais recentemente, como o *Nostalgia*, *Museu dos Videojogos*[2] em Lisboa ou o *The National Videogame Museum*[3] no Reino Unido. Interligado com este conceito de nostalgia, averiguamos o valor da memória coletiva (Halbwachs 1992). E isto é tanto mais relevante se pensarmos nas comunidades de *gamers*, nos eventos online que juntam milhares de indivíduos, bem como a questão geracional, no sentido em que os videojogos possuem a capacidade de marcar uma geração, especialmente os jovens, tornando os videojogos marcadores que permanecem patentes nas memórias capotadas para a vida adulta.

Deste modo, a importância da música, do som, a criação identitária e a nostalgia foram, para nós, o repto para procedermos à análise de um conjunto de videojogos icónicos das últimos quatro décadas: 1980, 1990, 2000 e 2010. O principal objetivo cimentou-se na necessidade de perspetivarmos a importância da música e do som aplicado aos jogos e, paralelamente, procurar perceber até que ponto é que a sonoridade foi determinante para a promoção e para o sucesso do videojogo em si, enquanto denotávamos a evolução sonora que acompanhou a indústria ao longo das décadas. Esta análise declara-se importante, uma vez que nos permite obter um *insight* sobre os processos criativos afetos aos videojogos, ao passo que estabelecemos um paralelismo com os modos de fruição, nomeadamente como estes são moldados, mas também estabelecemos uma relação com processos de configuração identitários: pretendemos alegar que o motivo pelo qual estes videojogos aqui em análise se mantém como parte integrante do imaginário e das identidades de diversos agentes sociais, se deve, sobretudo, ao facto de haver uma relação sensitiva, relacional e experiencial afetiva com as músicas que compõe a banda sonora desses mesmos videojogos.

Na senda de Collins (2009), afirmámos que o som e a música nos videojogos são uma das principais forças motrizes por detrás da componente interativa destes produtos de consumo digitais. Partindo desses argumentos, pretendemos argumentar no escopo deste artigo, que a música e a experiência dos videojogos são duplamente afetadas, ou seja, existe uma relação intrínseca que, na verdade, dá origem a uma espécie de paisagem sonora que retrata a atmosfera do videojogo, mas também influencia os sentimentos de fruição do utilizador.

De forma introdutória, adiantamos que a música é a transposição dos princípios e propriedades estruturais da vida social para os videojogos,

2 Consultar o seguinte link: https://nostalgica.pt/
3 Consultar o seguinte link: http://nvmusa.org/

podendo ser uma matriz de moldagem de novas subjetividades e das exteriorizações destas: "a música pode ter ajudado a delinear novas subjetividades e os seus correlatos externos como convenções da ação (musical)" (DeNora 2004, 217).

2. MÁQUINAS DE SOM HEDONISTAS

A dimensão digital, no caso dos videojogos e para os fins deste texto, pode ser interpretada de duas formas. A primeira diz respeito aos videojogos enquanto um fenómeno coletivo, contemporâneo cujas dinâmicas e interações podem ser experienciadas através do ecrã; ou, mais especificamente, através de uma abordagem netnográfica "guiada pelas tradições da antropologia cultural, que é uma adaptação da pesquisa etnográfica para o estudo das comunidades online ou comunidades que se encontram online" (Fujita, Harrigan & Soutar 2017, 153). Por outro lado, em relação à segunda faceta da dimensão digital e tendo uma vez mais presente a ideia da tela, reforça-se uma esfera mais intrínseca ao videojogo em si: os mundos digitais que são criados e explorados pelos jogadores: "As cidades e locais dos videojogos podem ser tão memoráveis quanto as personagens que controlamos. Desde a *Midgar* de *Final Fantasy VII* até a Nova Iorque semifictícia de *Spiderman* (...) as cidades desempenham um papel importante na experiência do jogador no ato de jogar" (Lima 2022, 9). Efetivamente, a combinação destes aspetos e o reconhecimento da importância que estes locais representam no fenómeno dos videojogos (o lugar digital online e o lugar digital enquanto cenário de jogo) é crucial para alcançar uma compreensão holística do nosso objeto de estudo.

Para analisarmos o papel que a música e o som desempenham nos videojogos, consideramos de extrema relevância perspetivar – à luz da atualidade e das dinâmicas digitais e vivenciais, que se fazem sentir nas sociedades contemporâneas – os contributos de Adorno (1976). Este autor ainda hoje se assume como uma referência no campo teórico das ligações entre hábitos cognitivos, desenvolvimento e, em última instância, nas ligações entre estes eixos e a música. De acordo com Adorno, a música é um elemento essencial para perspetivarmos as trajetórias históricas que podem ser remetidas até Beethoven, aspeto esse que se assume como preponderante no sentido em que diversos são os videojogos que possuem – em algum momento – *soundtracks* de índole clássica e/ou erudita, marcadas pelo uso do piano como é o caso do tema do jogo *Eternal Sonata* (2007) que tem como protagonista uma incarnação fantasiosa de Frédéric Chopin. Mais ainda, os trabalhos de Adorno (1976) refletem também a força que a música desempenha na vida social, enquanto forma de construção de uma consciência material, mas também como estrutura social.

Partindo da premissa da música como força motriz da vida social, DeNora (2003) refere que nas culturas ocidentais a metáfora que melhor descreve a música está relacionada com a noção de transporte. A música tem, assim, essa capacidade de nos transportar de um local para outro através do incitamento de um estado emocional característico, quer seja ele de alegria, satisfação, revolta ou frustração. Paralelamente à componente sonora, no caso dos videojogos, existe sempre uma componente visual e, como tal, também aqui a música desempenha um papel fulcral, uma vez que pode ser encarada como uma forma de esteticismo tecnológico (DeNora 2004, 7). A par da estética e da sua importância no seio dos videojogos, a tecnologia desempenha um papel fulcral, quer seja pela remasterização das faixas, pela possibilidade de imersão em dimensões futuristas do jogo, e até mesmo pela própria possibilidade de consumo imediato e constante, independente e individualizada do ato de jogar.

Frith (1996) defendeu uma relação intrínseca entre a música popular e o texto escrito (Guerra, 2020c, 2000e), no sentido em que quando pensamos numa música, lembramo-nos automaticamente da sua letra e o que ela significa para nós. Pensando no caso dos videojogos, podemos referir a existência de uma relação a vários níveis, isto é, entre música, imagem, texto e comportamento. Vejamos que se pensarmos num jogo da nossa infância - *Counter Strike* (1999), *Sonic the Hedgehog* (1991) ou *Street Fighter* (1991) - automaticamente nos lembramos de algum som ou música específica, mas também surgem memórias relacionadas com um espaço físico, com emoções, sensações e comportamentos que adotávamos enquanto jogávamos. Uma música, que emerge num momento específico de um jogo, associada a uma situação concreta do mesmo ou à história de determinado personagem, é determinada pela retórica, pelas vozes e pela composição que, em muitos casos, além de ir ao encontro da personalidade de quem a produziu, assume-se como elemento identificativo para quem a ouve. Aliás, a simples saturação de um jogo não é aprazível nem determinante do sucesso do mesmo, a música e o som fazem com que o jogador possa situar-se dentro dessa realidade alternativa da qual, naquele momento, ele é protagonista bem como ajuda a compor a história por detrás do jogo.

De acordo com Paula Guerra et. al. (2019), Hennion, DeNora e Martin vieram engrandecer a centralidade da viragem cultural na sociologia da cultura e das artes desde meados da década de 1990 (Guerra 2013) –acompanhando a viragem tecnológica no mundo dos videojogos -, enfatizando as relações entre públicos, recursos culturais e a vida quotidiana, no sentido em que se começam a delinear processos de negociação dos constrangimentos existentes, dando origem a uma identidade e a uma construção de um estilo de vida que vai além desses mesmos condicionalismos, tais como o mercado de trabalho ou o contexto educacional.

Para Antoine Hennion (1990) perceber a função da música é essencial (Guerra 2019) e, para tal, assume-se de extrema acuidade apontar os limites impostos à música, através das suas consequências e dos seus efeitos, visto que a música e o som - em sentido lato - não se figuram como objetos estéticos estáticos, mas sim como uma coprodução em que música e sociedade são indissociáveis. Vejamos que "a música não pode ser definida fora da experiência daqueles que a escutam ou tocam." (Guerra, Sarrouy & Brandão 2019, 38). Pensar na relação entre música, som e videojogos implicar perceber aquilo que Hennion nos refere face aos processos de mediação, indo além das visões reducionistas relativas à intervenção de intermediários. Aliás, esta cadeia de mediações é infinita, mas quando falamos de música incluímos o instrumento, o local de concerto ou de registo, o envolvimento do músico ou do corpo do ouvinte, as sensações e emoções envolvidas na experiência musical. Podemos ainda estabelecer um paralelismo entre as telas e a música, isto porque Pichlmair e Kayali (2007) defendem que um instrumento é qualquer tipo de aparelho com a capacidade de reproduzir som. Is pressupõe uma lógica de interatividade que está inerente à configuração dos videojogos que, por sua vez, diz respeito a um panorama mais alargado de interação com aparelhos físicos e virtuais – se pensarmos no ato de criação musical.

Novamente, e circunscrevendo a nossa abordagem ao campo dos videojogos, a mediação inclui o discurso nas suas mais diversas formas, isto é, o discurso dos compositores, dos músicos, dos críticos, dos musicologistas, mas também dos consumidores, dos programadores e dos intermediários culturais e educacionais. Neste sentido, o ato de ouvir música e os gostos musicais que se constroem em torno dos videojogos, não são de todo marcados pela passividade dos atores sociais (Hennion 1990). Os videojogos ao serem produzidos para um consumo mais ou menos massificado, encontram-se dentro de uma relação dicotómica entre o gosto individual e o gosto coletivo, expresso e materializado nos sentimentos de partilha, de gosto e de paixão musical. Tudo isto feito através de uma tela. O próprio facto de estarmos a analisar a importância das músicas e do som nos videojogos, ao longo de quatro décadas, revela a assunção da existência de um tipo de prática que transcende posturas ortodoxas face à música enquanto obra de arte a ser admirada em locais específicos, como as salas de espetáculos, bares ou outras situações, bem como ultrapassa noções tradicionais de criação e de produção musicais. Refere-se, outrossim, a uma atividade coletiva (virtual e física) que é tida como um veículo transmissor e agregador de identidades (Guerra 2019). Esta nova conceção baseia-se, sobretudo, na componente cada vez mais prática que a música tem vindo a assumir, especialmente devido ao fato de ser disponibilizado um vasto leque de bens musicais, remetendo para o que já fora previamente mencionado, a escolha de determinado videojogo pode recair também na *soundtrack*

que é utilizada por exemplo nos teasers promocionais, ou até mesmo os *sound agents*[4].

Assim, pretendemos enunciar a música – nestes contextos digitais e tecnológicos – como uma "cerimónia de prazer", isto é, como "uma série de pequenos hábitos e formas de fazer as coisas na vida real, [...] um conjunto de rotinas, acordos e surpresas" (Hennion 1990, 5). Estas dimensões são um dos pontos de partida para percecionarmos a relevância da música, dentro dos videojogos, para cada período temporal anteriormente enunciado pois, um dos principais objetivos dos criadores de videojogos, é fazer com que os jogos sejam apelativos às massas. Nesse sentido, tal como Lash e Urry (1994), podemos questionar, especialmente para as décadas de 2000 e 2010, a importância de conceitos como 'expert systems'. Por isso, voltamos ao início desta secção com Giddings (2007), na medida em que este autor entende os videojogos como máquinas dionisíacas na promoção da simulação e do simulacro (Deleuze & Krauss 1983): estas máquinas possuem a capacidade de criar enredos, e até mesmo fazem com que os indivíduos sejam transportados para realidades paralelas através do som.

3. MÉTODO [<INSIRA TÉCNICA>]

Como já referimos previamente, para a elaboração deste artigo consideramos relevante utilizar uma abordagem de caráter qualitativo, procedendo à análise de um conjunto de músicas referentes a videojogos. Para o efeito, remetendo para os contributos teóricos que temos vindo a enunciar, selecionamos jogos que marcaram a década em que foram lançados. Temos assim, como *corpus analítico*, os videojogos *The Legend of Zelda* (1986), *Final Fantasy VII* (1997), *Shadow of the Colossus* (2005) e *Persona 5* (2016)[5]. A seleção destes videojogos recaiu num conjunto de critérios que foram criados, *a priori*, tais como: i) os videojogos deveriam ser representativos de cada época histórica e temporal, sendo selecionado um videojogo para cada época; ii) A música e os efeitos sonoros tinham, necessariamente, de ser uma característica de particular importância no contexto do jogo, quer fosse pela música em si ou pela ambientação que é construída através da

4 Os *sound agents* referem-se a elementos visuais primários que acompanham o som e que criam uma sensação de aura nos espaços físicos em que se encontram os *gamers*.

5 Estes videojogos foram selecionados por serem representativos de períodos marcantes, nomeadamente as décadas de 1980 e 1990, mas também o início dos anos 2000 e um período mais recente, o de 2016. Com esta seleção queríamos demonstrar os modos como o uso da música nos videojogos foi evoluindo e, consequentemente, influenciando os modos de fruição, as identidades e os sentimentos de nostalgia nos utilizadores. Paralelamente, também selecionámos estes videojogos por possuírem narrativas e *game design/game play* distintos entre si. A par disso, importa ainda mencionar que a seleção destes videojogos se articulou com o uso da técnica da vídeo-etnografia, uma vez que se tratou de um processo que partiu da experiência enquanto utilizador de um dos artigos, e da experiência enquanto observadora da outra autora do artigo. Além de estarem presentes noções de temporalidade, também encontrámos diferentes dinâmicas de fruição.

direção sonora, dando origem à tal questão da imersão numa realidade paralela; iii) As questões da direção e da qualidade sonora destes jogos deveriam ser de considerável qualidade, bem como deveriam ser ilustrativas não só da evolução tecnológica que se fez sentir ao longo das décadas, mas também da própria capacidade dos videojogos de proporcionarem experiências artísticas, através do som e da música.

Na ótica de Kawaf (2019), existe uma panóplia de alternativas metodológicas que visam dar resposta à procura crescente de uma análise de conteúdos virtuais e digitais, apesar de, na maioria dos casos, haver uma limitação técnica que ignora a natureza dinâmica e visual dos ambientes digitais, tal como é o caso dos videojogos. Um dos exemplos metodológicos paradigmáticos destas questões refere-se à netnografia, uma abordagem cunhada por Kozinets (2015). Assim, para a elaboração deste artigo, procurámos combinar o uso de uma abordagem qualitativa, com uma abordagem netnográfica ou vídeo-etnográfica (Kawaf 2019); sendo esta última referente a uma leitura científica imersiva e altamente visual e sensitiva[6]. Portanto, do ponto de vista metodológico, podemos referir que os videojogos foram examinados a partir de uma experiência combinada: a experiência real de jogar e a de observar. Tal processo foi adotado para suprimir possíveis análises tendenciosas de um *inside gamer*, mas também porque era nosso interesse aprofundar diferentes dinâmicas de fruição dos videojogos, tendo como ponto de partida a música e o som (Horowitz & Loone, 2014).

Olhando um pouco mais de perto para a netnografia – enquanto método de estudo de uma comunidade virtual (Kuluvuz-Ovnal 2023) –, será interessante notar as vantagens que este método pode oferecer para uma descrição fenomenológica do nosso objeto de estudo global, os videojogos, e os paralelos que se podem estabelecer entre as duas facetas do digital. Por outras palavras, podemos, num primeiro momento, enquadrar os videojogos na netnografia como um contexto cultural que evoluiu e proliferou consideravelmente através do mundo online com um potencial etnográfico vasto. Isto pode ser especialmente relevante quando temos em consideração os videojogos jogados online e a transposição dos métodos netnográficos para este contexto mais especializado: “ao passo que o comportamento humano, comunidades e culturas nas redes sociais tornam-se crescentemente fragmentadas e transformadas (Kozinets 2015; Weijo et al. 2014), a netnografia também evoluiu, permitindo os investigadores compreenderem fenómenos online complexos” (Fujita, Harrigan & Soutar 2017, 153).

6 Na verdade, esta técnica de recolha e de análise de informação foi selecionada pelo facto de um dos autores do artigo possuir um papel ativo enquanto jogador e, desse modo, a sua análise também contribuiu para a construção de um argumento que sustenta o caráter imersivo, emocional e de fruição dos videojogos.

Indo mais além, a vídeo-etnografia pode ser definida como um método de investigação que adota uma lógica de investigação dinâmica, cujo principal foco de análise são imagens em movimento – e sons, acrescentámos nós. A análise quer do som quer da imagem, na nossa perspetiva, permite captar interações dos atores sociais com as telas e vice-versa, mas também interações que ocorrem apenas num plano virtual e imaginário de exploração de sensações e sensibilidades. Alegamos ainda que estas experiências sensoriais, caracterizadoras dos videojogos aqui em análise, dificilmente seriam observáveis e captadas por via de metodologias tradicionais. Mais, para Brown et al. (2009), esta metodologia pode ser tida enquanto método de apresentação, discussão e projeção de tudo aquilo que é reproduzido em telas. Assim, para a nossa incursão empírica, socorremo-nos de sistemas de gravação de ecrã e sonoros que, posteriormente, nos permitiram uma análise também ela imersiva, sensitiva e sensorial.

Em relação à seção teórica anterior, podemos aqui introduzir – de uma perspetiva metodológica – os trabalhos seminais de Holbrook (2006), uma vez que os autores defendem que a dinâmica da experiência – visual e sonora – num trabalho de investigação sobre meios digitais é determinante, até porque, essa mesma dinâmica experiencial, vai permitir a obtenção de uma leitura acerca da natureza simbólica, hedônica e estética do consumo de determinados videojogos. Isto leva-nos a encarar os *gamers* como consumidores racionais (Kawaf 2019). O papel da experiência e da sensorialidade na investigação face a padrões e dinâmicas de consumo tem aumentado consideravelmente em diversas áreas científicas, tais como o marketing, porém, nas ciências sociais, trata-se de um tópico ainda pouco explorado. Paralelamente, podemos apropriar-nos dos contributos de Belk e Kizonets (2006), e referir que a música, no contexto dos videojogos, permite a experiência de inter-relações físicas e virtuais (espaço digital e espaço físico do ato de jogar), bem como possibilita a criação de narrativas de harmonia virtuais. A par disso, podemos ainda questionar até que ponto a música em determinados videojogos não nos leva para campos de renovação pessoal.

4. [R.]EVOLUÇÃO 1980-1990

Começando a nossa análise com a década de 1980, destacamos *The Legend of Zelda*. Este é o jogo foi lançado em 1986 para a *Nintendo Entertainment System* no Japão, e para o resto do mundo, em 1987. Trata-se de um jogo de ação e de aventura, cujo foco incide na exploração e na progressão não linear. Além disso, foi o primeiro videojogo da franquia *Zelda*. Dado que procuramos perceber a evolução sonora nos videojogos, a escolha deste não recaiu estritamente na qualidade das suas composições, mas sim no contexto em que as mesmas surgem. É verdade que a tecnologia

disponível aquando da criação do videojogo era consideravelmente limitada, portanto, o ângulo de análise prende-se com o modo de como surgiu tanto a *soundtrack*, os efeitos sonoros neste jogo e a sua importância dentro do mesmo[7].

Na verdade, é possível começar a descrição da importância deste videojogo, em função dos efeitos sonoros (interativos) (Sweet, 2015) que, apesar de não contribuírem exatamente para a atmosfera propriamente dita do jogo, contribuem para a criação de um sentimento de satisfação e de prazer no jogador (Hennion 1990), uma vez que o jogador ao derrotar os seus inimigos, resolver puzzles, colecionar itens como a moeda do jogo e, em outros momentos, recebe *feedback* através de pequenos sons que significam o seu sucesso durante as múltiplas etapas que vão surgindo ao longo do jogo (Meneguette, 2011). Este sentimento de satisfação, potenciado pelo som, é algo universal nos videojogos. Porém, *The Legend of Zelda* foi um dos videojogos pioneiros na utilização do som como forma de reconhecimento do jogador, como também, ao longo dos anos, estes efeitos sonoros tornaram-se particularmente famosos dentro do universo *gaming*, com especial destaque para a música que toca quando o jogador resolve um puzzle[8]. A música de *The Legend of Zelda*, tal como a franquia em si, é celebrada não só pela indústria dos jogos, mas também pela cultura popular como um todo: "o tema de *Zelda* é uma das melodias mais conhecidas do mundo dos videojogos, talvez até na cultura popular" (Witt & Castro 2023, s/p).

Avançando para a música do primeiro jogo, existem alguns aspetos que devem ser evidenciados. Em primeiro lugar, nas faixas escolhidas para *Zelda*, é a primeira que o jogador ouve ao iniciar o jogo, a *Title Theme*[9]. Esta faixa introdutória trata-se de uma rendição mais lenta da música que toca quando o jogador se encontra a explorar o mapa do jogo, bem como acompanha o texto de prólogo que explica a premissa deste. Esta faixa introduz o jogador ao "mundo" que vai em breve explorar, além de que o ritmo mais lento possibilita ler o prólogo com mais calma para assim absorver e compreender a história, dando o mote para a entrada e imersão na realidade paralela do mundo de *Zelda*. Por fim, estabelece o tom épico da demanda: "Então o que faz com que a música da franquia *Zelda* seja tão boa? Bem, a mesma sucede ao criar a atmosfera perfeita. O jogador sente-se como estivesse numa jornada medieval" (Witt & Castro 2023, s/p).

A faixa tida como sendo a mais icónica do jogo, nomeadamente a *Overworld theme*[10], é deveras similar à *Title Theme*. Talvez a única diferença que pode

7 Um aspeto interessante, é que a música de *The Legend of Zelda* foi composta por Koji Kondo, que contribuiu em vários dos videojogos na franquia *Zelda* e *Super Mário*.
8 Consultar o seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=UWw-m1ww2So
9 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HMR17a0ud3s&t=27s
10 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lpEzYEoV9qY

ser indicada, refere-se à velocidade de cada uma delas. Mesmo assim, o *Overworld theme* de Zelda executa a função de entusiasmar o jogador e de o encorajar a explorar, sendo o ritmo mais rápido desta rendição importante para relembrar o jogador de que a jornada já iniciou, e que os perigos a enfrentar exigem a sua atenção. Logo aqui podemos enunciar a importância e os impactos da sonoridade no campo psicológico dos jogadores (Grimshaw & Schott, 2007). Poderá também ser relevante o tom relativamente otimista da faixa o que, de novo, motiva o jogador a continuar a procurar locais diferentes no mapa. Este aspecto contrasta relativamente com a próxima faixa. A *Dungeon theme*[11] de Zelda, tal como o *Overworld theme*, é uma faixa icónica na franquia Zelda e em toda a história dos videojogos, visto que é a composição que toca quando o jogador desce do mapa principal para uma das várias masmorras. Apesar de ser um *loop* de 18 segundos, a faixa tem algumas caraterísticas interessantes a notar, tais como o facto de conter sons graves e uma temática mais soturna, refletindo ser um local mais perigoso e misterioso que o mapa principal.

Por fim, destacamos a faixa de quando o jogador é derrotado, chamada aptamente de *Game Over*[12]. É de notar que a música que toca quando o jogo é terminado é uma versão mais jovial desta mesma faixa. Apesar de ser uma faixa destinada a acompanhar um momento supostamente frustrante para o jogador, a música presente é razoavelmente convidativa e calma. De certo modo, tendo em consideração a tónica fantástica e pouco violenta do jogo, esta escolha torna-se compreensível, sendo quase um apelo ao jogador para fazer uma pausa e aproveitar o momento para relaxar. Isto contrasta com muitos outros jogos onde o ato de perder, a personagem ser derrotada ou até "morrer" é acompanhado por música solene e/ou triste.

O segundo jogo selecionado para esta demonstração temática é *Final Fantasy VII*, a sétima iteração da epónima saga, produzido pela Square Soft - hoje conhecida como Square Enix. Este foi lançado em 1997 para a primeira *PlayStation*. Tal como o último jogo que se irá analisar neste capítulo, *Final Fantasy* é um *Japanese Role Playing Game*[13]. A história desenrola-se num mundo industrialmente avançado, onde uma superempresa – Shinra - controla o planeta e explora os seus recursos naturais, a *Lifestream*, até à exaustão, colocando em movimento eventos catastróficos. Ao mesmo tempo, descobrimos os planos do verdadeiro vilão do jogo, Sephiroth. Aqui, compete ao protagonista, Cloud Strife - um mercenário - e aos seus aliados e companheiros salvar o planeta de Shinra e Sephiroth. Imediatamente, uma vez delimitado que este já é o sétimo jogo principal da franquia e feito

11 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h7T6ZNgoP5M
12 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2yaRPgC15Us
13 A música de *Final Fantasy VII* é composta por Nobuo Uematsu, compositor veterano da franquia.

um breve resumo da história, é importante assinalar alguns pontos: i) o primeiro é que, não obstante haver uma mitologia transversal e global no universo de *Final Fantasy*, os jogos em si, excetuando aqueles que são claramente sequelas[14], não têm uma conexão explícita e/ou necessária entre si; ii) mais, *Final Fantasy VII* adota uma temática e um cenário mais próximos da ficção científica do que a fantasia medieval patente dos *Final Fantasy* mais antigos, refletindo-se na composição musical do jogo.

O segundo ponto levantado serve como uma boa ligação para a primeira faixa do jogo que iremos analisar porque, apesar de *Final Fantasy VII* ser diferente dos anteriores em diversos aspetos, a música que toca quando o jogo começa é aquela que toca em todos os *Final Fantasy*. Aparecendo comummente no ecrã de início de vários dos jogos, mas também em outras ocasiões (como até no fim), esta faixa tem o simples nome de *Prelude*[15]: "*Final Fantasy* define-se também pelo som – nos seus menus e encontros. Esta é uma verdade que eu só viria a descobrir anos mais tarde assim que me familiarizei com a série. Mas em 1997, quando estava a entrar no seu universo pela primeiríssima vez, a minha definição de *Final Fantasy* começou com a *Prelude*" (Ho Sang 2016, s/p).

A *Prelude* de Final Fantasy é uma faixa importante a diversos níveis. De forma não inteiramente diferente da *Title Theme* de Zelda, a *Prelude* contribui para o valor atmosférico do jogo e estabelece um tom distinto. Contudo, ao passo que a faixa de *Zelda* poderá ser um tipo de épico direcionado para uma aventura focada na exploração e na descoberta, a *Prelude* de Final Fantasy é mais contida e misteriosa, no sentido em que transaciona subtilmente de timbres mais altos para mais baixos e introduz também um acompanhamento instrumental diverso no decorrer da faixa. São estes dois elementos finais que deixam as pistas da história séria e pesada que o jogador irá experienciar. Além disso, esta música ajuda a manter a continuidade da franquia, dado que serve para os jogadores se manterem familiarizados com *Final Fantasy*.

Outra faixa patente na saga é o *Battle Theme*[16]. Ao contrário da *Prelude*, que é relativamente similar entre si ao longo de quase todos os jogos, o *Battle Theme* revela uma variação considerável. Falando especificamente de *Final Fantasy VII*, o *Battle Theme* surge sempre que o jogador inicia uma batalha com inimigos normais. O ocasional crescendo dos instrumentos e o ritmo acelerado da faixa constrói a sensação de urgência no combate, bem como recai na qualidade épica do confronto.

14 Tais como o *Final Fantasy X-2* que é uma sequela direta ao *Final Fantasy X*.
15 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WPx3h5bwXVQ&t=2s
16 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QY1Vetd7OCs

Ao passo que as faixas anteriores são recorrentes na saga[17], a próxima e terceira faixa que vamos analisar surge numa localização singular e original em *Final Fantasy VII*, um reator industrial. Aliás, é neste local onde Shinra processa a energia fóssil e ancestral do planeta e converte-a em eletricidade para alimentar a cidade e as diversas comodidades de que a população usufrui. O tom ominoso da faixa, no entanto, deixa claro que este não é um local convidativo. Na faixa de *Mako Reactor* são usados sinos, coro e instrumentalização para criar uma atmosfera decididamente opressora, ajudando assim o jogador a entender a gravidade do processo que ocorre no reator. Mais além, a sensação que a faixa causa no jogador pode até ser extrapolada para um sentimento de antagonismo para com Shinra - sentimento este partilhado pelos heróis da narrativa. Indo além da narrativa intrínseca ao jogo, *Final Fantasy VII* carrega uma temática que coloca em evidência as fragilidades e as falhas do mundo industrial moderno, dando ênfase ao porquê de esta faixa em particular possuir tons tão soturnos: "*Final Fantasy VII* é um RPG icónico que aborda problemas ambientalistas, capitalismo e desigualdade de classe de uma só vez. É uma história que parece abranger tudo, com o seu dedo no pulso de, aparentemente, todos os problemas sociais. De acordo com o produtor de *Final Fantasy VII Remake*, Yoshinori Kitase, assim o é por desígnio" (Colantonio 2022, s/p).

A última faixa que iremos analisar em *Final Fantasy VII* é provavelmente a mais infame do jogo, pois atua como o acompanhamento do confronto final e como o tema icónico do vilão do jogo, Sephiroth. Sephiroth pode ser visto como a criação derradeira de Shinra: quando se encontrava no útero da sua mãe, a empresa inseriu ADN alienígena no antagonista, levando aos seus atributos sobre-humanos. Quando Sephiroth descobre o que lhe foi feito, ele jura vingança não só a Shinra, mas a todo o planeta, colocando em movimento a história apocalíptica. O nome da faixa é *One-Winged Angel*[18], fazendo referência à aparência de Sephiroth no fim do jogo. Será interessante denotar que a *One-Winged Angel* conta com letras cantadas em latim e refletem não só a raiva do vilão, mas o seu desejo de imortalidade, vejamos

> *Estuans interius* [A arder por dentro]
> *Ira vehementi* [Com raiva violenta]
> Sephiroth
> Sephiroth
> (...)
> *Sors immanis* [Destino monstruoso]
> *Et inanis* [E vazio]

17 Todos os *Final Fantasy* têm uma *Prelude* e um *Battle Theme*.
18 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CSXj_FjjMAw

(...)
Veni, veni, venias [Vem, vem, ó vem]
Ne me mori facias [Não me deixes morrer]
(Final Fantasy VII, *One-Winged Angel*, 1997)



FIGURA 1
Batalha contra o antagonista Sephiroth no momento em que toca a faixa *One-Winged Angel*.
Fonte: autores

O coro ao longo da faixa também canta o nome de Sephiroth, sendo feita quase uma espécie de referência e culto ao vilão, refletindo o seu poder e estatuto de ser sobre-humano. No fim do jogo, Sephiroth é uma entidade praticamente divina e consegue fazer uso de poderes e invocações sobrenaturais, tais como criar ilusões, dimensões alternativas e invocar meteoros. Nesta ótica, o latim e o coro, que são por vezes associados a cânticos religiosos e até ao obscuro, enaltecem a imagem de Sephiroth como um ser mítico, daí o título de *One-Winged Angel*. Para fins atmosféricos e temáticos, esta faixa também provoca algum receio e ansiedade no jogador, pois na própria canção surge o nome do vilão como se estivesse a enaltecê-lo. O cântico em latim que, para a maioria dos jogadores, é uma linguagem desconhecida, mas também a composição de geral modo opressora culmina no receio intencional do jogador. A *One-Winged Angel* pauta-se, em termos de sensações, pelo medo do desconhecido, pela imprevisibilidade e pelo culto de personalidade de Sephiroth: ""One-Winged Angel" é a história de Sephiroth, do seu passado trágico e o futuro obscuro se ele alcançar o seu plano de absorver a Lifestream" (Baird 2021, s/p).

5. [RE.]/VOLTA. 2000-2010

Shadow of the Colossus é um jogo de ação e aventura de mundo aberto e com elementos de puzzle, lançado originalmente para a PlayStation 2 em 2005. Foi produzido pela equipa japonesa Team Ico. *Shadow of the Colossus* atua como uma espécie de sequela espiritual ao videojogo *Ico*, produzido pela mesma equipa e lançado em 2001. O jogo conta a história de Wander, um jovem que viaja até uma península abandonada conhecida como *As Terras Proibidas*, com o intuito de ressuscitar uma jovem chamada Mono. Apesar de nunca ser dito explicitamente ao longo do jogo qual é a relação entre Wander e Mono, tudo aponta para que seja uma conexão romântica.

No universo de *Shadow of the Colossus*, existe a lenda de que nessas *Terras* uma entidade conhecida como Dormin detém o poder de ressuscitar os mortos. Contudo, o mero ato de entrar no local é estritamente proibido. Ao chegar às *Terras Proibidas*, Dormin repara que Wander detém uma arma conhecida como a *Espada Ancestral* e oferece a seguinte proposta: se o jovem derrotar as 16 criaturas gigantes, conhecidas como *Colossi*, espalhadas pelas *Terras*, Dormin devolverá a vida a Mono. Porém, o enigmático Deus avisa Wander que o preço que ele terá de pagar poderá ser alto. Antes de proceder à exploração da direção sonora do jogo, será importante desenvolver um pouco mais a parte narrativa e até a mecânica do jogo a fim de se alcançar uma compreensão mais completa de *Shadow of the Colossus*, oferecendo um enquadramento à *soundtrack* do mesmo. O jogo segue uma abordagem profundamente minimalista na sua execução, no sentido em que contém pouquíssimas *cutscenes* e personagens, a exposição dos elementos da história são pouco abordados e, por fim, as *Terras Proibidas* não possuem qualquer tipo de habitantes excetuando os *Colossi* e a escassa vida selvagem. Alguns locais das *Terras*, nomeadamente vários dos locais onde os *Colossi* habitam, deixam pistas e vestígios de uma civilização que terá habitado na península há muito tempo. Questões como quem é Dormin, quem é Wander e de onde veio, como foram criados os *Colossi* e o que aconteceu à civilização que habitava nas *Terras Proibidas*, ficam ao critério do jogador tornando possível que este também construa a sua narrativa.

A propósito da ótica temática deste texto, o jogo segue quase na sua totalidade silencioso. Excluindo as *cutscenes* e as batalhas contra os *Colossi*, a música é completamente ausente enquanto o jogador explora o mundo, sendo o foco direcionado para os sons da natureza e do protagonista. A única companhia reconfortante que Wander tem é Agro - a sua égua – que o auxilia em algumas batalhas contra os *Colossi* e a percorrer as vastas Terras Proibidas. Estes elementos todos culminam numa forte solidão e sensação de pequenez do jogador. Mais, é interessante notar que *Shadow of the Colossus* parece ter recolhido inspirações da história bíblica do Rei Nimrod e a Torre de Babel. A história conta que Nimrod foi o primeiro ser poderoso na Terra e como tal conquistou várias cidades.

Nimrod tornou-se tão poderoso que decidiu construir uma torre alta o suficiente para chegar ao Céu e confrontar Deus. Todavia, Deus fez com que todos os trabalhadores falassem idiomas diferentes para que a torre nunca ficasse concluída, servindo também como a explicação bíblica do porquê da existência de diferentes idiomas no mundo. O povo revoltou-se contra Nimrod e depois de matarem o tirano, separaram o corpo dele em várias partes temendo que ele fosse poderoso ao ponto de ressuscitar. Os paralelos em *Shadow of the Colossus* passam pelos seguintes aspetos, i) 'Dormin' é 'Nimrod' escrito ao contrário; ii) Dormin fala com Wander na estrutura mais alta do jogo inteiro; iii) os 16 colossos são uma parte da sua essência; iv) o final do jogo revela que ao matar os Colossi, Wander ressuscita acidentalmente Dormin e fica possuído pelo próprio.

Tendo esta contextualização em mente, poderá parecer quase irónico o facto de *Shadow of the Colossus* contar como uma banda sonora, não apenas vasta, mas fortemente aclamada pela indústria dos videojogos: "A música guia o jogador e ajuda-o imaginar como o protagonista se sente, aquilo pelo que ele passou e as suas esperanças. Deste ponto de vista, as composições de Kow Otani são incrivelmente poderosas" (Fourcade 2014, s/p). Mais, em 2005, a revista norte-americana Electronic Gaming Monthly elegeu o álbum de Shadow of the Colossus, apelidado de *Roar of the Earth*, como a Soundtrack of the Year[19]. A primeira faixa que iremos analisar será a que surge primeiro no jogo, conhecida como *To the Ancient Land*[20] e esta emerge no prólogo que mostra a viagem de Wander até às *Terras Proibidas*.

É interessante comparar esta faixa com a *Prelude* de Final Fantasy VII e o *Title Theme* de The Legend of Zelda. As três faixas são as que acompanham o começo dos seus respetivos jogos e estabelecem uma qualidade atmosférica distinta no começo. Similarmente, é interessante ver o progresso tecnológico desde os anos 80 até à geração da PlayStation 2 onde já era possível colocar música tida como real e orquestrada num DVD para o jogador desfrutar, estando aqui presentes os *expert systems*.

Na especificidade da *To The Ancient Land*, e já havendo alguma contextualização do enredo de *Shadow of the Colossus*, esta é uma faixa distintamente pesada, solene, lenta e misteriosa, refletindo não apenas o peso metafórico e literal que Wander carrega em Mono, mas também atuando como um prefácio do desbravar do jogador e protagonista de um local repleto de segredos e mistérios, *As Terras Proibidas*. Também é possível argumentar que a graciosidade ou até o sublime (Bourdieu 1996) desta faixa intensifica a ambientação rica e orgânica que vemos no prólogo e em todo o jogo. Por fim, é curioso notar que na parte final da faixa a música ascende um

19 Disponível em: https://teamico.fandom.com/wiki/Shadow_of_the_Colossus
20 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GRnIRjV1-Ow

pouco, coordenada com o momento em que Wander finalmente passa pela ponte e entra nas *Terras*, permitindo o jogador vislumbrar o cenário: "O prólogo (chamado "To the Ancient Land" como uma viagem no tempo), que toca logo no começo, oferece ao jogo uma cor de tristeza, mas evolui ao longo das suas variações em direção ao evocar de uma jornada contínua e a descoberta de um novo local. A tristeza dissolve-se, dando lugar ao desconhecido (...) O tom melancólico desta introdução realmente evoca tempos passados e tempos ainda por vir" (Fourcade 2014, s/p).

Prosseguindo para uma faixa que acompanha momentos da jogabilidade, temos *Despair Filled Farewell*[21]. Apesar de aparecer mais do que uma vez ao longo do jogo, esta faixa está fortemente associada ao quinto colosso, uma espécie de pássaro gigante, e surge quando o jogador consegue finalmente dominá-lo. O primeiro aspeto que se destaca é o sentido de urgência e perigo com que a faixa começa e dura aproximadamente o primeiro minuto. Este primeiro minuto, por assim dizer, poderá capturar a sensação e a experiência do jogador ser tirado do chão e levado até aos céus pelo seu oponente. No entanto, o resto da faixa, possui um aspeto diferente do confronto, isto é, como se o jogador já tivesse superado o choque e ansiedade inicial, sente agora a adrenalina e entusiasmo que é a velocidade do voo e do combate contra o adversário. Como se o próprio jogo reconhecesse a importância do momento, introduz até algumas notas de coro pouco antes da faixa entrar em *loop*.

Não obstante os combates, em *Shadow of the Colossus*, serem universalmente considerados momentos grandiosos e marcantes do jogo, é possível também argumentar que Wander, apesar de tudo, está a cometer um erro ao perseguir e matar estas criaturas. O fim destes confrontos termina a euforia e o entusiasmo dos jogadores, substituindo-os por introspecção e até arrependimento pelo ato cometido. Este aspeto leva-nos então à terceira faixa a analisar, a *Demise of the Ritual*[22], que toca durante a batalha contra o último colosso do jogo. É de notar imediatamente o contraste com a faixa anterior, ao passo que *Despair Filled Farewell* carateriza-se pela forte e épica orquestra, *Demise of the Ritual* coloca em evidência a faceta pesada e grave da tarefa de Wander. A própria aparência do último colosso também pode intensificar este aspeto pois, após matar 15 bestas, é irónico que Wander mate em último lugar o colosso com o aspeto mais humano do jogo, acabando, assim, com a sua própria humanidade. O tom depressivo e sombrio da faixa agoura igualmente o desfecho de Wander após completar a sua jornada. Por fim, esta faixa adequa-se à atmosfera do último confronto do jogo, dado que a arena final se localiza na absoluta ponta Sul das *Terras Proibidas*, o único local onde a noite existe,

21 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p8UqJKY_HVU&t=31s
22 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pTjTs5AbVIg. Consultado em 23 de setembro de 2020.

onde chove e troveja, sendo este um forte contraste com o dia nublado e cinzento que é o resto do jogo.

É possível afirmar que, ao passo que a segunda faixa permite ao jogador apreciar as qualidades épicas e impressionantes da jornada, a terceira oferece um espaço para refletir o percurso que Wander percorreu, ponderar na justiça das suas ações e, por fim, qual será o dito preço a pagar que Dormin menciona. Chegamos então à faixa final de *Shadow of the Colossus*. Tal como a faixa inicial foi a reservada para o prólogo do jogo, é interessante analisar a faixa reservada para o fim, apelidada de *Sunlit Earth*[23].

Esta faixa e a cena que a acompanha têm importância em planos distintos. Apesar do fim do jogo ser numa nota incerta, parece persistir esperança. Por outras palavras, a verdade é que Wander conseguiu completar a sua tarefa com sucesso dado que Mono foi ressuscitada e, de um certo ponto de vista, foi dada uma segunda oportunidade ao herói para viver ao ser reincarnado como um bebê. Portanto, *Sunlit Earth*, em vez de ser soturna ou melancólica, é na verdade uma faixa triunfante pois o final da cena que a acompanha não é trágico. Dormin aparenta ter desaparecido de vez e os *Colossi* não vagueiam mais as *Terras Proibidas*, abrindo a possibilidade para nova vida poder vir a habitar a península esquecida e dar início a um novo ciclo, como mostra a cena final, com os veados, pássaros e esquilos que rodeiam Mono, Agro e o Wander bebé.

Shadow of the Colossus termina com quase tantas - senão mais - dúvidas para o jogador como quando começa, mas *Sunlit Earth* alimenta a esperança dos jogadores de que os seus atos, mesmo que moralmente ambíguos, não foram em vão e poderão ter dado uma nova oportunidade às *Terras* em que vaguearam e combateram durante tantas horas: "A peça que conclui o epílogo, intitulada "Sunlit Earth", relembra-nos da predominância da luz do sol neste mundo e oferece ao jogador um sentimento de paz: nós eventualmente escapamos do pior e a vida pode continuar apesar desta peça, durante a sequência dos créditos, acabar numa nota menos otimista (violinos sérios e triste, trovões ribombam)" (Fourcade 2014, s/p).

Enfim, chegamos ao *Persona 5*. Este é um videojogo lançado em 2016 no Japão e em 2017 no resto do mundo pela produtora japonesa Atlus. É a sexta entrada na série de JRPG (*japanese roleplaying game*) *Persona*. Um *Role Playing Game*, na especificidade dos videojogos, é um jogo onde o jogador controla uma ou mais personagens num mundo já pré-estabelecido, genericamente acompanhado de uma narrativa global. *Persona 5* carateriza-se pela sua jogabilidade se dividir em duas vertentes muito

23 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tl6qvsXx-7c&ab_channel=-TheOSTmaster Consultado em 23 de setembro de 2020.

distintas: a primeira é um sistema clássico de combate por turnos e exploração de masmorras e palácios e a outra metade, uma espécie de simulador de vida real onde o protagonista participa em diferentes atividades do quotidiano. Desenvolvendo um pouco mais, trata-se de um jovem de 16-17 anos que mora em Tóquio. O protagonista frequenta o liceu, trabalha em regime *part-time*, convive com os amigos e colegas com o objetivo de desenvolver e fortalecer as suas caraterísticas e qualidades pessoais, que depois o auxiliam na sua vida dupla enquanto líder de uma equipa de estudantes que tentam combater os males da sociedade com recurso a poderes sobrenaturais, os *Phantom Thieves*. Na verdade, esta dualidade reflete já um pouco o modo como a música de *Persona 5* acompanha o jogo ao longo da progressão da sua história.

O reportório musical de Persona 5 é composto por 110 faixas sonoras. É importante aqui fazer uma distinção em relação à abordagem que é tomada à direção da *soundtrack* dos videojogos em geral. Por um lado, podemos invocar o videojogo mencionado em primeiro lugar, *The Legend of Zelda*, com uma banda sonora razoavelmente curta, com apenas sete faixas, e focada na temática genérica de *explorar e descobrir*. Por exemplo, independentemente da região do mapa global onde o jogador se encontre, a faixa musical é sempre a mesma, mudando apenas quando o jogador desce para as masmorras ou faz ações muito específicas. Por outro lado, a música de *Persona 5* muda quase constantemente e de forma dinâmica, consoante as ações do jogador, ou seja, quando entra em combate, quando se visita uma loja, entre outros exemplos. De outro modo, até podem ser versões diferentes da mesma música dependendo do clima atmosférico presente nesse dia. Tal é um dos fatores explicativos para a vasta seleção musical de *Persona 5* e, genericamente falando, da tipologia de jogos *JRPG*: "ouvir estas músicas por si só pode ser uma alegria isolada, mas a justaposição destas orquestrações dentro dos momentos do jogo faz destas faixas muito impactantes. Tal como muitos *JRPGs*, a música em *Persona* é uma parte essencial da experiência, mas o compositor da série, Shoji Meguro, eleva a fasquia ao criar todo um mundo à volta das suas orquestrações" (Dolen 2021, s/p).

De fato, a música representa uma grande importância na capacidade de imersão e de desempenho de um *roleplay* por parte do jogador. A música está intimamente relacionada com a temática do jogo que é caraterizada por ser narrativa, visual e sonoramente focada no contraste. O contraste está especialmente presente no fato de as personagens principais levarem uma vida dupla, pois quando a ação se desenrola durante o quotidiano banal do protagonista, a música que acompanha estes momentos são o jazz e batidas que invocam algum relaxamento. Em outros momentos, como os de combate ou de exploração, a música transaciona para o *rock* e ritmos mais intensos.

Concretizemos então esta explicação através de algumas músicas presentes no jogo. Foram recolhidas quatro músicas em específico para ilustrar as singularidades inerentes ao jogo. Assim sendo, comecemos pela faixa *Beneath the Mask*[24], composta por Shoji Meguro, letras de Rike Schmalz e cantada por Lyn Inaizumi. Esta faixa está geralmente reservada para momentos no jogo que ocorrem no quotidiano do protagonista; momentos de retrospetiva mais soturnos e sombrios. A música em si pode ser caraterizada como sendo calma, com um ritmo leve e relativamente lento. No entanto, o foco analítico pode incidir mais veemente nas letras presentes (Guerra 2000b, 2000c, 2020e), onde vários versos aludem à identidade dupla do protagonista. Aliás, o próprio título *Beneath the Mask* evidencia isso, uma vez que o protagonista e os seus companheiros de equipa possuem máscaras e uniformes distintos enquanto *Phantom Thieves*. De um certo ponto de vista, é possível interpretar as letras desta música como uma versão exagerada e metafórica dos pensamentos interiores do protagonista,

> *I'm a shape shifter*
> *At Poe's masquarade*
> *Hiding both face and mind*
> (Persona 5, *Beneath the Mask*, 2016)



FIGURA 2
Dia chuvoso em *Persona 5*, tipicamente acompanhado por uma versão calma e lenta de *Beneath the Mask*.
Fonte: autores

24 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iqy3E5sAa6Y . Consultado em 23 de setembro de 2020.

Estes versos podem ser conectados com a dissimulação a que o protagonista recorre para esconder a sua identidade, visto que além da sua máscara ocultar a sua identidade, também é obrigado a esconder os seus sentimentos e agir da forma mais normal possível: "Esta melodia de jazz não só é encantadora, gentil e fácil de escutar, mas serve também como um tema para o protagonista. O herói de *Persona 5* coloca muitas máscaras físicas e metafóricas ao longo da história, e ao passo que Joker (como os seus amigos o chamam no *Metaverse*) é um líder elegante e destemido, o protagonista, em última análise, um estudante de liceu normal forçado a lidar com uma situação extraordinária" (Corbett 2021, s/p). Esta interpretação conecta com os dois versos seguintes que referem à necessidade do protagonista de preservar a sua identidade e os seus segredos sobrenaturais, vejamos "Please don't take off my mask/ Revealing dark" (Persona 5, *Beneath the Mask*, 2016). Por fim, no que toca a esta faixa em específico, é possível assinalar como relevante para a demonstração global temática de *Persona 5* os seguintes versos,

> *Moments of calm*
> *Nothing left to be found*
> *A mirror right in front of me*
> *That's where I find*
> *An empty glass*
> *Reflecting the sad truth*
> *It's telling words not to be told*
> *I need the mask*
> (Persona 5, *Beneath the Mask*, 2016)

Nestes versos, é praticável reconhecer não só o tom de tranquilidade e de soturnidade desta faixa - "Moments of calm", "...sad truth" - mas também uma pequena referência ao cenário urbano e impessoal em que o jogo se desenrola através do verso "An empty glass". Tóquio, como qualquer grande cidade, conta com vários bares e cafés e estão intimamente associados ao panorama atmosférico e visual de uma grande cidade; na verdade, o protagonista ao longo do jogo vive no sótão de um café chamado "Leblanc".

Passando para a próxima faixa, *Tokyo Daylight*[25], cotejamos que surge durante os momentos de quotidiano, igualmente composta por Shoji Meguro e cantada por Lyn Inaizumi. É de notar uma caraterística interessante, relacionada com a técnica de cantar denomiada *scat* utilizada pela vocalista. Esta técnica é comum em músicas do gênero jazz. No que diz respeito à faixa em si, é de notar a qualidade jovial e alegre da composição da música. Tendencialmente, a faixa é reservada para momentos

25 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vI9u_IeYJfI&t=69s. Consultado em 23 de setembro de 2020.

em que não se verificam perigos iminentes ou são dias particularmente agradáveis para o protagonista e para os seus amigos, sendo contrastante quando comparada à faixa anterior. É possível até observar que *Beneath the Mask* corresponde ao quotidiano que o protagonista vive quando sente o peso da sua vida dupla e *Tokyo Daylight* reflete um outro quotidiano, aquele que o protagonista testemunha enquanto um adolescente mundano.

Ao passo que estas duas primeiras faixas se manifestam nos momentos de quotidiano do jogo, as duas seguintes correspondem a momentos de batalha, especificamente quando o protagonista e a sua equipa atuam enquanto *Phantom Thieves*. O primeiro dos dois será a faixa *Last surprise*[26], composta por Shoji Meguro, letras por Benjamin Franklin e interpretada por Lyn Inaizumi. As letras desta música permitem a possibilidade de correlacionar a mesma com uma das faixas anteriores, a *Beneath the Mask*, principalmente pelo facto de as letras desta música poderem ser vistas como um diálogo exagerado entre o protagonista e a sua equipa com os seus inimigos. O ritmo, letras e ação que acompanham a música invocam não só a qualidade frenética que é o ato de combater, mas similarmente a estética e o elemento da surpresa inerente à direção artística do jogo. O título, efetivamente, ilude a esta observação sendo que o ato de combater com o protagonista e os seus aliados é a "última surpresa" que os inimigos irão experienciar,

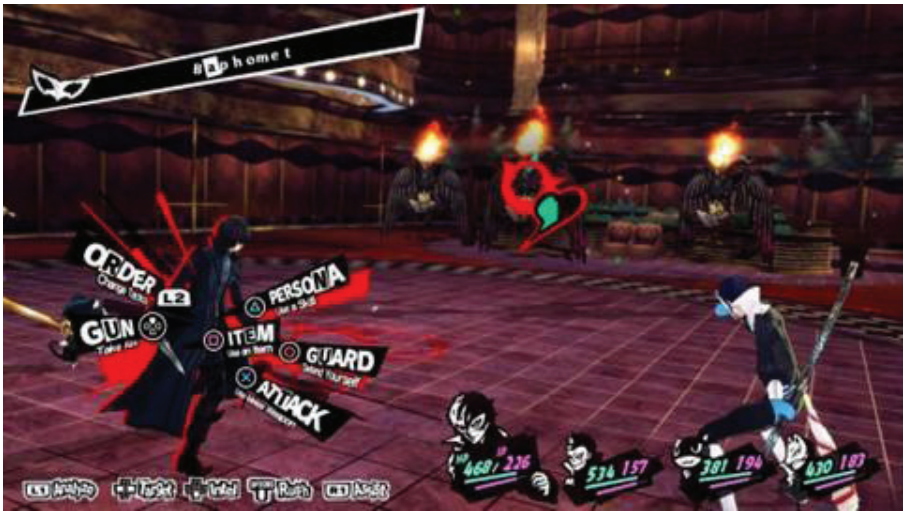


FIGURA 3
Momento típico de batalha em *Persona 5*, o contexto onde surge a faixa *Last Surprise*.
Fonte: autores

26 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_WLNdxQCr04. Consultado em 23 de setembro de 2020.

You'll never see it coming
You'll see that my mind is too fast for eyes
You're done in
By the time it's hit you, your last surprise
(Persona 5, *Last Surprise*, 2016)

Além disso, o compromisso feito com o estilo e alguma excentricidade, tanto por parte do jogo e os por parte dos próprios *Phantom Thieves* na sua atuação e o modo como se apresentam é revelado, não só neste verso apresentado, mas em outros. Os versos iniciais da música exemplificam este ponto,

You try to run me through
Hold on
Think again
Don't you know
What you're starting
But … you sure ain't got a clue
How bad
This will go
Don't you know
Know my art
(Art of war)
(Persona 5, *Last Surprise*, 2016)

um primeiro momento, é possível identificar um detalhe curioso que é o facto da música e entrega lírica ser consideravelmente acelerada e com poucas palavras por verso, refletindo a velocidade do combate. Além disso, existe também a subversão de expectativas por parte da emboscada feita ao inimigo. Isto é, apesar de serem os *Phantom Thieves* que estão a infiltrar o lar do(s) inimigo(s), é dado a entender que seria inteligente por parte do(s) mesmo(s) deixarem-nos em paz ("Hold on, Think again, Don't you know, What you're starting"; "...you sure ain't got a clue"). Por fim, é neste verso que podemos observar também que até o ato de lutar é visto como algo esplendoroso para os protagonistas, sendo comparado a uma arte: "Know my art, (Art of War)", servindo também como referência ao livro escrito pelo estratega militar Sun Tzu "A Arte da Guerra".

Quanto à última faixa selecionada para Persona 5 e mantendo o tema da demonstração temática equilibrada do jogo, a última faixa é, como a anterior, uma que acompanha momentos de batalha, chamada *Blooming Villain*[27], composta por Shoji Meguro. Como o nome indica, é a faixa que toca quando em combate com um dos vários vilões ao longo

27 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ItxWMuW3jQg. Consultado em 23 de setembro de 2020.

do jogo. Ao ouvir esta faixa, é possível encontrar bastantes diferenças com a anterior, não obstante terem sido produzidas para acompanhar o combate. *Blooming Villain* revela elementos de *rock* mais intenso e pesado, sem letras e/ou elementos vocais, talvez para conotar alguma seriedade acrescida e desvanecendo o tom jocoso da *Last Surprise*, sendo um combate com um vilão e não com um inimigo banal que são, em comparação, tidos como algo fácil para o jogador. Nestes derradeiros momentos de confronto final para triunfar, os *Phantom Thieves* necessitam de estar no topo das suas habilidades, tal como o jogador na vida real é apressado e pressionado pelo tom urgente de modo "a sentir na pele" os sentimentos do protagonista.

6. O SOM DO FIM

Após esta análise, torna-se possível perspetivar a importância da música e dos sons no seio dos videojogos, nomeadamente ao interpretá-los como máquinas dionisíacas, mas também nos permite obter um vislumbre acerca do papel que o som possui no desenho de processos de fruição, e ainda ao nível dos processos de construção identitários, uma vez que a música, ao contribuir para o sucesso do videojogo, marca a construção de um cenário afetivo. Esta importância tem sido tanto mais relevante à medida que o grau de realismo dos jogos tem vindo a aumentar, basta termos como exemplo os estudos de caso selecionados para a elaboração deste artigo. Como vimos, o grau de realismo das músicas e dos sons, contribui para a criação de uma atmosfera imersiva para os jogadores (Boury & Mustaro 2013). O surgimento de museus direcionados para a apresentação de videojogos, um pouco por todo o mundo vem dar ênfase à ideia de que os videojogos podem ser tidos como artefactos culturais, bem como manifestações e materializações de um património cultural material e imaterial (Heinich 2010). Pensando dos jogos como *The Legend of Zelda* da década de 1980, mas também em *Final Fantasy VII* lançado na década de 1990, refletem a ideia de nostalgia (Sloan 2014) que incide na importância da preservação de um legado cultural e artístico, assumindo este um carácter abrangente e multifacetado. Verificamos a importância da presença tecnológica e digital no seio dos videojogos, enquanto meio promotor da imersão numa realidade paralela e alternativa, fazendo com que estas possam escapar aos quotidianos – por vezes controversos e difíceis – e substituindo-os pela experiência de encarnar outros indivíduos em outras histórias: desde jovens com uma espada na mão a explorar locais desconhecidos até vaguear as estilizadas ruas de Tóquio em *Persona 5*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. 1976. *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury.

Baird, S. 2021. FF7: The English Lyrics for sephiroth's theme & what they mean. *Screen Rant*, 26/02/2021. Disponível em: https://screenrant.com/f77-sephiroth-one-winged-angel-english-translation-meaning/ Acesso em 10 de outubro de 2023.

Belk, R. e Kozinets, R. 2006. Introduction to the Resonant Representations Issue of Consumption, Markets and Culture. *Consumption, Markets & Culture,* vol. 8, n.º 8: 195-203.

Bourdieu, P. 1996. *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário.* São Paulo: Companhia das Letras.

Boury, E.S. e Mustaro, P.N. 2013. Um estudo sobre áudio como elemento imersivo em jogos eletrônicos. *SBC – Proceedings of SBC Games 2013, Art & Design Track*: 345-352. Disponível em: https://www.sbgames.org/sbgames2013/proceedings/artedesign/41-dt-paper.pdf Acesso em 10 de outubro de 2023.

Brown, A.; Luterbach, K. e Sugar, W. 2009. *The Current State of Screencast Technology and What is Known About its Instructional Effectiveness*. Waynsville: Association for the Advancement of Computing in Education (AACE). https://www.learntechlib.org/primary/p/30870/

Colantonio, G. 2022. Final Fantasy VII is more relevant than ever, 25 years later. *Digital Trends*, 31/01/2022. Disponível em: https://www.digitaltrends.com/gaming/final-fantasy-vii-25-years/ Acesso em 7 de outubro de 2023.

Collins, K. 2009. An Introduction to Procedural Music in Video Games. *Contemporary Music Review,* 28, 5-15.

Corbett, N. 2021. How Persona 5 Royal's Soundtrack Tells the Game's Story. *CBR*, 21/06/2021. Disponível em: https://www.cbr.com/persona-5-soundtrack-important-songs/ Acesso em 8 de outubro de 2023.

Deleuze, G. e Krauss, R. 1983. Plato and the Simulacrum. *October*, vol. 27: 45–56.

DeNora, T. 2004. *Music in everyday life.* Cambridge: Cambridge University Press.

DeNora, T. 2003. After Adorno: rethinking music sociology. Cambridge: Cambridge University Press.

Dolen, R. 2021. The Impact of Music in the Persona Series. *Game Rant*, 5/01/2021. Disponível em: https://gamerant.com/persona-series-music-soundtrack-impact/ Acesso em 9 de outubro de 2023.

Frith, S. 2007. *Taking Popular Music Seriously*. Edimburgo: University of Edinburgh.

Frith, S. 1996. *Performing Rites: Evaluating Popular Music.* Oxford: Oxford University Press.

Fourcade, F. 2014. The Art of Shadow of the Colossus (5/6): Music. *Game Developer*, 14/04/2014. Disponível em: https://www.gamedeveloper.com/audio/the-art-of-shadow-of-the-colossus-5-6-music Acesso em 8 de outubro de 2023.

Fujita, M.; Harrigan, P. & Soutar, G. 2017. A netnography of a university's social media brand community: Exploring collaborative co-creation tactics. *Journal of Global Scholars of Marketing Science* vol. 27, n.º 2: 148-164. Disponível em: https://doi.org/10.1080/21639159.2017.1283798

Giddings, S. 2007. Dionysiac Machines: Videogames and the triumph of the simulacra. *Convergence: The international Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 13, n.º 4: 417-431.

Grimshaw, M. & Schott, G. 2007. Situating Gaming as a Sonic Experience: The acoustic ecology of First Person Shooters [Electronic version]. *Situated Play, Digital Games Research Association.* Tokyo: The University of Tokyo, 474 481. Disponível em: http://www.digra.org/dl/db/07311.06195.pdf

Guerra, P. 2020a. Another music in a different (and unstable) room: A route through underground music scenes in contemporary Portuguese society. In Treece, D. (Ed.) (2020) - *Music Scenes and Migrations. Space and Transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic*, 185-194. London: Anthem Press.

Guerra, P. 2020b. Under-Connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age. In Gildart, K.; Gough-Yates, A.; Lincoln, S.; Osgerby, B.; Robinson, L.; Street, J.; Webb, P. & Worley, M. (Eds.) (2020). *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century. Through the Subcultural Lens*. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music, 207-230. London: Palgrave Macmillan, Cham.

Guerra, P. 2020c. Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*, 2020, vol. 1: Special Issue Creative Cities off the Beaten Path: 55-75.

Guerra, P. 2020d. Um lugar sem lugar... No rock português. *Outros Tempos – Pesquisa em Foco*, vol. 2, n.º 25: 181-204.

Guerra, P. 2020e. The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, vol. 28, n.º 1: 1-18.

Guerra, P. 2019. Espaços liminares de sociabilidade contemporânea. O caso ilustrativo do Festival Paredes de Coura, Portugal. *Estudos de Sociologia, Recife*, vol. 2, n.º 25: 51-88.

Guerra, P. 2013. *A instável leveza do rock.* Porto: Edições Afrontamento.

Guerra, P; Sarrouy, A.D. & Brandão, M.D. (2019). Antoine Hennion: música, mediação e amadores. *Estudos de Sociologia*, vol. 2, n.º 25: 29-49.

Halbwachs, M. 1992. *On collective memory*. Chicago: Chicago University Press.

Heinich, N. 2010. *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère.* Paris: Èditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Hennion, A. 1990. The production of success: An antimusicology of the pop song. In Frith, S. & Goodwin, A. (eds.). *On record: rock, pop and the written word*, 180-206. London, New York: Routledge.

Horowitz, S. & Loone, S. 2014. *The essential guide to game audio: the theory and practice of sound for games.* Burlington: Focal Press.

Kawaf, F. 2019. Capturing digital experience: The method of screencast videography. *International Journal of Research in Marketing,* vol. 36, n.º 2: 169-184.

Kozinets, R. V. 2015. *Netnography: redefined.* London: Sage.

Lash, S. & Urry, J. 1994. *Economies of Signs and Space.* London: Sage.

Ho Sang, N. 2016. The amazing music of *Final Fantasy VII. Kotaku* 29/05/2016. Disponível em: https://kotaku.com/the-amazing-music-of-final-fantasy-vii-1779348070 Acesso em 7 de outubro de 2023.

Holbrook, M. D. 2006. Consumption experience, customer value, and subjective personal introspection: An illustrative photographic essay. *Journal of Business Research,* vol. 59, n.º 6: 714-725.

Lima, F. M. A. 2022. Cultura de fãs – uma perspetiva sobre as comunidades e eventos de gaming. Tese de Mestrado, Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa.

Martin, P. J. 1995. *Sounds and society: themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.

Meneguette, L. C. 2011. Dead Space: estudo de caso e reflexões sobre áudio dinâmico. In: IV Gamepad - Seminário de games, comunicação e tecnologia. Novo Hamburgo, RS.

Pichlmair, M. & Kayali, F. 2007. Levels of sound: On the Principles of Interactivity in Music Video Games. *Digital Games Research Association*: 424-430.

Reynolds, S. 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past.* London: Faber and Faber.

Samper-Martínez, A. & García-Álvarez, E. 2023. Netnography: a route to explore identity evolution as online videogames develop. In Winkler, E.; Reissner, S. & Cascón-Pereira, R. (eds). *Handbook of Research Methods for Studying Identity In and Around Organizations*, 104-116. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

Sanders, T. & Cairn, P. 2010. Time perception, immersion and music in videogames. *BCS '10: Proceedings of the 24th BCS Interaction Specialist Group Conference*: 160-167.

Sloan, R. J. 2014. Videogames as remediated memories: Commodified nostalgia and hyper-reality in Far Cry 3: Blood Dragon and Gone Home. *Games and Culture*, vol. 10, n.º 6: 525-550.

Sveistrup, H. 2004. Motor rehabilitation using virtual reality. *Journal of NeuroEngineering and Rehabilitation*, vol. 1, n.º 10. Disponível em: https://doi.org/10.1186/1743-0003-1-10

Witt, L. & Castro, K. 2023. What Makes Legend of Zelda Music So Good. *Pianote*. 18/08/2023. Disponível em: https://www.pianote.com/blog/zelda-soundtrack-koji-kondo/ Acesso em 6 de outubro de 2023.

VIDEOGRAFIA

Counter-Strike. 1999. *Counter-Strike*. Bellevue, Washington, EUA: Valve

Eternal Sonata. 2007. *Eternal Sonata*. Tokyo: tri-Crescendo.

Final Fantasy VII. 1997. *Final Fantasy VII*. Tokyo: Squaresoft.

Ico. 2001. *Ico*. Tokyo: SCE Japan Studio (Team Ico).

Persona 5. 2016. *Persona 5*. Tokyo: P-Studio.

Shadow of Colossus. 2005. *Shadow of Colossus*. Tokyo: SCE Japan Studio (Team Ico).

Sonic the Hedgehog. 1991. *Sonic the Hedgehog*. Kyoto: Nintendo EAD.

Street Fighter II. 1991. *Street Fighter II*. Osaka: Capcom.

Super Mario Bros. 1985. Super Mario Bros. Kyoto: Nintendo EAD

The Elder Scrolls V: Skyrim. 2011. The Elder Scrolls V: Skyrim. Rockville, Maryland, EUA: Bethesda Game Studios.

The Legend of Zelda. 1986. *The Legend of Zelda*. Kyoto: Nintendo EAD.

Paula Guerra é Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é ainda Professora Associada Adjunta do Griffi th Centre for Social and Cultural Research da Griffi th University na Austrália. É investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografi a e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). É presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e integra o board da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Coordena vários projetos de investigação subordinados às culturas juvenis, sociologia das artes e da cultura, cocriação, metodologias e técnicas de investigação, culturas DIY, entre outros temas. Tem igualmente orientado vários projetos de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento nas áreas mencionadas. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, Alternative Cultures and Society. E-mail: pguerra@letras.up.pt

Rodrigo Serra Diogo é Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Rodrigo é ainda Licenciado em Sociologia. Os seus interesses de investigação incluem as culturas juvenis, a sociologia das artes e da cultura, a sociologia dos videojogos e a sociologia da música.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 25/10/2023
Reapresentado em: 11/04/2024
Aprovado em: 24/04/2024

ALGUNS CAMINHOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS PARA O ESTUDO DE INTERAÇÕES SOCIAIS JUVENIS NO GAME FREE FIRE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216455

DOSSIÊ: ETNOGRAFIAS AO TOQUE DE TELA – EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTOS ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES

DIEGO LUCAS NUNES DE SOUZA
ORCID
https://orcid.org/0009-0004-2617-994X
Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, MG, Brasil, 36036-900 – ppgcso@ufjf.br

RESUMO
Este artigo explora o game Free Fire como um espaço digital de interação, brincadeira e construção de carreiras para jovens. Ao destacar sua transição de uma simples forma de entretenimento para um ambiente de aprendizado e desenvolvimento profissional, enfatiza-se a importância das interações sociais nas comunidades virtuais do jogo. O estudo adota metodologias como biografias, histórias de vida e etnobiografia para compreender a cultura gamer contemporânea, revelando sua complexidade e significado para os jovens. O Free Fire transcende o entretenimento, tornando-se um ambiente genuíno para a formação de identidades e interações sociais autênticas. Com milhões de usuários diários, o jogo assume um papel central na solidificação e ressignificação da cultura jovem atual.

PALAVRAS-CHAVE
Comunidades virtuais; Cultura *gamer;* Interações juvenis; Entretenimento; Antropologia digital

ABSTRACT
This article explores the game Free Fire as a digital space for interaction, play, and career building for youth. By

highlighting its transition from a simple form of entertainment to an environment for learning and professional development, the importance of social interactions in the game's virtual communities is emphasized. The study adopts methodologies such as biographies, life stories, and ethnobiography to understand contemporary gamer culture, revealing its complexity and significance for youth. Free Fire transcends entertainment, becoming a genuine environment for the formation of identities and authentic social interactions. With millions of daily users, the game plays a central role in solidifying and redefining current youth culture.

KEYWORDS
Virtual communities; Gamer culture; Youth interactions; Entertainment; Digital anthropology

INTRODUÇÃO

Em meio a um cenário pandêmico, onde a interação social e a busca por entretenimento foram substancialmente restringidas, os jogos *online* surgiram como uma alternativa para escapar da realidade e desfrutar de lazer no conforto do lar. Em meio a medidas de distanciamento social e até mesmo *lockdown*, estabelecidas para conter a propagação da Covid-19 no ano de 2020, os jogos *online* assumiram um papel crucial para o bem-estar emocional de adolescentes e jovens brasileiros, que encontraram nos *games* um refúgio para as adversidades, abrindo novas perspectivas de lazer e interações virtuais. Nesse sentido, o Free Fire ganha destaque como o jogo com maior número de *downloads* no Brasil naquele ano. Pertencente ao gênero de jogos Battle Royale, que consiste em um tipo de jogo de tiro que reúne em um campo de batalha até cinquenta jogadores, entre os quais apenas um sobrevive ao final, o Free Fire é desenvolvido pela Garena, divisão de jogos eletrônicos da Sea Limited, empresa sediada em Cingapura que atua também na área do e-commerce (Shopee) e do investimento (Sea Money), o Free Fire é notável por sua impressionante quantidade de *downloads* e usuários ativos em escala global. Segundo um relatório da XP Research[1], datado de 4 de abril de 2022[2], o Free Fire alcançou a segunda posição no *ranking* mundial de jogos *mobile* que mais lucraram em 2021, consolidando-se como um dos grandes triunfos da Garena. Adotando o modelo de negócios característico dos jogos Battle Royale[3], o Free Fire é disponibilizado gratuitamente para os jogadores, com a receita sendo gerada pela venda de acessórios para personagens e pela inclusão de publicidade.

1 A XP Investimentos CCTVM S/A, inscrita sob o CNPJ: 02.332.886/0001-04, é uma instituição financeira autorizada a funcionar pelo Banco Central do Brasil.

2 Jogos para celular de maior receita mundial em dezembro de 2021. Disponível em: https://conteudos. xpi.com.br/ internacional/relatorios/sea-limited-s2ea34-bdrs-fora-do-radar/ Acesso em: 16 ago. 2023.

3 Gênero de jogo que lança dezenas de jogadores em uma ilha, onde apenas um sobrevive ao final. A dinâmica do *game* envolve exploração de território para a busca de armas e equipamentos e o desenvolvimento de estratégias para eliminar os concorrentes e chegar à vitória.

Considerado como um dos jogos com maior número de usuários *online* diariamente no Brasil e no mundo atualmente, o Free Fire consiste em um espaço digital de interações entre jovens e adolescentes, que apresenta grande semelhança com os espaços frequentados por eles nas cidades do mundo atual.

Em uma partida típica de Free Fire, 50 participantes são transportados por avião sobre uma ilha deserta, onde cada um seleciona um ponto no mapa para efetuar o salto. Um mapa interativo, posicionado no canto superior esquerdo da interface do usuário, fornece uma visão geral dos potenciais locais de aterrissagem, permitindo decisões estratégicas quanto ao ponto de desembarque. Após o salto, os jogadores encontram-se inicialmente desprovidos de qualquer equipamento, sendo imperativo explorar o ambiente circundante em busca de itens essenciais à sobrevivência, tais como armamentos, munições e equipamentos de proteção. O tempo de duração médio de cada confronto é de aproximadamente dez minutos, ao longo dos quais a área jogável diminui gradativamente, delimitada por um gás nocivo que elimina os jogadores posicionados fora da zona segura. Este mecanismo induz encontros diretos entre os participantes remanescentes, culminando na vitória do último sobrevivente, celebrada com a expressão "Booyah".

Este cenário descrito reflete a essência do "modo clássico", caracterizado por um ambiente de jogo que favorece tanto o entretenimento quanto a prática, sem a pressão inerente das competições e, paralelamente, o "modo ranqueado" que introduz uma dimensão competitiva, na qual os jogadores podem progredir em patentes. O jogo disponibiliza ainda o "modo personalizado", concebido para a criação de partidas fechadas, ideal para sessões de treino organizadas por guildas. A configuração de uma sala personalizada requer a aquisição de um cartão de sala na loja do jogo, mediante o uso de diamantes, uma moeda virtual obtida através de transações financeiras reais. Além desses, o modo "Contra-squad" põe frente a frente duas equipes de quatro jogadores, em duelos sucessivos até a definição do vencedor. Adicionalmente, modos temporários como "hora do rush" e "corrida mortal" são introduzidos periodicamente, oferecendo regras e dinâmicas distintas que diversificam e enriquecem a experiência de jogo, potencializando a interatividade e o engajamento dos participantes com o universo de Free Fire.

Dentro deste ambiente virtual, existem dois sistemas fundamentais de comunicação disponibilizados aos jogadores: o chat de mensagens e a comunicação por voz. O chat de mensagens é acessível no *lobby*[4] antes do início

4 O *lobby* refere-se ao local onde os jogadores se encontram antes do início de um jogo. É um período em que eles têm a oportunidade de interagir uns com os outros, personalizar suas configurações e aguardar o momento de começar a partida.

das partidas, facilitando a coordenação e interação entre os participantes. Esta funcionalidade também está presente em uma área específica do jogo denominada “ilha do rolê”, um espaço destinado à socialização, onde os jogadores podem interagir mais livremente, estabelecendo conexões sociais através de atividades lúdicas e diálogos. Além do chat de mensagens, o sistema de comunicação por voz está disponível tanto no *lobby* quanto durante as partidas, possibilitando uma comunicação instantânea e eficaz entre os jogadores, essencial para a coordenação de estratégias em tempo real e para a construção de uma experiência coletiva imersiva.

O presente estudo se ancora na minha vivência como jogador, desde a minha iniciação no universo do Free Fire, em 2018, até o momento atual, período no qual concilio a pesquisa de doutorado com a minha atuação enquanto jogador. Essa trajetória, iniciada no período em que atuei como professor na educação básica, surgiu da observação do grande número de alunos imersos no campo dos jogos digitais. A partir de um convite deles, fiz o *download* do jogo e as minhas primeiras imersões no Free Fire despertaram em mim um interesse investigativo que culminou na produção do meu projeto de pesquisa de doutorado, três anos depois. O Free Fire é um jogo envolvente que, pelo seu caráter desterritorializado, proporciona interações diversificadas com jogadores de diferentes camadas da sociedade e de várias regiões do Brasil e do mundo. Especialmente para quem atua na área da pesquisa, ser um jogador torna viável a observação contínua das dinâmicas sociais e culturais inerentes às comunidades virtuais do jogo, possibilitando também o acompanhamento das evoluções e transformações do jogo e de suas práticas sociais ao longo do tempo.

A questão que este estudo busca responder é: de que forma as interações sociais no ambiente virtual do *game* Free Fire influenciam na construção de trajetórias juvenis? Tomando como referencial teórico o texto “Café-com-leite, piques e gigantes: brincando no acampamento Canaã (MST – DF)”, de Gustavo Belisário (2021), o objetivo é explorar, inicialmente, a forma como ocorre a adaptação de brincadeiras tradicionais da infância para o universo virtual do Free Fire, apresentando as similaridades entre as interações presentes nesse espaço digital com as brincadeiras e tipos de interações que ocorrem de forma presencial. Para isso, tomo ainda como guia teórico o texto “Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole”, de José Guilherme Cantor Magnani (1996), que contribui grandemente também para a compreensão da cultura juvenil contemporânea abordada por Maria Isabel Mendes de Almeida e Kátia Tracy (2003) no texto “Noites Nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas”.

A partir da construção desse diálogo inicial entre brincadeiras, rituais e encontros juvenis que ocorrem no mundo atual e a sua reconfiguração no espaço digital, buscarei, ao longo do artigo, lançar luz sobre a construção

de trajetórias juvenis de sucesso no Free Fire, explicitando a relevância da etnobiografia, e das narrativas biográficas para o desenvolvimento de estudos que busquem compreender a dinâmica de interações sociais nas comunidades virtuais do jogo e sua influência sobre as relações juvenis na vida cotidiana. Para isso, tomo como referencial teórico os textos: "Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens", de Marco Antônio Gonçalves (2012) e "Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser?", de Suely Kofes (2015).

BRINCADEIRAS E ZOAÇÃO NO FREE FIRE

Dentro do universo do jogo Free Fire, observamos uma interessante fusão entre a atualidade e a virtualidade, onde elementos tradicionais das cerimônias da vida cotidiana encontram um novo significado e adaptações criativas dentro do espaço virtual. Ainda mais notável é a maneira pela qual brincadeiras clássicas da infância são reinventadas e incorporadas ao contexto do *game*, proporcionando uma experiência única e inovadora aos jogadores. Dessa forma,

> O atual e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reconduz constantemente de um a outro. Não é mais uma singularização, mas uma individuação como processo, o atual e seu virtual. Não é mais uma atualização, mas uma cristalização. A pura virtualidade não tem mais que se atualizar, uma vez que é estritamente correlativa ao atual com o qual forma o menor circuito. Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, mas indiscernibilidade entre os dois termos que se intercambiam (Deleuze 1996, 54).

Essa integração entre o atual e o virtual reflete uma dinâmica harmoniosa, onde ambos coexistem e se influenciam mutuamente. Os jogadores, imersos em suas identidades reais, entram no jogo e assumem avatares virtuais, criando um circuito fechado onde a realidade e a virtualidade se alimentam e se transformam mutuamente. A experiência de jogo não é apenas um reflexo da vida real; ela se torna parte dela, influenciando as ações, decisões e emoções dos jogadores. No *game*, a virtualidade não precisa mais se atualizar para se alinhar com o real, pois já existe uma sincronia intrínseca entre os dois. O jogo e a vida real não são mais entidades separadas, mas aspectos de um mesmo fenômeno, onde a linha entre eles é tão tênue que se torna indiscernível. Os jogadores vivenciam uma individuação contínua, onde suas escolhas no jogo refletem e afetam suas vidas fora dele, e vice-versa, em um processo de cristalização de suas identidades digitais e físicas.

É surpreendente testemunhar a maneira como funerais, casamentos, festas juninas e tantas outras comemorações são reinterpretados e simbolizados no jogo, de forma a se apropriarem ao cenário virtual. A celebração de um casamento ou a honra de um funeral, dentro do Free Fire, proporcionam aos jogadores a chance de experimentar esses rituais de uma maneira completamente nova e criativa. E se "Brincar é movimentar simultaneamente ideias, conceitos, imagens, sons, texturas e sentimentos", conforme ressalta Belisário (2021, 259), podemos supor que essa reinterpretação dos ritos e cerimônias no jogo engloba mais do que se pode ver superficialmente. Da mesma forma como a criança, ao brincar de 'casinha', constrói ideias acerca de habitação e de família e experimenta sentimentos diversos como raiva, alegria e tristeza (Belisário, 2021, 259), o jogador de Free Fire também vivencia frustrações, medo, raiva, alegria e outras emoções, como também passa a criar novas ideias e estratégias para sobreviverem no jogo e a obterem a vitória final. Dentro desse contexto, eles ressignificam o mundo e passam a delinear um caminho para atingir seus objetivos com base na disciplina, no cumprimento de responsabilidades, no treinamento diário e na persistência diante dos fracassos.

Como jogador de Free Fire e líder de guilda há quatro anos, nas minhas interações com jogadores e guildas de várias regiões do Brasil, venho observando que esse tipo de comportamento se origina da própria dinâmica do jogo pois, para ser o único sobrevivente entre cinquenta jogadores no campo de batalha e conseguir o "Booyah" (grito de vitória ao final da partida), é preciso ter reflexos rápidos, estratégia e muito treino. Entretanto, com o tempo, os sonhos se ampliam e os jogadores passam a buscar a ascensão social e econômica que os influenciadores do Free Fire alcançaram. Embora os *gamers influencers* não sejam remunerados financeiramente pela Garena (desenvolvedora do jogo), o número diário de visualizações em seus canais de comunicação na internet lhes garante um significativo retorno financeiro. E, em decorrência da grande visibilidade e prestígio alcançados por eles no espaço digital, as grandes marcas passam a contratá-los para campanhas publicitárias, o que possibilita uma rápida ascensão social e econômica que faz as suas histórias de vida se tornarem uma inspiração para muitos. A narrativa do menino pobre que enriqueceu, comprou uma mansão de luxo para seus pais e desfila com roupas de grife e carro importado acaba se tornando um conto de fadas que motiva a grande massa de jogadores de Free Fire a investirem tempo, energia e dinheiro em busca de evidência social no meio digital.

Mas é importante ressaltar que também há, no universo virtual do Free Fire, aqueles que não apresentam alto rendimento como jogadores e que não sonham em se tornar influenciadores - há os que se constroem profissionalmente como organizadores de eventos, divulgadores, designers, coaches, enfim, através de várias novas profissões que garantem até

mesmo a sobrevivência de famílias inteiras. Entretanto, é importante frisar que todo esse movimento que envolve a construção de carreiras e de sucesso se inicia como uma simples brincadeira, uma distração que, no entanto, leva os jogadores a movimentarem conceitos e ideias que possibilitam o aprendizado de uma dinâmica que faz parte do mundo atual, da vida cotidiana de um adulto. Eles aprendem a ter força e determinação para vencer os obstáculos, lidar com situações que fazem parte da vida adulta e atingir o seu propósito, seja no cotidiano da vida em sociedade ou no campo de batalha do *game*.

Ao propor, no ambiente virtual do jogo, a participação dos seus usuários em cerimônias simbólicas como, por exemplo, simulações de casamentos[5] ou homenagens fúnebres[6], o Free Fire cria uma abordagem inovadora que permite aos jogadores a experiência de participarem desses rituais tradicionais. Vale ressaltar que tal oportunidade não se limita à simples observação ou representação visual, mas envolve uma interação ativa por parte dos jogadores, permitindo-lhes vivenciar essas cerimônias de uma maneira única e criativa.

Ao participar de uma simulação de casamento, por exemplo, os jogadores não apenas testemunham um evento, mas também têm a chance de se envolver diretamente com os elementos que compõem essa cerimônia. Eles podem personalizar seus personagens, selecionar trajes de casamento virtuais, criar um ambiente festivo e até mesmo interagir com outros jogadores que desempenham papéis importantes na simulação. Isso transcende a mera observação passiva e transforma a experiência em uma imersão ativa, na qual os jogadores estão ativamente engajados na criação e vivência dessas cerimônias simbólicas.

Essa abordagem oferece aos jogadores uma perspectiva inédita e inovadora sobre rituais tradicionais, permitindo-lhes explorar e experimentar diferentes facetas das cerimônias de maneiras que não seriam possíveis no mundo real. Essa interação ativa e criativa com rituais conhecidos adiciona uma camada de profundidade à experiência de jogo, ampliando sua relevância emocional e proporcionando um senso de participação significativa. Como resultado, o Free Fire se torna mais do que um mero jogo; ele se transforma em um espaço onde a tradição encontra a modernidade e onde os jogadores podem redefinir e reimaginar cerimônias tradicionais de uma maneira única e cativante.

5 EDUARDO, Carlos. Me casei com a garota que conheci no Free Fire?. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yu1x72sbSB4. Acesso em: 17 ago. 2023.

6 DAVI GAMEPLAYS. Since faz homenagem linda para VK Thiago, jogador que faleceu. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YMK7fy0YZYY. Acesso em: 17 ago. 2023.

Através da personalização de personagens, do uso de *skins*[7] temáticas e da criação de espaços virtuais para essas ocasiões, o Free Fire torna possível a celebração de momentos marcantes, mesmo em um ambiente virtual, da mesma forma como ocorre no processo do "fazer de conta" que ocorre nas brincadeiras infantis. Ou seja,

> A brincadeira surge a partir de um ato criativo, em que a percepção da realidade é simultânea à lembrança de sabores, cheiros, nomes, formas, animais e sentimentos. Essa simultaneidade entre percepção da realidade e a memória da criança distancia a brincadeira da dicotomia entre realidade e ficção, aproximando-a de outras atividades da mente (Belisário 2021, 264).

Como explica Belisário (2021), os efeitos sensíveis da vivência da brincadeira ficam marcados na memória, o que quebra a oposição entre o que é real e o que é apenas ficção. Dessa forma, os efeitos visuais e sonoros presentes na criação gráfica das cerimônias do jogo, aliados à lembrança de situações vivenciadas pelos jogadores no decorrer de sua vida, possibilitam que a experiência se perpetue na mente como algo real.

Para além das cerimônias, importante destacar que o Free Fire também promove uma reconfiguração de brincadeiras tradicionais como, por exemplo, o morto-vivo e o pique-esconde, o que nos leva a perceber que o jogo, ao usar tais elementos como entretenimento, acaba resgatando a nostalgia e a essência da infância. Assim, os jogadores podem participar de variações dessas brincadeiras dentro do mundo virtual do Free Fire, recriando a diversão e a emoção que costumavam experimentar na vida cotidiana. Essa adaptação de cerimônias, festividades e brincadeiras para o ambiente do *game* adiciona no jogo uma camada de complexidade e diversão, rompendo com a divisão entre os dois mundos: o atual e o virtual.

Dentro desse contexto, vale ainda ressaltar a forma como as regras de comportamento em cerimônias e brincadeiras são adaptadas para o ambiente do *game*: em qualquer cerimônia, evento ou brincadeira que ocorre no Free Fire, o Discord[8] se mostra como uma ferramenta de voz imprescindível para organização e acordo das regras, a fim de situar os jogadores sobre como devem se portar. Nesse sentido, "as brincadeiras são entendidas como um meio para o desenvolvimento do pensamento abstrato e da introjeção das regras de comportamento social. A brincadeira

7 *Skin* é um termo usado para descrever uma textura ou aparência personalizada que pode ser aplicada a personagens, armas, veículos ou outros componentes dentro do jogo.

8 O Discord é uma plataforma de comunicação para grupos que permite conversas por voz, texto e vídeo em tempo real. É usado por amigos, jogadores e equipes para interagir e colaborar.

faz parte da socialização, da trajetória que leva uma criança a ser adulto" (Belisário 2021, 272). No Free Fire, é possível destacar que a própria dinâmica do jogo e as regras que regulam o comportamento dos jogadores exercem grande influência sobre a sua socialização e a sua prospecção de futuro.

Importante frisar que as diretrizes e os comportamentos aceitáveis não são estabelecidos de forma estática antes de o jogo começar - eles emergem na medida em que os jogadores interagem uns com os outros e com os elementos do jogo. Esse processo de construção colaborativa de regras contribui para uma sensação de imersão e participação ativa, tornando a experiência de jogo mais autêntica e personalizada para os jogadores.

O Free Fire dispõe de um sistema de comunicação autônomo, por meio de áudio, que viabiliza a interação de cada equipe que se forma para entrar no campo de batalha. Dessa forma, as interações que acontecem entre jogadores de uma equipe não apenas robustecem os vínculos de amizade e pertencimento, mas também representam uma forma contemporânea de desfrutar momentos de diversão compartilhada, comparável a noites dedicadas ao entretenimento, onde amigos se reúnem para jogar, "zoar" e se divertir. Almeida e Tracy (2003) utilizam a gíria "zoar" repetidamente, para descrever o clima de brincadeira, diversão e descontração que marca os encontros de jovens nas noitadas. Segundo as autoras,

> o ato de "zoar" não adquire sentido sem a presença do elemento "zoar com". Há um efeito catalisador intrínseco no ato de "zoar", uma espécie de espiral incessante em sua própria "criação existencial", emergindo como expressão de pura compaixão, em detrimento da mera importância dos objetivos tangíveis e conectáveis (Almeida e Tracy 2003, 135).

Assim, a ação de zoar não faz muito sentido sozinha: ela só vai ganhar quando as pessoas se envolvem em brincadeiras e zoações em um tipo de impulso incessante, dentro do qual as interações de zoar geram mais interações, levando a uma troca contínua e em constante evolução. Nesse sentido, o ato de zoar não é apenas uma forma de entretenimento superficial, mas sim uma expressão que envolve compreensão, empatia e conexão entre as pessoas.

Dentro do contexto abordado por Almeida e Tracy (2003), um entrevistado identificado como Fabiano compartilha uma perspectiva intrigante sobre o significado do ato de "zoar". De acordo com ele, o ambiente propício para a "zoação" é determinado principalmente pelas pessoas presentes. Em seu depoimento, ele diz que "o lugar pra zoar dependia das pessoas que estavam comigo. Os amigos que estavam, da zoeira e tal". Ele destaca que a essência da "zoação" está mais relacionada aos amigos do que ao local em si, e enfatiza a importância das pessoas que o cercam.

Além disso, Fabiano amplia a definição de "zoar", enfatizando sua abrangência e profundidade emocional, que envolve um sentimento de bem-estar que surge na companhia de amigos. Assim, segundo ele, "zoar" não se limita a uma simples brincadeira ou atividade recreativa, é um ato profundamente enraizado na conexão e no relacionamento com os amigos, proporcionando um senso de pertencimento e conforto emocional. Fabiano ressalta que estar em companhia dos amigos é uma sensação fundamental para o ato de "zoar" e para a construção de vínculos significativos com outras pessoas. A representação dessa situação, mesmo que inicialmente relacionada à vida noturna agitada de uma balada, encontra uma correspondência notável no contexto do jogo Free Fire. Nesse ambiente virtual, as relações entre os jogadores também se estendem profundamente pela madrugada, criando um paralelo intrigante com a dinâmica social das noites de diversão.

Assim como nas baladas e nos encontros sociais presenciais, onde as pessoas têm a chance de se conhecer e estabelecer relacionamentos, percebe-se que o jogo oferece uma alternativa virtual para criar esses laços emocionais. As conversas, risadas e interações que ocorrem nesse espaço podem levar a paqueras, flertes e, eventualmente, a relacionamentos mais sérios. Dessa forma, o jogo se torna um cenário inusitado e cativante para a construção de conexões afetivas, mostrando como a tecnologia contemporânea pode redefinir e enriquecer nossas formas de interação e relacionamento.

Magnani (1996), tomando como ponto de partida o espaço das interações, divide as celebrações e eventos como aqueles que são praticados "em casa" e os que são realizados "fora de casa". Festas de batizado, aniversário, casamento e celebrações similares se constituem como rituais que comemoram importantes mudanças no ciclo vital e estão totalmente voltados para a família – por isso, esse tipo de celebração faz parte da categoria "em casa". A categoria oposta, conceituada como "fora de casa", está dividida duas subcategorias: "na vizinhança" e "fora da vizinhança". A primeira delas "engloba locais de encontro e lazer - os bares, lanchonetes, salões de baile, salões paroquiais e terreiros de candomblé ou umbanda, campos de futebol de várzea, o circo etc.". São locais que ficam, geralmente, na região próxima da casa, o que faz com que estejam sob um considerável controle, já que as pessoas se conhecem, frequentam a mesma farmácia, mercadinho, posto de saúde, entre outros lugares. "Fora da vizinhança" consiste em lugares distantes da casa, onde não se encontram pessoas conhecidas.

Nesse contexto, Magnani (1996) considera como "pedaço" um espaço ou uma parte dele que se torna "ponto de referência para distinguir determinado grupo de frequentadores como pertencentes a uma rede de relações". Segundo Magnani (1996), é justamente em tais espaços em que "se tece a

trama do cotidiano: a vida do dia-a-dia, a prática da devoção, a troca de informações e pequenos serviços, os inevitáveis conflitos, a participação em atividades vicinais. É também o espaço privilegiado para a prática do lazer nos fins de semana nos bairros populares" (Magnani 1996, 13).

Os momentos de lazer, nesse contexto, vão além de uma função meramente instrumental, passiva e individualizada: conforme diz Magnani (1996), não se trata apenas de uma forma de repor energia após uma atividade produtiva, seja ela estudo ou trabalho, mas também como uma oportunidade valiosa para estabelecer conexões interpessoais significativas (Magnani 1996, 14).

A categoria "pedaço" demonstra como esses momentos de lazer contribuem ativamente para a criação e o fortalecimento de vínculos sociais e isso ocorre tanto no núcleo familiar quanto em grupos mais amplos, como amigos próximos, colegas e outros indivíduos com os quais interagimos. A análise desse conceito sugere que o lazer desempenha um papel vital na formação de redes de sociabilidade, criando uma teia de interações sociais que conecta diferentes esferas da nossa vida. Essas interações abrangem desde os relacionamentos familiares até as conexões com pessoas fora do nosso círculo imediato, incluindo amigos, colegas de trabalho e até mesmo estranhos.

Dessa forma, os momentos de lazer não devem ser subestimados como meras pausas na rotina diária. Eles constituem oportunidades preciosas para a construção de laços sociais que enriquecem nossa experiência humana, promovendo a coesão social e a troca interpessoal em uma variedade de contextos e cenários. No cenário do Free Fire, por exemplo, é claramente perceptível a forma como as interações e construção de laços sociais do jogo promovem grandes transformações na vida dos jovens: de espaço de diversão, o jogo se transforma em cenário de inclusão e ascensão social, que são relatados por meninos pobres de periferias que se tornaram influenciadores do Free Fire e hoje representam a marca no cenário mundial. Seguidos por milhares de *gamers* em seus canais de comunicação na internet, esses profissionais do Free Fire expõem suas histórias de vida, seus sonhos e projetos em entrevistas e depoimentos se constituem em fonte de inspiração para a sua legião de fãs e, mais que isso, em um rico material para estudos sobre juventudes.

CAMINHOS METODOLÓGICOS PARA O ESTUDO DE COMUNIDADES GAMERS

Para tentar compreender a dinâmica de interações em culturas jovens contemporâneas no espaço digital, os relatos, histórias de vida e depoimentos dos que integram as comunidades virtuais de jovens consistem em um

caminho que pode trazer bons resultados. Kofes (2015), se amparando em Franz Boas (1943), aponta a importância dos relatos autobiográficos para o campo da Antropologia - Boas defendia uma metodologia de pesquisa que incentivasse os sujeitos a narrarem ou escreverem suas histórias de vida pois, através da narrativa autobiográfica se torna possível coletar importantes informações acerca do cotidiano, das alegrias e tristezas, das dificuldades e vitórias das pessoas.

Claro que as narrativas não são totalmente confiáveis, já que dependem da memória e que esta memória pode ser distorcida por sentimentos ou emoções presentes no momento do relato. Através das narrativas autobiográficas, o antropólogo pode analisar, por exemplo, as reações de cada sujeito diante das normas sociais, do seu grupo social e, dessa forma, ao analisar várias narrativas diferentes, se torna possível compreender o grupo social e a sua relação com a sociedade, de forma geral, a partir da percepção de seus membros (Kofes 2015, 21). Nessa perspectiva, Gonçalves (2012) diz que

> [...] as pessoas e personagens, sejam reais ou ficcionais, formulam em sua autonarrativa modulações que acentuam caracteres e estereotipias, buscando coerências em seus atos e pensamentos que dão forma, simultaneamente, a uma construção flexibilizada do self no interior de uma cultura. [...] A autonarrativa é construída em um contexto que depende da alteridade, operada através do jogo das semelhanças e diferenças, e que faz com que a pessoa vire personagem e o personagem vire pessoa em um contexto de interação e produção do self (Gonçalves 2012, 25).

Ao ressaltar que as pessoas e personagens constroem suas próprias narrativas de vida de forma a enfatizar características e estereótipos, a citação evidencia a busca por coerência nas ações e pensamentos, refletindo uma tentativa de construir uma identidade flexível dentro de uma cultura específica. No cenário digital, caracterizado por uma interação social rica e complexa, essas narrativas pessoais tornam-se instrumentos essenciais para a manifestação e o diálogo da identidade pessoal. Gonçalves também destaca a importância da influência externa na formação dessas narrativas, apontando para a intrincada teia de interações sociais e culturais que influenciam as histórias de vida de cada um. Ao investigar as narrativas digitais dos jovens, ganha-se uma perspectiva profunda sobre os processos de formação e manifestação da identidade num ambiente caracterizado pela pluralidade, conexão e negociação contínua entre o *self* e o outro.

No caso do Free Fire, a brincadeira, inicialmente concebida apenas como um ato de diversão descompromissada, passa a revelar uma dimensão surpreendente ao se transformar em uma plataforma de construção

profissional e a desencadear a formulação de uma visão de futuro para o jogador. À medida que se mergulha nas intricadas mecânicas do jogo, explorando estratégias e aprimorando habilidades, cada jogador começa a esboçar uma projeção de sua trajetória profissional. Nesse contexto, a brincadeira se transmuta em uma ferramenta de desenvolvimento pessoal e busca de oportunidades, oferecendo um caminho singular para transformar o entretenimento em uma carreira concreta. As narrativas autobiográficas dos influenciadores do Free Fire funcionam como fonte de inspiração para a adesão massiva de jovens ao jogo, principalmente em busca de fama, dinheiro e realização profissional. O influenciador Cerol, por exemplo, enfatiza esse aspecto ao declarar: "se eu não tivesse patrocínio de ninguém, não tivesse nada, quisesse viver de jogar campeonato de Free Fire, eu teria uma renda aí de 10 mil reais por mês fácil, por que? Porque eu me considero da elite do Free Fire, eu jogo muito". [9]

Ao mencionar sua própria trajetória como exemplo, Cerol revela um padrão recorrente dentro desse universo, onde a busca pelo sucesso profissional dentro do jogo se consolida como uma meta tangível. A noção de pertencimento à "elite do Free Fire" e a ênfase na dedicação e prática intensiva como fatores determinantes para alcançar uma renda substancial é um discurso padrão dos influenciadores que repetem uma espécie de 'fórmula' de discurso que promove uma comoção geral. Isso demonstra como os jogadores internalizam e reproduzem narrativas culturais sobre ascensão econômica e reconhecimento social dentro do contexto específico do jogo. A ênfase na perseverança, nas competições e na conquista de destaque dentro do cenário do Free Fire reflete uma compreensão profundamente enraizada de como as oportunidades e o status podem ser alcançados dentro dessa comunidade virtual. Em última análise, essas narrativas enriquecem a compreensão das motivações, valores e aspirações dos jogadores de Free Fire, revelando a intersecção complexa entre suas trajetórias pessoais, a cultura do jogo e a busca por realização profissional e ascensão social na sociedade. Assim, para compreender, por exemplo, a formação dessa nova geração de jovens que se reúnem, se divertem, interagem, constroem relações e projetos de vida no ambiente digital, a biografia, tanto quando a história de vida e a autobiografia podem contribuir grandemente para a compreensão da juventude contemporânea. Entretanto, conforme destaca Kofes (2015), a biografia ainda não é reconhecida na Antropologia da mesma forma como ocorre com a etnografia. Segundo ela,

> Se história de vida é uma técnica de pesquisa antropológica já consagrada e que, inclusive, tem existência reconhecida como método, como "documentos de vida" (uma variação dos

9 FLOW PODCAST. *História de vida do Cerol | Flow Podcast*. Youtube. 22/10/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zTi86egkQZ4>. Acesso em: 17 ago. 2023.

> chamados “métodos qualitativos”), biografia e autobiografia parecem tensionar os supostos antropológicos (Kofes 2015, 20).

Aqui é necessário delimitar a diferença entre história de vida, biografia e trajetória de vida, a fim de compreender a forma como cada caminho metodológico pode ser utilizado dentro da pesquisa antropológica. Guérios (2011, 9), tomando como referência os estudos de Maria Isaura Pereira de Queiroz (2011) explica que história de vida consiste em “uma técnica de entrevistas empregada pelo cientista social, que obtém um ‘relato de um narrador sobre sua existência através do tempo’. Já a biografia consiste em texto sobre a história de um sujeito – um texto pronto, produzido sem a participação do pesquisador. Já o estudo de trajetórias consiste em um texto escrito pelo próprio pesquisador das Ciências Sociais, tendo como as conclusões a que ele chegou “a partir do estudo dos materiais obtidos a partir das biografias e das histórias de vida (Guérios 2011, 9).

Todavia, especialmente para quem desenvolve pesquisa em comunidades do ambiente digital, ainda há um outro relevante caminho metodológico que “procura dar conta da intrincada relação entre sujeito, indivíduo e cultura”, conforme aponta Gonçalves (2012). Nessa perspectiva etnobiográfica,

> o indivíduo não seria simplesmente a manifestação da 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 improviso, a parole, a narração, em vez de tomados como discursividade neutra, assumem o papel de pura agência, na medida em 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 seus personagens etnográficos. Neste agregar de novos significados, a narração é tida como simultaneamente constitutiva da experiência, do evento, do social e dos personagens-pessoas. É tomada para além de uma função representativa, evidenciando assim sua função poética de dar forma ao ‘real’ (Gonçalves 2012, 10).

Ou seja, os indivíduos não são apenas produtos passivos das normas sociais, eles são dotados de criatividade para moldar suas identidades e dar significado ao mundo. E isso, segundo Gonçalves (2012), é feito através do improviso, do discurso e da narração que, muito mais do que meios de comunicação, consistem em manifestações da agência individual. Vale ressaltar, entretanto, dois pontos fundamentais: primeiramente, é preciso considerar que a agência individual não está subordinada à sociedade; em segundo lugar, importante observar que a narração não é apenas uma

representação neutra da realidade, ela tem uma função poética que dá forma ao "real" e, sendo assim, além de refletir a experiência e a sociedade, a narrativa também as constitui (Gonçalves 2012, 10).

Entretanto, tanto pessoas reais quanto personagens fictícios criam narrativas sobre si mesmos, buscando dar ênfase a características e estereótipos que possam tornar suas ações e pensamentos coerentes com o contexto cultural onde interagem. Nesse sentido, Gonçalves (2012) ressalta que a construção das autonarrativas desempenha um papel crucial na construção da identidade pessoal, moldando um "eu" flexível e adaptável dentro de uma cultura particular. Dessa forma, trabalhar com a etnobiografia envolve o desenvolvimento da capacidade de lidar com a dimensão "pessoa-personagem". Afinal,

> A autonarrativa é construída em um contexto que depende da alteridade, operada através do jogo das semelhanças e diferenças, e que faz com que a pessoa vire personagem e o personagem vire pessoa em um contexto de interação e produção do self. Neste momento de experiência compartilhada, as pessoas podem experimentar assumir determinadas caracterizações e estereótipos, construindo uma personagem marcada por traços eminentemente sociais. O mesmo se observa em narrativas construídas e determinadas pelo ponto de vista de personagens que são invadidas pela imprevisibilidade que faz surgir a pessoa em toda a sua potência fragmentária (Gonçalves 2012, 25).

Nos vários vídeos e entrevistas disponíveis na internet, podemos observar a ênfase que os influenciadores colocam na narrativa das suas conquistas: ao mostrar suas realizações, exibir seu carro de luxo, suas roupas de marca, sua casa grande e confortável, eles estão, na verdade, moldando a sua imagem diante dos seus seguidores. A etnobiografia, nesse contexto, se torna o resultado do encontro entre o narrador e o ouvinte da narração, uma razão e condição para a criação de um "eu" ficcional, algo misterioso e fragmentário que aponta para a complexidade e incomunicabilidade da própria existência. As narrativas individuais dos influenciadores podem ser entrelaçadas com os contextos sociais e culturais, criando uma dinâmica rica e multifacetada no mundo virtual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do propósito inicial de lançar luz sobre o *game* Free Fire e apresentá-lo como espaço de interação, brincadeira e zoação no mundo digital, mostrando os vários aspectos do jogo que, de simples diversão, acaba se

constituindo em um espaço de aprendizado e construção de carreiras, busquei, na segunda metade deste artigo, chamar a atenção para os caminhos metodológicos que podem ser utilizados para o estudo das interações sociais que ocorrem nas comunidades virtuais do Free Fire, que reúnem milhares de jovens no Brasil e no mundo. O estudo das biografias, histórias de vida e a etnobiografia, ao partir de uma percepção de mundo e de si mesmo aparentemente subjetivas, contribuem significativamente para que se consiga compreender a cultura *gamer* contemporânea. Ao final deste breve estudo, fica claro que, muito mais do que uma simples distração, o *game* Free Fire se constitui como um espaço de relacionamento e interação genuínas, onde equipes se formam, amizades se fortalecem e comunidades florescem. Mais que tudo isso, pelo gigantesco número de usuários *online* diariamente no jogo, podemos dizer que, acima de tudo, o Free Fire é um espaço onde a cultura jovem contemporânea se solidifica e promove uma ressignificação da sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Maria Isabel Mendes de; TRACY, Kátia. 2003. *Noites Nômades*: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas. Rio de Janeiro: Rocco.

Belisário, Gustavo. 2021. "Café-com-leite, piques e gigantes: brincando no acampamento Canaã (MST – DF)". *Horizontes Antropológicos,* n. 60: 255-283.

Deleuze, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze*: filosofia virtual. Trad. de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996

Flow Podcast. *História de vida do Cerol | Flow Podcast*. Youtube. 22/10/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zTi86egkQZ4>. Acesso em: 17 ago. 2023.

Gonçalves, Marco Antônio. 2012. "Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens". In: M. A. Gonçalves; R. Marques e V. Z. Cardoso (orgs.), *Etnobiografia*: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7Letras.

Guérios, Paulo. 2011. O Estudo De Trajetórias De Vida Nas Ciências Sociais: Trabalhando com as diferenças de escalas. *Campos* 12(1):9 – 29.

Kofes, Suely. 2015. "Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser?". In: S. Kofes e D. Manica (org.), *Vida e Grafias:* narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro: Lamparina/ Faperj.

Magnani, José Guilherme Cantor. 1996. "Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole". In: J. G. C. Magnani e L. L. Torres (orgs.), *Na Metrópole:* textos de antropologia urbana. São Paulo: Ed Usp/ Fapesp.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. 1987. "Relatos orais: do 'indizível' ao 'dizível'". In: *Ciência e Cultura* 39(3): 272-286.

Diego Lucas Nunes de Souza é doutorando em Ciências Sociais, mestre em Ciência da Religião e especialista em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com graduação em Letras. Pesquisador do LAVIDOC - Laboratório de Antropologia Visual e Documentários (UFJF). Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil. E-mail: di.lucas2@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 30/09/2023
Reapresentado em: 18/03/2024
Aprovado em: 08/05/2024

DOCUMENTÁRIO INTERATIVO E DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS COMO ESTRATÉGIAS DE COMUNICAÇÃO E SENSIBILIZAÇÃO EM TEMAS SOCIAIS E POLÍTICOS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.213136

DOSSIÊ: "ETNOGRAFIAS AO TOQUE DE TELA - EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTO ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES"

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7197-5580

URBANO LEMOS JR[1]
Pesquisador independente

RESUMO
O artigo analisa duas plataformas que utilizam as potencialidades das novas tecnologias como possibilidade de produção, transmissão e sensibilização em temas sociais e políticos. O documentário Hollow é produzido parcialmente por smartphones e mostra a possibilidade de reunir diversos elementos para tratar sobre o êxodo rural em uma cidade norte-americana. Já o Projeto Quipu oferece novas perspectivas a representação e a preservação de memórias de mulheres e homens que foram forçadamente esterilizados na década de 1990, no Peru. O documentário vale-se das possibilidades dos smartphones para conduzir a narrativa. A ideia do documentário é iniciada por meio de

1 Doutor em Comunicação. Pesquisador Independente, São Paulo, SP, Brasil.- urbano.lemos@hotmail.com.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário Interativo; Dispositivos Tecnológicos; Antropologia Visual; Hollow; Projeto Quipu.

uma linha telefônica gratuita disponibilizada aos depoentes. Em ambas as produções, percebe-se que a junção de elementos audiovisuais com dispositivos tecnológicos pode contribuir com o desenvolvimento de pesquisas etnográficas e possibilitam a participação das comunidades em temas politicamente importantes na sociedade.

KEYWORDS: Interactive Documentary; Technological Devices; Visual Anthropology; Hollow; Quipu Project.

ABSTRACT

The article analyzes two platforms that use the potential of new technologies as a possibility of production, transmission and awareness on social and political issues. The documentary Hollow is produced partly by smartphones and shows the possibility of bringing together several elements to deal with the rural exodus in an American city. The Quipu Project offers new perspectives on the representation and preservation of memories of women and men who were forcibly sterilized in the 1990s in Peru. The documentary uses the possibilities of smartphones to drive the narrative. The idea of the documentary is initiated through a free telephone line made available to the deponents. In both productions, the combination of audiovisual elements with technological devices can contribute to the development of ethnographic research and enable the participation of communities in politically important themes of society.

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, a relação entre a Antropologia e as novas tecnologias de produção audiovisual podem resultar em práticas inovadoras de construção de conhecimento antropológico, além de trazer à tona temas importantes na sociedade, tais como migração, êxodo rural, políticas de esterilizações forçadas, violações dos direitos humanos, entre outros assuntos. A adoção de elementos audiovisuais na Antropologia possibilita a proximidade com aqueles que nos são distantes e fornece subsídios para maior compreensão dos aspectos culturais do mundo ao nosso redor.

Deste modo, o artigo analisa duas plataformas web que utilizam as potencialidades da narrativa interativa como estratégia para comunicação e sensibilização em temas sociais e políticos. O documentário Hollow[2] aborda o declínio populacional nas áreas rurais da Virgínia Ocidental, nos EUA. A problemática do documentário é mostrar que muitos jovens ao se tornarem adultos deixam as regiões rurais em busca de melhores oportunidades de trabalho. Há, portanto, um movimento de esvaziamento das cidades interioranas, um êxodo rural que acarreta o abandono às tradições e às raízes culturais.

2 Disponível em: <http://hollowdocumentary.com>.

O conteúdo presente na multiplataforma contempla mais de 3 horas de gravação com mais de 30 personagens. O projeto utiliza as potencialidades narrativas das novas tecnologias de produção audiovisual para difundir a importância das pessoas não se esquecerem do passado para construírem o futuro. O documentário combina retratos em vídeo, visualização de dados, fotografias, paisagens sonoras, infográficos, além de conteúdos gerados pela comunidade para dar vida às histórias individuais e, ao mesmo tempo, coletivas.

Já o Projeto Quipu[3] é um documentário interativo sobre mulheres e homens que foram esterilizados no Peru. Em 1995, o governo peruano, do então presidente Alberto Fujimori, criou um programa nacional de planejamento familiar e saúde reprodutiva. O programa foi apresentado como uma maneira de fornecer acesso a uma ampla gama de métodos de controle de natalidade, incluindo a esterilização voluntária. Segundo dados da plataforma, naquele momento, a medida foi bem recebida por grupos feministas, comunidade internacional e recebida como uma intervenção positiva para as mulheres, uma possibilidade para a redução da pobreza. No entanto, as esterilizações foram realizadas de forma agressiva em comunidades indígenas, rurais e em pessoas economicamente vulneráveis.

Deste modo, a multiplataforma traz as memórias de pessoas que foram impactadas por ações políticas no Peru. O projeto reúne centenas de arquivos sonoros que narram às violações dos direitos humanos cometidas nos 10 anos em que Alberto Fujimori esteve como presidente do país. Mais do que reunir as memórias coletivas, a plataforma evidencia que, mesmo depois de vinte anos, os resquícios dessa política continuam afetando vidas. De acordo com informações do projeto, inúmeras pessoas afetadas naquele momento ainda sofrem de traumas e dores.

3 Disponível em: <https://interactive.quipu-project.com>.



FIGURA 1. As vítimas das esterilizações forçadas ainda buscam indenização do Estado.
Fonte: bbc.com/mundo (10 fev. de 2021)

Nos dois projetos, a narrativa presente no documentário interativo faz-se presente como estratégia de expandir os conteúdos e recuperar as memórias coletivas das pessoas envolvidas nas produções documentárias. A pesquisa mostra as possibilidades em promover a produção de obras audiovisuais de projeção horizontal, não-linear e que promovam a interatividade do usuário ao tratar de temas sociais ou políticos, como êxodo rural e esterilização forçada.

A indagação que surge é: como o documentário interativo consegue salvaguardar as memórias individuais e coletivas dos moradores dessas comunidades? De antemão, constata-se que por meio das estratégias da narrativa interativa é possível preservar as memórias sociais, além de permitir que as histórias não sejam esquecidas e possam ser difundidas no ciberespaço.

O estudo mostra que, na contemporaneidade, as pessoas podem utilizar o documentário interativo e os dispositivos tecnológicos para criar e mediar seus mundos, em colaboração com outras pessoas. Essa dinâmica é constatada ao observar como as pessoas usam os dispositivos tecnológicos em suas vidas diárias e como isso afeta as interações sociais, culturais e políticas.

Além disso, o uso de imagens e registros foi largamente explorado no cinema como um mecanismo de produção de verossimilhança, como destaca Altmann (2004). "O discurso do gênero cinematográfico não reproduz a realidade, mas a reconstrói a partir de uma linguagem própria produzida em um dado contexto histórico" (Altmann 2004, 40). A pesquisadora lembra que o trabalho da memória se alimenta do material fornecido pela história e, assim como a memória e a história, o filme também pode ser compreendido como um processo em construção (Altmann 2004).

Deste modo, a pesquisa evidencia que os documentários encontram na construção viabilizada por meio da narrativa interativa e dos dispositivos tecnológicos, estratégias de comunicação e sensibilização que podem ser fomentadas pelas práticas etnográficas da contemporaneidade. Essa prática contribui com a colaboração e a participação de comunidades na abordagem de temas politicamente significativos na sociedade.

EXPANDINDO CONTEÚDOS, RESGUARDANDO MEMÓRIAS

> O indivíduo só é capaz de recordar na medida em que pertence a algum grupo social. A memória coletiva seria, então, uma memória de grupo. (Barbosa e Camargo 2022, 154).

Uma das instâncias da contemporaneidade é como resguardar as memórias coletivas por meio do ciberespaço. O número de informações que se tem acesso é infinitamente maior do que há alguns anos. Quem poderia imaginar que por meio do ambiente virtual é possível, não apenas informar as pessoas, mas também inscrever lembranças e histórias particulares e coletivas. É possível realizar significativos registros para que as histórias não sejam esquecidas. Neste sentido, Halbwachs (2006) destaca que a memória é uma "construção social", um processo de reconhecimento e reconstrução das identidades dos grupos sociais. Um processo que depende das dinâmicas sociais e é reconhecido pelas multiplicidades das relações e é constituído na convergência de lembranças para a construção de um patrimônio comum (Barbosa e Camargo 2022).

> As experiências individuais só têm relevância na medida em que compartilham o mesmo conjunto de símbolos socialmente elaborados. Nesse sentido, a memória é coletiva e social porque, em última instância, toda forma de experiência também o é. (Barbosa e Camargo 2022, 154).

O filme Itão Kuegü: As Hiper Mulheres (2011), dirigido por Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, por exemplo, mostra a fragilidade das

memórias enquanto transmissão de conhecimentos tradicionais de uma tribo indígena no Alto Xingu, no Mato Grosso. Em um certo momento do documentário, uma indígena senta-se de frente para uma menina e repete trechos de uma música ritualística cantada pelas mulheres da tribo Kuikuro. A garota indígena olha atentamente os gestos e as palavras ecoadas pela idosa que diz: "vamos até aqui. Se formos até o final, você não consegue memorizar. Tem que ser aos poucos. Com o tempo você pega. Só com o tempo mesmo". Ao final ela se levanta e fala que ninguém vai substitui-la quando ela morrer já que ninguém mais está aprendendo Jamurikumalu, as letras do maior ritual feminino da tribo.

> Ao longo dos 80 minutos de projeção, a história contada, que se inicia articulando fragmentos do cotidiano, vai ganhando densidade, consistência, dramaticidade, até chegar às cenas grandiosas registradas durante a festa. E se encaminha para a conclusão numa sequência intimista, que acena para o futuro, no vínculo estabelecido entre a mulher adulta, Kanu, que cantarola uma melodia com voz suave e a jovem adolescente atenta que a repete, no delicado ritual de aprendizagem. O ritmo impresso à narrativa mantém a atenção da audiência em sua temporalidade interna. (Martins 2014, 757).

No entanto, da mesma forma que o documentário problematiza o processo de transmissão de saberes como forma de perpetuação dos rituais da aldeia, a própria produção se apresenta com limites de acesso ao filme. Para que essa história seja conhecida por um número maior de pessoas, é imprescindível que o conteúdo do documentário também seja expandido para além das salas de cinema e da exibição, sendo que muitas vezes essa dinâmica é limitada a apresentação em festivais de cinema.

E mesmo em exibições em salas de cinema, o documentário, em muitos casos, é restrito com a apresentação em determinado momento e com uma audiência restrita. Já a formatação de um documentário realizado para uma plataforma web extrapola o registro e possibilita a difusão e a conservação de saberes por meio das potencialidades do ciberespaço.

Deste modo, podemos entender que a função do documentário interativo se estabelece a partir de uma narrativa fluída e que possibilite a interatividade entre conteúdo e interator[4], "que age de maneira mais ampla em uma obra interativa do que o espectador em uma obra linear" (Salles 2014, 11). A narrativa interativa nos documentários analisados proporciona

4 Segundo Salles (2014), o conceito de *interator* (*interacteur*), foi introduzido por Louis-Claude Paquin (2006), e está relacionado ao público de uma obra interativa permitindo o controle e o acesso aos conteúdos, marcando assim sua distinção em relação ao espectador.

diferentes formas de engajamento com a forma e o conteúdo que são apresentados, contribuindo com a convergência midiática.

Vale destacar que a convergência midiática deve ser acompanhada por uma convergência cultural que vai além da migração para o ambiente digital. Ela deve ser uma convergência "centrífuga, e não centrípeta, ou seja, devemos, ao produzir essa convergência, oferecer esse conteúdo a todos de maneira participativa", destacam Renó, Américo e Bressan (2017, 68).

Nesse contexto, o documentário interativo é uma produção que permite ao interator uma experiência mais envolvente e interativa, podendo explorar diferentes perspectivas do que está sendo abordado por meio de diferentes possibilidades narrativas. Além disso, os conteúdos, por sua vez, agora digitalizados, servem como repositórios, ou seja, significativos acervos com a possibilidade de compartilhamento e novas interações. Os usuários são consumidores e ao mesmo tempo produtores e narram o mundo de forma cidadã.

Deste modo, como veremos a seguir, o documentário interativo e o uso de dispositivos tecnológicos como smartphones podem representar significativas estratégias de comunicação e sensibilização em temas sociais e políticos, já que podem atingir diferentes públicos, ampliando o alcance e o impacto da mensagem. A interatividade capacita diferentes formas de participação dos usuários. Uma possibilidade de expandir informações e salvaguardar memórias por meio das potencialidades do ciberespaço.

HOLLOW: INTERATIVIDADE E IMERSÃO PARA ALÉM DO TOQUE DA TELA

> O conteúdo é estabelecido previamente, mas o interator pode escolher a ordem de visualização. Neste modo de interação o conteúdo é fechado, mas a maneira de percorrê-lo é aberta e é esta abertura que o diferencia do documentário linear (Salles 2014, 18).

Há alguns anos, as formas para se contar uma história foram sendo transformadas de acordo com as novas possibilidades tecnológicas que foram surgindo. Antigamente, para se narrar uma história contava-se apenas com uma mídia e utilizava-se poucos recursos para ampliar o entendimento do usuário. Em um livro, por exemplo, por mais dinâmica que a história seja, o limite da narrativa está no emprego de fotografias, ilustrações e infográficos.

Atualmente, é possível ampliar as formas para se contar uma história por meio da multiplicidade de recursos midiáticos disponíveis. Além disso, a maneira que o usuário se relaciona com a narrativa também é modificada. Neste cenário, há uma cultura da convergência, já que a forma que o usuário se relaciona com as mídias é modificada e, consecutivamente, a formatação das mídias também passam a ser repensadas.

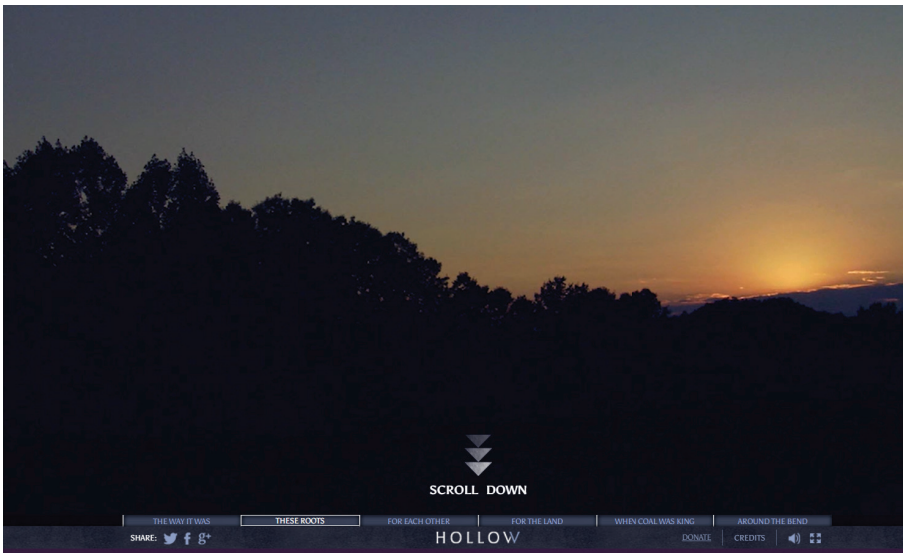


FIGURA 2. Menu oferece ao usuário caminhos de navegabilidade pelas histórias. **Fonte:** http://hollowdocumentary.com/

Deste modo, ao acessar a página do projeto Hollow, o usuário é informado de antemão que para uma experiência ainda mais imersiva aconselha-se o uso de fones de ouvido. Não por menos, ao iniciar a navegação é possível conferir algumas informações do declínio populacional de McDowell County, cidade que pertence a região da Virgínia Ocidental, nos EUA, desde a década de 1940. Na época do lançamento da plataforma (2013), a população do Condado de McDowell contabilizava 22.000 pessoas, sendo que nos anos de 1940, a população estimada era de 100.000 moradores na cidade.

Muitos jovens da Virgínia Ocidental – incluindo a diretora do projeto Elaine McMillion Sheldon – deixaram o Estado ao atingir a idade adulta em busca de oportunidades em outros lugares, um fenômeno que ainda está acontecendo em toda a América rural. A equipe do documentário Hollow é composta por 10 profissionais que, durante quatro meses, mergulhou nas histórias dos moradores do condado de McDowell para realizar a produção. O resultado é um documentário interativo que combina vídeos criados em smartphones pela comunidade com imagens filmadas pela diretora, além de áudios, infográficos e fotografias.

Segundo o projeto, a história da cidade representa também parte da história de pequenas cidades que enfrentam mudanças além de seu controle territorial. O convite é explorar a cidade por meio de histórias de residentes

que ainda vivem no local. No total, são mais de trinta depoimentos em vídeo de moradores do condado de McDowell distribuídos em cinco seções temáticas que abordam questões como saúde, ativismo comunitário e a influência da indústria do carvão. O projeto baseia-se em visualizações dinâmicas de informações. Os dados estatísticos são alternados com narrativas pessoais para dar vida aos números.



FIGURA 3. Sessão "These Roots" mostra a história de moradores do condado. **Fonte:** http://hollowdocumentary.com/

Logo de início, surgem dados populacionais que são alternados com áudios e imagens dos moradores da cidade. Para se ter acesso a essas informações, o usuário precisa rolar a barra de navegação para baixo. Para naturalizar a interatividade presente na plataforma, a equipe de design do projeto faz uso extensivo de uma técnica de rolagem de paralaxe que dá à história uma ideia de fluxo ininterrupto. Renó, Américo e Bressan (2017), destacam que o usuário escolhe os caminhos de navegação que vão além do toque da tela, pois proporcionam novas possibilidades para a apreensão e atuação no mundo.

> Esses ambientes e suas interfaces possuem certo poder mágico, de extensão máxima (até o momento) do corpo humano, onde o navegante usuário pode não somente simular um toque, como também tocar todos os conteúdos digitais existentes na tela do dispositivo. Porém, não podemos considerar exatamente como uma mágica, mas como uma construção estética e digital que proporciona alto nível de experiência e, por sua vez, certa "magia" cognitiva. Uma magia que mudou as formas de pensar e agir dos usuários, acostumados a mudar de páginas não mais pelas barras de rolagem, mas por um simples clique para desenvolver uma navegação horizontal. (Renó, Américo e Bressan 2017, 71).

Os autores, ao analisarem os resultados do uso da narrativa interativa presente na plataforma Hollow, destacam que se trata de "um modelo que é suportado no conceito de gamificação para justificar o lúdico no registro real, fortalecendo os novos espaços e formatos de documentação e conhecimento" (Renó, Américo e Bressan 2017, 64). E por falar na utilização de uma linguagem lúdica como possibilidade de reconstrução do real, em muitos depoimentos presentes no documentário as imagens são sobrepostas com a história contada por meio de áudios e textos, mostrados a partir da interatividade dos usuários.

> Recentemente ressuscitei a McDowell County Historical Society para ajudar a preservar o restante da história aqui no condado. Meu marido e eu trabalhamos em um projeto de fotoblog sobre as igrejas vazias no condado de McDowell. A cada visita, tiro fotos, escrevo sobre nossa experiência naquela igreja e tento encontrar um pouco de história sobre a igreja, se ela não for fornecida para mim. (Renee Bolden, tradução nossa).



FIGURA 4. Depoimento é sobreposto com imagens, sons e ruídos do ambiente. **Fonte:** http://hollowdocumentary.com/

Assim como em todo projeto, a dinâmica do depoimento consiste em rolar a barra para baixo para que as imagens apareçam. Na imagem acima, por exemplo, há uma montagem a partir de uma fotografia da moradora Renee Bolden, que é sobreposta com imagens das ruínas do McDowell County Historical Society. Um áudio ambiente dá a sensação de imersão no local, mesmo sabendo que se trata de duas imagens estáticas e do depoimento ser registrado por meio de caracteres. São camadas de registros audiovisuais que possibilitam aos usuários a imersão e a interatividade na história da moradora. Essa capacitação narrativa dada por meio de processos de memorização é uma das potencialidades encontradas no documentário e possibilita a participação individual e coletiva na abordagem de temas sensíveis à comunidade.

Uma das sessões, “Quando o carvão era rei”, mostra a relação da mineração com o desenvolvimento da cidade na década de 1940. A região está no campo de carvão de Pocahontas, local que produz carvão metalúrgico usado na siderurgia em todo mundo. Com o tempo, o carvão deixou de ser a fonte principal de energia e os reflexos foram visivelmente sentidos na comunidade. Entre os impactos, estão as doenças decorrentes da mineração, falta de emprego, consumo de drogas, entre outras consequências.

O financiamento inicial para a produção de Hollow foi oriundo do crowdfunding com a arrecadação de US$ 28.000, além de doações do Fundo de Novas Mídias do Tribeca Film Institute e do Conselho de Humanidades da Virgínia Ocidental. Em entrevista para o MIT Open Documentary Lab e publicada na Filmmaker Magazine, a diretora do projeto, Elaine McMillion Sheldon, destaca as particularidades e os desafios da adoção da narrativa interativa. Segundo a diretora, o comportamento dos usuários muda, já que “eles são participantes ativos na experiência. Um nível de engajamento é esperado e necessário para que eles aprendam sobre as histórias”, e continua:

> Não há garantia de que seus usuários atingirão esses “pontos chaves” porque você permitiu que eles escolhessem entre muitos caminhos diferentes para chegar a um destino único. Com o storytelling não-linear, você tem que aprender a chegar aos seus espectadores com esses impactos de muitas direções diferentes, porque eles estão acessando todo o conteúdo de uma forma não-linear. (Sheldon 2013, tradução nossa).

Essa ideia de trabalhar o conteúdo do documentário de forma não-linear é uma das principais características da narrativa presente no projeto. Além disso, para maior dinamismo da linguagem empregada, o material é parcialmente produzido por câmeras de smartphones dos próprios moradores de McDowell County. Deste modo, a plataforma mostra as possibilidades de reunir diversos elementos como áudios, fotografias e dados estatísticos e promover a produção de obras audiovisuais para tratar sobre o êxodo rural norte-americano, fenômeno no qual os habitantes do campo perdem o seu vínculo social com o meio rural, provocando migrações internas para os grandes centros urbanos.

Neste cenário de processos sociais migratórios, tratar da convergência de conteúdos e linguagens é a base para entender um outro processo que, segundo Lorenzo Vilches (2003), é parte de uma dinâmica migratória social na era digital. No entanto, o autor ressalta que na configuração geográfica do ciberespaço, “as migrações para a sociedade conectada não sofrerão os problemas enfrentados pelos imigrantes à procura de emprego e de melhores condições de vida material” (Vilches 2003, p. 39). Há, portanto, uma nova dinâmica social. Se na idade moderna a ideia dos processos

migratórios estava na propriedade e no mercado, com a migração digital, o comércio se desloca da exportação de produtos para transações em torno de ideias (Vilches 2003).

Por fim, vale lembrar que vivemos em tempos de importantes reflexões sobre desigualdades digitais e democracia. Neste sentido, Nestor Canclini (2022), adverte que mesmo com as potencialidades do ciberespaço e diante do empoderamento tecnológico, é possível que as pessoas sejam usuárias, inclusive produtoras e usuárias, produzir dentro dos usos. No entanto, isso não significa que são cidadãs. Deste modo, constata-se que o documentário interativo Hollow é uma eficiente estratégia de comunicação e sensibilização para abordar temas politicamente importantes na sociedade e mostra que as pessoas que participam do documentário assumem o protagonismo da história, narrando suas próprias histórias.

O trabalho colaborativo propiciado pelo documentário interativo encontra, no processo de memorização dos moradores da cidade, um espaço para tratar da cultura imaterial da comunidade por meio do registro descritivo e imagético. Uma possibilidade interativa e imersiva para a comunidade se fortalecer enquanto produtora e usuária de informações, além dos indivíduos se reconhecerem como cidadãos.

PROJETO QUIPU: A SALVAGUARDA DE MEMÓRIAS NA CONTEMPORANEIDADE

> Quipu é um antigo sistema de contabilidade inca. Era feito com cordas e nós, e usado para armazenar informações em uma cultura predominantemente oral [...]. A escolha do Quipu como um símbolo do projeto, deve-se ao fato de buscar coletar informações orais que ativam a memória coletiva e ajudam a impedir que as esterilizações forçadas sejam esquecidas. (Lemos Jr e Gosciola 2020, 156).

Conforme apresentado acima, a plataforma Hollow mostra a importância de ressignificar processos sociais decorrentes do êxodo rural e encontra na junção de elementos midiáticos interativos a possibilidade de contar as histórias dos moradores que ainda vivem na cidade norte-americana de McDowell County. Já o Projeto Quipu mostra a importância da representação e da preservação de memórias de pessoas que, no passado, foram impactadas por medidas de esterilizações forçadas no Peru.

Em 1995, o então presidente Alberto Fujimori implantou um programa de planejamento familiar e saúde reprodutiva. Na ocasião, o programa foi bem recebido, mas aos poucos as pessoas foram percebendo que as esterilizações eram forçadas. Essa política deixou atingiu milhares de pessoas e "acarretou graves violações dos direitos humanos classificadas pelo Poder Judiciário peruano e pela Corte Interamericana de Direitos Humanos, como crimes contra a humanidade" (Almeida e Reis 2022, 570).

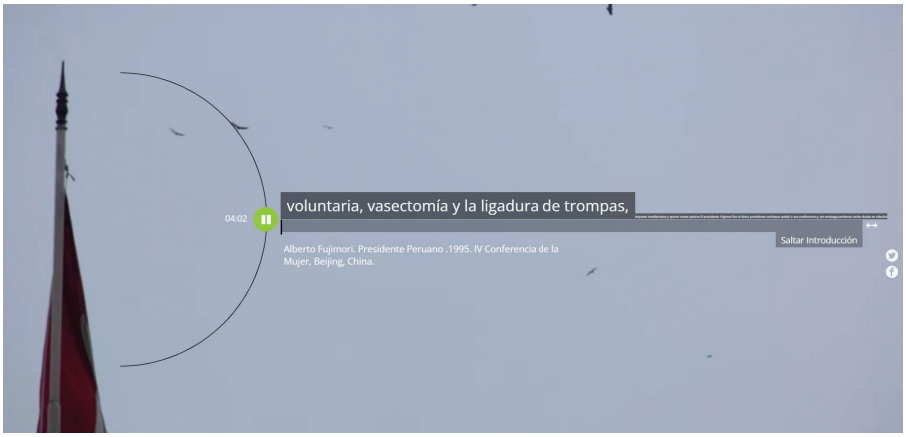


FIGURA 5. Introdução do documentário traz áudio do então presidente Alberto Fujimori. **Fonte:** https://interactive.quipu-project.com/

As esterilizações foram promovidas agressivamente em comunidades indígenas, rurais e economicamente vulneráveis. Em muitas ocasiões, o consentimento foi manipulado ou inexistente. Há depoimentos na plataforma do projeto de pessoas que foram forçadas por médicos ou esterilizadas enquanto estavam no hospital por outros motivos. No ano 2000, mais de 270.000 mulheres e 20.000 homens foram esterilizados pelo programa de Fujimori.

> Deste modo, a multiplataforma traz as memórias dessas pessoas com centenas de arquivos sonoros que narram as violações dos direitos humanos cometidas nos 10 anos em que Alberto Fujimori esteve como presidente do Peru. Vinte anos depois, o legado dessa política continua afetando vidas. Segundo o projeto, muitos dos afetados, ainda sofrem de traumas e dores. (Lemos Jr e Gosciola 2020, 154).

Em comum, ambos os projetos utilizam o documentário interativo e as possibilidades das funcionalidades dos smartphones para conduzir a narrativa. No entanto, se em Hollow o documentário muitas vezes vale-se das imagens para conduzir a narrativa, no Projeto Quipu a base da produção é o documentário sonoro. O conceito inicial do documentário é encetado por meio de uma linha telefônica gratuita disponibilizada aos depoentes (Lemos Jr e Gosciola 2020). A ideia é dar voz às pessoas que foram afetadas pelas políticas de esterilização forçada no Peru, além de promover a busca continua por justiça e reconhecimento da violação dos direitos humanos.

Além dos depoentes contarem suas histórias, os usuários também podem gravar uma mensagem de resposta nos depoimentos. Essas mensagens são traduzidas, gravadas e enviadas aos depoentes, informando que o depoimento foi ouvido.

No início do projeto, há uma sequência de áudios que contam sobre o programa de esterilização de Fujimori e as consequências dessas ações. Em seguida, é possível escolher os caminhos da narrativa por meio dos depoimentos, que são divididos em quatro subcategorias: Programa de Esterilização; As Operações; A Vida Depois e Em Busca de Justiça. Cada categoria tem um nó de uma cor diferente: amarelo, vermelho, azul e verde, respectivamente. Em cada subcategoria, os depoimentos são organizados por cores e por um número de registro, seguido pelo indicativo do total de áudios.

Para os criadores do projeto, essa estrutura aberta reflete o fato de que para os depoentes a história continua sem fim até que a justiça seja alcançada. Deste modo, constata-se que o objetivo do Projeto Quipu é indicar uma possível solução aos casos das esterilizações forçadas, levando os testemunhos das pessoas para um público mais amplo, por meio de uma ferramenta que busca o reconhecimento e o reparo aos direitos humanos daquela comunidade.

No início da navegação, há uma breve introdução explicando o significado de quipu. Segundo a plataforma, quipu é um antigo sistema de contabilidade inca. Ele era feito com cordas e nós, e usado para armazenar informações em uma cultura predominantemente oral. As cordas eram feitas de algodão, lã de alpaca ou lhama. Os quipus foram usados para muitas funções, desde a contabilidade fiscal, registro de censos e safras, até um sistema de escrita, onde as cordas atadas serviam como uma ferramenta mnemônica para lembrar eventos ocorridos. Os quipus eram utilizados como uma memória física, um arquivo.

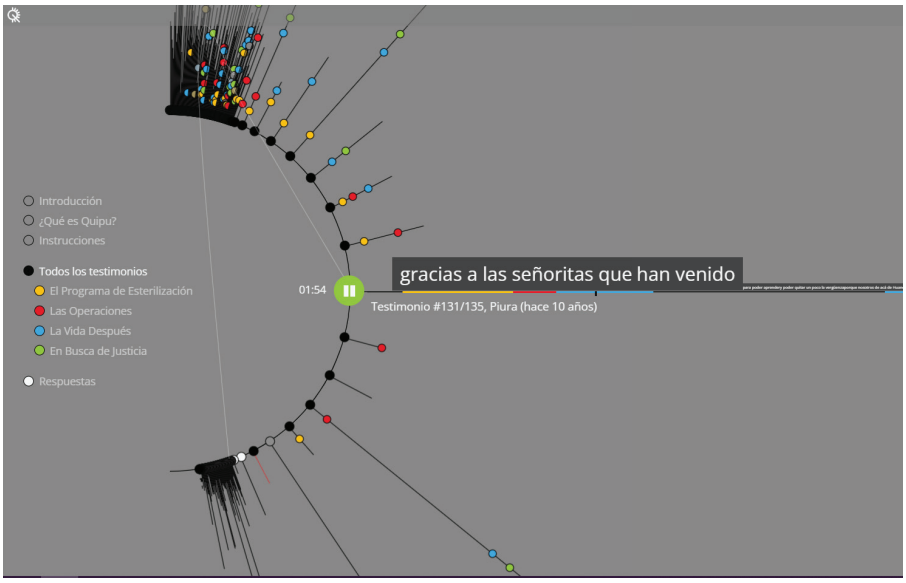


FIGURA 6. Narrativa é conduzida pelos usuários que escolhem caminhos de navegabilidade. **Fonte:** https://interactive.quipu-project.com/

De acordo com os idealizadores, a escolha do quipu como um símbolo do projeto, deve-se ao fato da plataforma buscar coletar informações orais que ativam a memória coletiva e ajudam a impedir que as esterilizações forçadas sejam esquecidas. A estrutura da plataforma também se inspira na forma de um quipu. A apresentação das informações coletadas representa cada testemunho em uma corda e cada depoimento responde a um nó.

Deste modo, a plataforma lança novos olhares sobre a elaboração de documentários interativos na contemporaneidade e sobre processos de digitalização e criação que singularizam e constituem temáticas sobre preservação de memórias. Vale destacar que ainda hoje, vinte anos após as medidas políticas de Fujimori, as pessoas impactadas ainda estão em busca de justiça. Usando uma linha telefônica e uma interface web, o projeto disponibiliza os depoimentos de algumas das pessoas afetadas, dando a elas uma ferramenta para contarem suas histórias. A história surge à medida que o arquivo de testemunhos e respostas cresce.

As potencialidades do uso da narrativa permitem que as memórias de mulheres e homens que foram afetados por inúmeros abusos dos direitos humanos encontre no ciberespaço a possibilidade de registro e juricidade a partir do processo de memorização individual e coletiva. Uma expectação de ecoar temas politicamente importantes da comunidade a partir do uso criativo de formas expressivas e de tecnologias.

Uma possibilidade etnográfica ao toque de tela e que passa a ser desenvolvida tendo os recursos tecnológicos interativos como mola propulsora, promovendo “novos olhares às práticas culturais dos diferentes sujeitos que coexistem na contemporaneidade marcada pela interculturalidade, hibridez e pluralidade” (Lemos Jr e Gosciola 2020, 157) e que encontram

na produção colaborativa de conhecimento das respectivas comunidades, a oportunidade de reflexão e reverberação em temas politicamente significativos na sociedade.

CONSIDERAÇÕES

Amplamente conhecido, o documentário é uma eficaz forma de registro, uma interpretação do mundo em que vivemos, por meio de um recorte sobre um determinado tema que se pretende abordar, levando ao espectador informação e conhecimento (Lemos Jr e Gosciola 2020). As imagens estão presentes em diversos contextos e, conforme lembra Sylvia Caiuby Novaes, desde o início da humanidade, os indivíduos produzem e contemplam as imagens (Novaes 2020).

A relação entre a Antropologia e as novas tecnologias de produção audiovisual tem frequentemente estimulado modos interativos de criação, resultando em práticas inovadoras de construção de conhecimento antropológico, mas também levantando questões urgentes na sociedade. Segundo Paz e Brandão (2020), é justamente na Antropologia que a imagem ajudou a expandir o olhar do pesquisador, ampliando a investigação sobre uma determinada sociedade, além de contar com a imagem na produção do conhecimento.

Na área da Antropologia Visual, a análise de aspectos sociais é sublinhada por especialistas que se dedicam a compreender as relações entre os estudos do cinema e as possíveis implicações históricas acerca dessa junção (Novaes 2020). Há inúmeras relações entre cinema e Antropologia, tanto na busca do registro de diferentes modos de vida; quanto na relação com o mundo do outro. Uma dessas relações também é encontrada a partir do cinema enquanto "memória e 'acervo' de diversos modos de ser", além da possibilidade de proximidade com aqueles que nos são distantes (Novaes 2009, 10).

Essas duas relações são encontradas nos projetos analisados e nos ajudam a pensar e a fazer Antropologia na contemporaneidade (Novaes 2009). No entanto, da mesma forma que a Antropologia se expande com as potencialidades dos recursos audiovisuais, é preciso ampliar o olhar e reconhecer as potencialidades das tecnologias para melhor compreender as sociedades modernas.

Constata-se, portanto, que a elaboração de documentários interativos em temáticas históricas abordando assuntos sociais e políticos pode contribuir na difusão de saberes e na preservação de memórias que poderiam se perder com o tempo. No esteio dessa análise, percebe-se que os documentários analisados são desenvolvidos para a web e utilizam estratégias

comunicacionais que contribuem com a difusão de memórias individuais e coletivas, além de proporcionar a sensibilização dos usuários em assuntos que poderiam permanecer no esquecimento.

Em ambas as produções analisadas, percebe-se que a junção de elementos audiovisuais com dispositivos tecnológicos pode contribuir com o desenvolvimento de significativas pesquisas etnográficas, já que o emprego desses dispositivos cria registros mais imediatos e reconstruídos a partir da linguagem presente na narrativa interativa. Uma possibilidade contemporânea de comunicação, sensibilização e análise social ao toque da tela.

Em vista dos argumentos apresentados, conclui-se, portanto, que o aspecto do valor da colaboração e da participação coletiva das comunidades tem mais importância nos processos e práticas de pesquisa do que necessariamente nos suportes e opções estéticas. O aspecto primordial das produções analisadas é compreendido como formas singulares de construir com os grupos e, para os possíveis públicos externos, a possibilidade de experimentar ou fruir aspectos da existência dessas comunidades e de suas questões por meios estéticos e cognitivos, propiciados por plataformas e ferramentas tecnológicas.

A interação presente nas produções analisadas permite que a adoção de diferentes narrativas contribua com um entendimento ainda maior em temas sensíveis como êxodo rural, migração, políticas de esterilizações forçadas e violações dos direitos humanos. Essa dinâmica encontra nos processos de memorização individual e coletivo o combustível para sua constituição documentária.

Neste sentido, a pesquisa mostra a importância das possibilidades do trabalho colaborativo junto as comunidades, do uso criativo de formas interativas e da tecnologia na abordagem de temas politicamente importantes na sociedade. Um emaranhado que parte de aspectos sociais e culturais de uma comunidade para encontrar no ciberespaço a possibilidade de investigação e registro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Ana Carolina Moura Fernandes e Graziela Tavares de Souza Reis. 2022. A violência de gênero como estratégia de poder: as esterilizações forçadas contra mulheres indígenas no Peru. Extraprensa, vol. 15: 566-582.

Altmann, Eliska. 2004. Imagens do monumental: memória e identidade construídas pelo

cinema nacional. Contemporânea, vol. 2, n. 3: 34-45.

Barbosa, Andréa e Fernando Monteiro Camargo. 2022. Vila Maria Zélia, memórias, imagens e produção de um lugar. Campos, vol. 23, n. 1: 143-171.

Canclini, Néstor García. Entrevista com Néstor García Canclini: Reordenações e Dissidências da Cultura nas Institucionalidades Digitais na América Latina. Entrevista concedida à Ana Carolina Damboriarena Escosteguy e João Vicente Ribas. 2022. Matrizes, vol. 16, n. 1: 123-136.

Filmmaker, Magazine; MIT, Open Documentary Lab. The New Digital Storytelling Series: Elaine McMillion. Filmmaker Magazine (https://filmmakermagazine.com/). Publicado em 14 de março de 2013. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/66938-the-new-digital-storytelling-series-elaine-mcmillion/#.ZCGmq8LMJPa>.

Halbwachs, Maurice. 2006. A memória coletiva. São Paulo: Centauro.

Lemos Jr, Urbano e Vicente Gosciola. 2020. Representação e preservação de memórias no documentário interativo Projeto Quipu. Esferas, vol. 18: 150-159.

Martins, Alice Fátima. 2014. As hiper mulheres kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance. Sociedade e Estado, vol. 29, n. 3: 747-766.

Novaes, Sylvia Caiuby. 2009. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. Revista Anthropológicas, ano 13, vol. 20: 9-26.

Novaes, Sylvia Caiuby. 2020. Antropologia e Imagem. Teoria e Cultura, vol. 15, n. 3: 13-27.

Paz, Ana Carolina Amorim da e Deyse de Fátima do Amarante Brandão. 2022. O fazer antropológico, a produção visual e as experiências da cidade. Equatorial, v.7 n.13: 1-12.

Renó, Denis, Marcos Américo e Danilo Bressan. 2017. O valor imagético no ecossistema midiático a partir do documentário transmídia Hollow. Cuadernos de Música, vol. 12, n. 1: 63-77.

Salles, Julia. 2014. Agenciamento e indeterminação: conceitos para um estudo do documentário interativo. Rebeca, ano 3: 1-27.

Vilches, Lorenzo. 2003. A migração digital. São Paulo: Loyola.

Urbano Lemos Jr é doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente desenvolve pesquisa sobre cinema documentário, identidade cultural, patrimônios imateriais e antropologia visual. E-mail: urbano.lemos@hotmail.com.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 14/06/2023
Reapresentado em: 24/08/2023
Aprovado em: 14/02/2024

UM SMARTPHONE PRÓPRIO CONECTADO: SER MÃE E PESQUISADORA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

DOSSIÊ ETNOGRAFIAS AO TOQUE DA TELA- EXPLORANDO MÉTODOS, ÉTICAS E CONHECIMENTOS ANTROPOLÓGICOS COM SMARTPHONES

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216631

MAYARA ACHILEI DE FREITAS
ORCID
https://orcid.org/0009-0003-9763-9635
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil, 31270-901 - ppgan@fafich.ufmg.br

SABRINA DEISE FINAMORI
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2584-7016
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil, 31270-901 - daa@fafich.ufmg.br

RESUMO
Neste artigo, partimos de nossas experiências de pesquisa durante a pandemia de Covid-19 para refletir sobre o uso do smartphone em pesquisas antropológicas. Nossos objetivos são: refletir sobre como o celular torna-se um agente ativo da maternidade a partir de meados dos anos 2010, quais as possibilidades metodológicas de fazer pesquisa por meio de chamadas síncronas em múltiplos dispositivos e plataformas e sobre as idiossincrasias de pesquisar maternidade sendo mães num período em que a circulação social esteve restrita. Acionamos, para isso, tanto dimensões experienciais em relação ao uso do smartphone como pessoas que se tornaram mães nos anos 2010, como também nossas reflexões como pesquisadoras em relação à questão da maternidade no período pandêmico.

PALAVRAS-CHAVE
Maternidade; Pandemia; Pesquisa antropológica; Smartphone.

ABSTRACT
In this article, we draw on our research experiences during the Covid-19 pandemic to reflect on the use of smartphones in anthropological research. Our objectives are: to discuss how the cell phone has become an active agent of motherhood from the mid-2010s onwards; explore the methodological possibilities of doing research through synchronous calls on multiple devices and platforms, and the peculiarities of researching motherhood being mothers during a period in which social circulation was restricted. For this purpose, we use both experiential dimensions concerning the use of smartphones by people who became mothers in the 2010s, as well as our reflections as researchers about the issue of motherhood in the pandemic period.

KEYWORDS
Maternity; Pandemic; Anthropological research; Smartphone.

2020: UM SMARTPHONE CONECTADO NAS INCERTEZAS DA PANDEMIA[1]

Em 2020, vivemos um contexto inimaginável em anos anteriores, a não ser em obras de ficção científica. Demarcada como pandemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS) por seu alcance global, em março de 2020, a disseminação de Covid-19 impôs, além das inenarráveis perdas de milhões de vidas, a explicitação de desigualdades sociais no acesso à saúde, ao cuidado e às possibilidades básicas de sobrevivência. Nesse cenário catastrófico, desfrutando de uma espécie de privilégio e sorte amargas, de seguir com as atividades acadêmicas de ensino e pesquisa de modo remoto, nos reinventamos na articulação da vida pessoal e profissional, circunscritas ao espaço da casa e mediadas pelas tecnologias digitais, em especial o smartphone - objeto das reflexões que propomos aqui.

Quando as aulas na universidade à qual nos vinculamos se iniciaram em março de 2020, as notícias sobre a disseminação do vírus se avolumavam e o temor era cada vez maior. Ainda assim, a expectativa era a de que tivéssemos que fazer alguns dias ou semanas de isolamento social e, então, tudo voltaria ao normal. Passaram-se uma, duas, três semanas de isolamento e as dúvidas sobre o desenrolar da pandemia apenas aumentavam. As semanas viraram meses, as incertezas se multiplicaram e o temor da contaminação e da morte passou a fazer parte do

1 Agradecemos à FAPEMIG e ao CNPq pelos financiamentos concedidos, respectivamente, às pesquisas de Mayara Achilei e de Sabrina Finamori. A pesquisa de Mayara, intitulada "Eu sinto muita saudade de mim: narrativas críticas sobre maternidades entre mulheres participantes de um grupo virtual de mães" foi defendida no Programa de Pós-graduação em Antropologia em 2023. A pesquisa de Sabrina, intitulada "Maternidade solo": parentalidades, conjugalidades e noções de família foi financiada pelo edital universal CNPq, Processo n° 432604/2018-9. Agradecemos imensamente às nossas interlocutoras que partilharam conosco suas experiências e nos possibilitaram dar continuidade a nossos trabalhos durante a pandemia. Registramos também nossa gratidão às pareceristas anônimas da revista que trouxeram pertinentes sugestões para seu aprimoramento.

cotidiano. É neste cenário de insegurança, adaptações, desafios pessoais, que nossas pesquisas se desenrolam e que as questões que apresentamos aqui ganharam corpo[2].

No início de 2020, Mayara Freitas iniciava seu mestrado em Antropologia, com a intenção de pesquisar presencialmente em Centros de Saúde acerca da política de planejamento familiar, envolvendo a temática de direitos reprodutivos. Após uma aula presencial na universidade, todo o percurso do mestrado se desenvolveu remotamente, o que marcou uma ampla mudança na direção da pesquisa, pois se era impraticável uma pesquisa presencial, era ainda menos tangível estar presencialmente nos serviços de saúde realizando uma pesquisa etnográfica em meio à emergência sanitária.

Sabrina Finamori, além da relação de orientação com Mayara, compartilha com ela interesses de pesquisa em questões de gênero e parentesco, além da dimensão experiencial da maternidade, sendo as duas mães de crianças de idades aproximadas, ainda que vivendo a maternidade em períodos distintos de suas trajetórias de vida. O cenário pandêmico afetou fortemente âmbitos diversos de sua vida profissional, tendo impactado a pesquisa que desenvolvia sobre maternidade solo e que previa, naquele ano, a realização de histórias de famílias com mulheres que se autoidentificavam como mães solos. Este contexto restringiu a possibilidade de realização de entrevistas presenciais, acompanhamento presencial de grupos e eventos e, também, trouxe mudanças importantes na rotina de trabalho da própria pesquisadora, cujo filho tinha apenas três anos quando a pandemia de Covid-19 foi declarada. O regime remoto de trabalho conjugado à ausência da rede de suporte oferecida pelas escolas impactou fortemente a organização do trabalho e a produtividade no período. (Castro e Chaguri 2020).

Se as medidas de distanciamento social pareciam pôr tudo a perder em relação aos planejamentos prévios de nossas pesquisas, elas trouxeram também para o primeiro plano dimensões de nossos campos que já

2 A Organização Mundial de Saúde caracterizou a Covid-19 como pandemia em março de 2020. Nos meses subsequentes, a principal medida de contenção da pandemia foi o distanciamento social. No Brasil, sob o governo conservador de Jair Bolsonaro, a gestão da pandemia foi muito controversa e está sendo alvo de investigações até o momento da publicação deste artigo. As medidas de distanciamento social vigoraram, contudo, com diferentes graus de rigor, até meados de 2022. Na UFMG, as atividades presenciais foram retomadas no segundo semestre de 2022, ainda com muitas restrições para reuniões presenciais e uso obrigatório de máscaras, medidas que perdurariam até meados do ano seguinte. Sobre as políticas públicas e ações de movimentos sociais direcionadas a mães solo na pandemia, ver a análise das autoras (Finamori, Rocha e Freitas 2021). Sobre os efeitos da pandemia nas pesquisas sociais, numerosas análises foram publicadas nas principais revistas acadêmicas brasileiras, no calor dos acontecimentos, entre as quais: Boletim Ciências Sociais (Anpocs), Horizontes Antropológicos (n. 59), Tomo (n. 38), Dilemas (seção excepcional Reflexões na Pandemia) entre vários outros.

permeavam reflexões anteriores, sobre o exercício da maternidade, do cuidado, e do ativismo materno contemporaneamente tanto quanto sobre a relação entre maternidade, isolamento e tecnologias.

Para Freitas, o contexto levou a uma adaptação na pesquisa e à possibilidade de refletir sobre a relação entre tecnologias digitais e ativismo materno, bem como a influência das redes para o cotidiano de mães, participantes de grupos virtuais sobre maternidades (Freitas, 2023). No caso da pesquisa de Finamori, este contexto desvelou facetas importantes da temática estudada, como os complexos efeitos da pandemia sobre contextos monoparentais femininos e as articulações virtuais de redes de ajuda mútua (Finamori, Rocha e Freitas 2021) ou mesmo as ambiguidades das medidas de isolamento social em relação à temporalidade do cuidado (Carvalho e Finamori 2022).

Este cenário conforma as questões que apresentamos a seguir, envolvendo o entrelaçamento de discussões sobre maternidades e redes sociais, em particular o uso do smartphone e os desafios de se fazer pesquisa imersas nas dores e delícias do confinamento doméstico, como mães e como pesquisadoras.

A pesquisa de Mayara Freitas analisa narrativas sobre maternidades entre participantes de um grupo virtual de mães, focado no compartilhamento de relatos e experiências críticas e de dificuldades, envolvendo as maternidades das participantes. Partindo de um grupo específico em uma rede social[3], a pesquisa ocorreu com cinco mulheres, através de entrevistas em chamadas de vídeo síncronas, conversas por mensagens de texto e áudios em diferentes redes sociais e aplicativos. As interlocutoras do trabalho são de distintos estados do Brasil (São Paulo, Distrito Federal, e Santa Catarina) e idades (entre 20 e 43 anos), sendo que quatro delas tinham apenas um filho, com idades entre 10 meses e 3 anos e 9 meses, e uma delas três filhos, sendo dois adolescentes e uma filha adulta.

A pesquisa analisou experiências de maternidades das interlocutoras, abordando os impactos das atividades de cuidado desempenhadas por elas em suas trajetórias e cotidianos e os sentidos de discursos de contestação de ideários, como o amor materno instintivo e a romantização da maternidade, expressos no grupo virtual e na interlocução estabelecida para a pesquisa. Nesta análise, os discursos emocionais (Abu-Lughod e Lutz, 1990) foram centrais, envolvendo narrativas que articulam solidão, culpa, tristeza, ódio, amor e gratidão, entre outros. Assim, o trabalho compreende as redes sociais como espaços férteis para a significação

3 Visando preservar o anonimato das interlocutoras do trabalho, o grupo não será nomeado.

coletiva de maternidades, a partir de ideias como a "desromantização da maternidade" e a propagação de narrativas de "maternidades reais", questões que abordaremos mais adiante.

O desenvolvimento da pesquisa ocorreu entre 2020 e 2022, por meio de entrevistas organizadas em diversas plataformas, de acordo com as possibilidades da pesquisadora e interlocutoras. Áudios e mensagens de texto através do aplicativo WhatsApp, mensagens de texto via Messenger (Facebook) e encontros síncronos no Google Meet possibilitaram a interlocução. Com inspiração nos métodos de histórias de vida (Kofes 2001, Oliveira 2013) e histórias de família (Pina Cabral e Lima 2005), a interlocução perpassou pela apresentação da pesquisadora, da pesquisa, questões de classificação sociodemográficas, como idade, religião, raça e etc. e foi instigada pela proposta "me conta a história da sua maternidade". A partir dessa questão, a interação fluiu de modo frutífero, sendo que a autora buscou aprofundar o entendimento, quando mencionado pelas interlocutoras, sobre a organização do cuidado e a relação das mães com o grupo virtual e outras redes e espaços que tematizam a maternidade, focos analíticos do trabalho.

A pesquisa de Sabrina Finamori centrou-se em abordar a proposição da terminologia "mãe solo" a partir dos anos 2010, analisando, inicialmente, o canal de You Tube de Helen Ramos e a tirinhas de Thaís Leão e, posteriormente, os impactos dessa produção audiovisual de ativismo materno nas produções acadêmicas sobre monoparentalidade feminina (Finamori e Batista 2022).

A parte da pesquisa na qual este artigo se debruça foi, contudo, realizada no decurso da pandemia de Covid-19 e esteve focada em compor histórias de vida com mães solo. Neste artigo, nos concentramos nas interações realizadas com uma das entrevistadas, com a qual os contatos foram mais alongados, com muitas horas de entrevistas formais gravadas e outras interações assíncronas por mensagens instantâneas, tanto de áudio quanto escritas, trocadas pelo aplicativo Whatsapp e com a qual já mantinha contato também presencial antes da pandemia. Esta entrevistada, Isabela[4], é mãe solo de duas crianças que estavam na primeira infância durante o período da pesquisa. Ela se autodefine racialmente como uma mulher negra e discorreu ao longo das entrevistas também sobre racismo, uma dimensão que não iremos aprofundar pelos limites deste artigo, mas que é bastante importante em sua trajetória de vida. Isabela tem um vínculo com o ativismo materno virtual tanto pelo consumo de produções sobre maternidade solo quanto pela produção de conteúdos sobre educação de

4 Com o consentimento de nossas entrevistadas, todos os nomes, delas e das pessoas mencionadas em suas histórias foram trocados. Desse modo, em ambas as pesquisas, a escolha das pesquisadoras foi por manter o anonimato de suas interlocutoras.

crianças com autismo. Ela própria remeteu-se à sua condição social como a de uma pessoa pobre, embora tenha também destacado a ascensão social em sua trajetória de vida, por ter tido acesso à educação superior, inclusive à pós-graduação, algo que sua própria mãe dava grande valor como um investimento que havia feito nos filhos. No momento de nossas entrevistas, tinha um emprego estável e residia na região metropolitana de Belo Horizonte numa casa compartilhada com outros membros da família. Além de seus filhos, sua mãe, irmão, cunhada e os filhos destes.

As entrevistas foram realizadas tendo inspiração em metodologias de história de vida (Kofes 2001, Zonabend 1984 [1980]) e história de família (Pina Cabral e Lima 2005). Articulando passado e presente, algo que veio com muita intensidade em sua narrativa foi uma espécie de balanço sobre os ganhos e perdas das medidas de distanciamento social, que incluíram trabalho remoto e ausência de serviços escolares e de cuidado para as crianças. Nesta reflexão, maternidade, pandemia e deficiência também foram intensamente articulados tendo em vista as temporalidades do cuidado no curso de vida (Carvalho e Finamori 2022).

As análises aqui apresentadas são, portanto, frutos de uma reflexão conjunta envolvendo duas pesquisas distintas, entrecortadas por aspectos similares em suas construções metodológicas, demarcadas por um período histórico específico, de 2020 a 2022, no qual vigoraram medidas sanitárias de restrição da circulação em decorrência da pandemia de Covid-19 e pela temática comum da maternidade. Diante disso, nossos objetivos neste artigo são refletir sobre as idiossincrasias de pesquisar maternidade sendo mães num período em que a circulação social esteve restrita, as possibilidades metodológicas de fazer pesquisa por meio de chamadas síncronas em múltiplos dispositivos e plataformas e sobre como o celular torna-se um agente ativo da maternidade a partir de meados dos anos 2010. Organizamos o artigo do seguinte modo: no próximo tópico, abordamos a relação entre a difusão do uso de smartphone e a experiência da maternidade a partir de meados dos anos 2010, na sessão seguinte adentramos nas especificidades da pesquisa remota com múltiplos dispositivos no contexto da pandemia e finalizamos com uma reflexão sobre a antropologia e seus métodos, tendo em vista as experiências que apresentamos.

SMARTPHONE CONECTADO E MATERNIDADE ANTES E PARA ALÉM DA PANDEMIA

As duas autoras tornam-se mães com menos de um ano de diferença num contexto em que a maternidade estava conformada por um ativo consumo de informações sobre o cuidado de crianças, parentalidade,

gestação, partos (e todos os múltiplos assuntos possíveis sobre maternidade) através das redes (Oliveira-Cruz e Mendonça 2021).

Em 2016, Mayara Freitas se tornou mãe, ao passo em que cursava a graduação em Ciências Sociais e desenvolvia pesquisas envolvendo a temática de gênero e a trajetória política e acadêmica de mulheres. A conjunção dessas experiências despertou uma atenção e interesse em pesquisar maternidades, o que ocorreu institucionalmente enquanto cursava o mestrado em Antropologia, mas já se desenhava em um contexto pessoal de ativa participação em grupos, fóruns e outros espaços virtuais que tematizavam experiências de maternidades, seja envolvendo ativismos políticos ou troca de informações cotidianas e redes de solidariedade entre mães.

Em 2016, Sabrina Finamori assumiu como docente efetiva em uma grande Universidade Federal, UFMG, vivendo, ao mesmo tempo, o final de uma gestação. O desafio de estabelecer-se em uma nova cidade e assumir os encargos de um novo trabalho passando, ao mesmo tempo, pela experiência de tornar-se mãe teve no smartphone um agente central. Distante fisicamente da família e da rede mais antiga de amigos, as dúvidas, conversas, partilhas se deram no compartilhamento de fotos e nas conversas textuais, especialmente pela plataforma WhatsApp. Foi, assim, que em longas noites de amamentação, divididas com uma amiga que amamentava também sua filha há milhares de quilômetros de distância, nas fotos compartilhadas com a família, nas conversas com pediatras, nas pesquisas feita na internet sobre cuidado, alimentação, sono e tantas outras coisas que o smartphone foi se tornando um agente ativo da maternidade.

Tendo em vista este cenário amplo, no qual redes virtuais e o smartphone são elementos importantes, nas nossas próprias experiências e de nossas interlocutoras, propomos uma reflexão sobre um "smartphone próprio conectado" como ponto de partida para abordar as histórias das interlocutoras desta pesquisa. Freitas (2023), propôs a imagem de um "celular próprio conectado" ao abordar as experiências de suas entrevistadas, parafraseando Zafra (2010) que constrói a imagem de um quarto próprio conectado como uma ilustração da atual "cultura-rede", retomando a clássica passagem de Virginia Woolf (1929) de que "um quarto próprio e um orçamento anual eram condições necessárias para que uma mulher pudesse dedicar-se de maneira autônoma e profissional à escrita" (Ferreira 2015, 200). Assim, propomos pensarmos em um celular conectado em mãos enquanto o filho é amamentado, enquanto as panelas estão aquecendo no fogão, na espera da fila da creche ou durante as sonecas dos filhos, entre outras atividades. A partir dos celulares conectados de nossas interlocutoras e dos nossos próprios, a internet tem se constituído como

um lócus importante de significação coletiva de experiências maternas e de ativismo (Pulhez 2015).

Para além, portanto, de nossas experiências pessoais, investigamos o smartphone como agente ativo do exercício da maternidade contemporânea e, também, do exercício dos ativismos maternos, questão sobre a qual, de diferentes formas, nossas pesquisas se debruçam. Outros trabalhos já analisaram o modo como as tecnologias comunicacionais são agentes ativos da parentalidade. Parreñas (2005), por exemplo, assinala como, em contextos migratórios, essas tecnologias são fundamentais na produção de proximidade relacional (algo que ela denomina como "long distancy intimacy"). Em nossas pesquisas, essas dimensões também comparecem e os smartphones são agentes ativos da maternidade. Consideramos, nessa direção, a maternidade em seus múltiplos sentidos, como relação de cuidado e responsabilidade, como posição numa rede de parentesco e como perspectiva política.

Na pesquisa de Mayara Freitas, as interlocutoras estabeleceram uma rede de solidariedade e de acesso a informações sobre maternidades online a partir dos grupos de mães, que são para elas importantes espaços de acolhida e interação, nos quais é possível falar sobre suas dificuldades e experiências desagradáveis como mães. O grupo específico a partir do qual a autora contactou as interlocutoras de seu trabalho de mestrado envolvia o partilhamento de narrativas críticas e de sofrimentos envolvendo maternidades. O anonimato relativo[5] do grupo tornava possível para as participantes verbalizar sentimentos e experiências que não expressavam para suas famílias, amigos e outras pessoas com quem conviviam, devido a experiência de julgamento e repressão que acompanhavam, por exemplo, ao se contar das tristezas e até arrependimento em relação à maternidade. Uma das interlocutoras, Carol, relatou o medo de algumas pessoas em sua família ao ouvir sobre seus sentimentos, temendo que ela fizesse algo contra sua bebê. Já Maria, expressou sentir como se estivesse cometendo um crime ao pensar sobre sua tristeza, ao passo em que as pessoas ao seu redor manifestavam muita alegria com a chegada de Mateus, filho de Maria.

Nesse sentido, um movimento importante nas redes é o de se "desromantizar a maternidade", propondo a visibilização de "maternidades reais", ao se expressar sentimentos como a raiva, tristeza, arrependimento, solidão, culpa e as dificuldades cotidianas. Falar de "maternidade real" não se

5 A participação no grupo permite um anonimato relativo considerando que as interações ocorrem, em geral, entre pessoas que não se conhecem previamente, mesmo que os nomes reais e fotografias das participantes estejam disponibilizadas. Não é incomum, também, o uso de contas nas redes sociais que não explicitam nomes e imagens reais, conhecidos nas redes como "fakes".

resume a expressar experiências negativas, mas essencialmente questionar um discurso homogêneo de felicidade e realização, e vocalizar que experiências e sentimentos diversos coexistem e se alternam na vivência de mães. As redes virtuais compõem um cenário onde esse movimento é difundido, através de correntes, desafios, fóruns e tópicos de grupos, textos e artes que circulam em espaços que tematizam maternidades.

Além de congregarem desabafos e relatos sobre cotidianos maternos, os grupos concentram também um espaço de difusão de informações sobre cuidados, fomentando uma troca e até a circulação de empreendimentos maternos, seja com a venda de cursos sobre alimentação, amamentação, itens artesanais como fraldas e bordados, entre outros empreendimentos voltados para maternidades e infância. Uma das interlocutoras da pesquisa de Freitas (2023), Maria, relatou alguns aspectos a este respeito, pois o contexto das redes foi um substituto, segundo ela, para o que esperava da relação com a mãe, isto é, aprender com ela como cuidar do seu bebê. Contudo, devido a uma relação conturbada, isto não foi possível. Maria, então, se utilizou das ferramentas online para pesquisar e trocar informações, nos grupos de mães, sites especializados e até mesmo comprando um curso de profissionais da área da saúde sobre alimentação. O mercado voltado a maternidades e infância online é crescente, assim como o cenário de difusão de conteúdos que abarcam estas temáticas, isto é, há uma grande circulação de produtos e serviços para maternidades e infâncias com enraizamento digital. É possível encontrar virtualmente uma vasta gama de conteúdos que perpassam a temática das maternidades, sejam produzidos por profissionais da área da saúde e do cuidado, tais como enfermeiros, médicos, psicólogos e doulas, por exemplo. Ou ainda na forma de artigos informativos em sites especializados, na forma de textos e vídeos em redes sociais ou até mesmo em cursos, o que constitui uma prática bastante comum entre estes profissionais que produzem conteúdo nas redes: a venda de cursos sobre assuntos específicos para o público que os acompanha.

A presença de mães nas redes tem propiciado também a mobilização social (Medrado e Muller 2018). As pesquisadoras ressaltam que a partir dos anos 2010 "[...] surgiram no Brasil diversas iniciativas que apresentavam uma figura da mulher mãe desconstruída, questionadora e, até certo ponto, empoderada nas páginas de blogs e perfis de redes sociais" (Medrado e Muller 2018, 193). Braga (2006, 5) ressalta, em sua pesquisa, que "[...] a internet parece surgir como local de encontro e tematização da maternidade, livres da conotação pejorativa, uma vez que se articula aos significados positivamente valorados da atualização tecnológica e participação na esfera pública". Esta significação coletiva que se busca se distanciar de uma conotação pejorativa constitui o contexto das narrativas das interlocutoras da pesquisa de Mayara (Freitas 2023), que nas

redes expressam discursos que são estigmatizados e reprimidos em suas famílias, por exemplo, que são recebidos no grupo virtual em geral com acolhida e solidariedade.

Movimentações políticas são também um aspecto importante envolvendo a tematização de maternidades nas redes, seja em relação ao debate de questões como a divisão do cuidado no âmbito doméstico, ou na articulação para reivindicação da efetivação de direitos, na organização de coletivos, campanhas de ocupação de cargos institucionais, manifestações e criações de redes de apoio e solidariedade, envolvendo a movimentação de recursos materiais para apoio. Na pesquisa de Sabrina Finamori, muitas dessas dimensões vieram à tona com a problematização da monoparentalidade feminina, que se dá a partir da proposição da expressão "mãe solo" em substituição a "mãe solteira". Unindo uma dimensão experiencial da maternidade e compartilhando um contexto de ativismo materno altamente ligado às redes sociais, algumas dessas mulheres, como Helen Ramos e Thaiz Leão, produziram conteúdos audiovisuais, que foram altamente influentes, nos anos 2010, tanto para a difusão da expressão "mãe solo" como também de uma perspectiva particular em torno do cuidado de crianças e das relações de parentalidade[6].

Vale destacar que a internet em se consolidado como um importante lócus de atuação feminista (Ferreira 2015). Natansohn (2013) pondera que contemporaneamente há, estatisticamente, um equilíbrio entre a presença de homens e mulheres no acesso à internet, sendo que, observando de modo geral o contexto da América Latina, a autora "[...] destaca a forte presença feminina no uso de sites de redes sociais e da telefonia móvel" (Natansohn 2013, 4), o que reforça nossa imagem inicial de um "smartphone próprio conectado"[7].

Nos cenários de nossas pesquisas, a exposição das próprias experiências, sonhos ou sentimentos em relação à maternidade é frequente, tanto textual quanto imageticamente, com a exposição de fotografias ou vídeos sobre o cotidiano. Esta exposição de uma "intimidade pública" em espaços

6 É difícil mensurar todos os impactos desta produção audiovisual, que envolve vídeos, como os produzidos pela cineasta Helen Ramos em um canal do You Tube e também produções gráficas, como as tirinhas de Thaiz Leão. Sabrina analisou os impactos da difusão da terminologia em produções acadêmicas (Finamori e Batista, 2022), e mais recentemente está orientando um trabalho cujo foco são jovens mulheres que almejam o exercício solo da maternidade no futuro, algumas delas afirmam diretamente que essa possibilidade só se figurou como uma escolha possível a partir dessas produções audiovisuais que consumiram ao longo da adolescência e início da vida adulta.

7 Segundo dados de 2021 do IBGE, a internet já é acessível em 90% dos domicílios brasileiros, sendo que o celular é o principal dispositivo de acesso a internet em casa, sendo utilizado em 99,5% dos domicílios com acesso à rede. Informações disponíveis em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/34954-internet-ja-e-acessivel-em-90-0-dos-domicilios-do-pais-em-2021> Acesso em março/2023.

biográficos (Arfuch 2005) é feita, em muitos casos, com a intenção de propor pautas políticas e discutir outras formas de configurar famílias, exercer a maternidade e habitar o mundo.

As redes virtuais têm sido, portanto, espaços favoráveis para articulações, grupos de mães e debates envolvendo maternidades. Desse modo, é uma dimensão importante para o desenvolvimento de nossas pesquisas. Assim, trabalhar com as redes virtuais é uma opção metodológica que se desenha para além das restrições e necessidades impostas pela pandemia de Covid-19, durante a qual a pesquisa remota foi um imperativo para a continuidade de nossas pesquisas.

SER MÃE E PESQUISADORA DE QUESTÕES RELATIVAS À MATERNIDADE NO PERÍODO PANDÊMICO

Não é incomum que ao fazermos uma pesquisa avaliemos quais os limites de cada escolha metodológica. Se, em outros tempos, a entrevista presencial ou, no máximo por telefone, eram as únicas opções disponíveis, nos cenários contemporâneos, atravessados pelas redes sociais, a junção de mais de uma modalidade de meio para estabelecimento da interlocução tem sido frequente (Hine 2015).

Desde os anos 2010, já não é necessário o mesmo esforço que se colocava em outros momentos de convencer a Antropologia, como campo disciplinar, sobre a validade em se fazer pesquisa em ambientes digitais, como aponta Segata (2014). No entanto, no contexto pandêmico os contornos de seu exercício têm particularidades, uma vez que tanto as antropólogas quanto suas interlocutoras estavam em suas casas, distanciadas de suas rotinas sociais de trabalho, estudo e lazer e enfrentando os desafios cotidianos de conjugar a rotina doméstica de cuidados com a casa e com as crianças (inclusive com a educação formal dessas crianças) e a rotina de trabalho.

No caso da pesquisa de Mayara Freitas, uma questão fundamental, no início do curso de mestrado, foi seu redesenho metodológico, uma vez que deixou de se basear em pesquisa presencial em Centros de Saúde devido à pandemia. A delicadeza da nova temática pesquisa, envolvendo narrativas críticas e sofrimentos acerca de experiências de maternidades delineava também os grupos virtuais de mães e espaços que tematizam a maternidade online como espaços que possibilitaram a realização do trabalho. A articulação de mães expressando seus descontentamentos e os desafios em suas experiências cotidianas é propiciada pelo contexto das redes sociais, sendo este cenário um campo frutífero para analisar experiências de maternidades contemporâneas. Ao contactar as interlocutoras de sua pesquisa, Freitas (2023) propôs que as conversas ocorressem

pelo meio escolhido por elas, o que resultou, inicialmente, no contato com duas mulheres: uma delas preferiu conversar por áudios do WhatsApp, e outra pela troca de mensagens de texto. Observando a pouca progressão nos diálogos e o baixo engajamento na conversa pelo aplicativo, buscou interlocutoras dispostas a conversar por chamadas de vídeo síncronas, o que levou a encontros nos quais foi possível adentrar diversos assuntos e estabelecer uma relação de maior proximidade em relação às mensagens assíncronas de áudio e texto.

Através da plataforma Google Meet, a autora estabeleceu uma interlocução com três mulheres participantes de um grupo virtual de mães em uma rede social, centrado no compartilhamento de desabafos e relatos de dificuldades em experiências de maternidades. A partir do contato com uma mensagem geral postada no grupo, o convite por mensagens individualizadas a algumas participantes foi reforçado, resultando em aceites e também negativas devido à indisponibilidade de agenda para uma conversa por vídeo.

Tendo em vista as medidas de isolamento social, inicialmente, a estratégia de pesquisa de Sabrina Finamori foi a realização de entrevistas por chamadas síncronas gravadas numa das plataformas disponíveis no período, dentre as quais foram elencadas Google Meet, Zoom, Skype, e Microsoft Teams. A escolha pelas plataformas esteve baseada tanto em sua disponibilidade para a pesquisadora, considerando-se o acesso pago ou não a ela e seus recursos, como também sua acessibilidade para as entrevistadas. Um dos primeiros empecilhos encontrados foi algo que a pesquisadora já havia experienciado enquanto docente nas aulas remotas, o descompasso entre dispositivos obsoletos e plataformas que exigiam equipamentos mais potentes e alta velocidade de internet. Nessas tentativas e erros, transitou pelo Skype, que era a plataforma já usada pela entrevistada para fins de trabalho remoto; Google Meet, pela qual por maior tempo, conseguimos nos conectar e por chamadas de vídeo realizadas pelo aplicativo de mensagem instantânea Whatsapp. Além disso, trocamos áudios, mensagens escritas e, eventualmente, fotos por Whatsapp, estas últimas sem o consentimento para publicação na pesquisa.

O notebook foi, a princípio, o equipamento escolhido como preferencial para as entrevistas síncronas gravadas por possibilitar, para a pesquisadora, acesso mais simplificado a mais recursos, como versões mais completas das plataformas e facilidade de divisão da tela entre as janelas da entrevista e o bloco com anotações de perguntas e observações. A despeito da importância conferida ao notebook para a realização de entrevistas, o celular jamais perdeu a centralidade, tanto para comunicações assíncronas como também ao operar como plano de contingência para salvar entrevistas síncronas, fosse das falhas dos equipamentos ou das quedas

da conexão doméstica de internet. Desse modo, em algumas circunstâncias, a entrevista tinha continuidade pelo smartphone com acesso à internet 4G fornecida pelas operadoras de celular, tecnologia disponível naquele momento. Embora o celular fosse importante nas interações sem hora marcada ou mesmo uma espécie de plano B para as entrevistas, sua onipresença quase naturalizada nas interações cotidianas poderia também ser um empecilho, para nós e para nossas entrevistadas, uma vez que trata-se de um dispositivo com múltiplos usos no lazer, trabalho e estudo, sendo, muitas vezes, partilhado entre adultos e crianças no contexto familiar.

Assim, nas duas pesquisas, tanto para as antropólogas quanto para suas entrevistadas, sentar-se à frente do notebook era também uma forma de comunicar às outras pessoas com as quais dividiam a casa, naquele momento, que estavam trabalhando, minimizando assim possíveis interrupções. O trânsito entre diferentes dispositivos e plataformas marcou a realização das pesquisas e destacamos, mais uma vez, a importância do smartphone como um agente ativo, não só como equipamento mediador da pesquisa, mas como algo entrelaçado à experiência de maternidade tanto das pesquisadoras quanto de suas interlocutoras.

Conversar em uma chamada síncrona foi, de certo modo, participar de momentos da rotina das interlocutoras, que enquanto narravam suas experiências cotidianas, também cuidavam de seus filhos e de suas casas. “Espera aí que ele fez xixi e precisa de ajuda pra se secar”. “Só um minuto, que ele está com sede”. “Olha a minha filha, que linda!”. “Só um segundo que vou liberar na portaria porque minha filha vai sair”. “vou tomar um café, tá servida?!” Estas são algumas frases ouvidas no contexto destas interações e que expressam uma *participação à distância* em alguns momentos dos cotidianos das interlocutoras. Esses encontros, entremeados às suas atividades de cuidado, possibilitaram adentrar, ainda que de longe, em seu dia-a-dia. Considerando essa participação, vale destacar o questionamento que Fiori (2020) faz uso do termo isolamento social para descrever as medidas de distanciamento durante a pandemia de Covid-19. Isto é, os rearranjos possibilitaram uma profusão de “[...] contatos e agências mobilizadas por diferentes fluxos que dispensaram a copresença em um mesmo espaço físico” (Fiori 2020, 394).

Na antropologia urbana brasileira, os clássicos estudos de Gilberto Velho (1989[1973]; 1998), já apontavam o movimento de estranhar o familiar como parte inerente ao treino antropológico. Neste sentido, levantava a importância de se levar em conta as contradições e ambiguidades das múltiplas formas de pertencimento tendo em vista que os antropólogos tanto quanto seus interlocutores são membros de vários grupos e círculos sociais. Ao mesmo tempo, apontava para a subjetividade e o caráter

interpretativo envolvidos em qualquer trabalho de campo, relativizando, assim, também a suposta objetividade do distanciamento.

A relação entre proximidade e distanciamento, que é parte crucial do exercício antropológico, ganha outras densidades no contexto pandêmico a partir da realização de pesquisas à distância sobre maternidade sendo as antropólogas também mães. Nas duas pesquisas, foi usual que um relato fosse seguido por um olhar cúmplice e falas como "você sabe bem como é criança desta idade", "nem sei porque estou contando tantos detalhes, você conhece bem isso" e tantas outras nessa linha. Tal proximidade e cumplicidade, remetendo a um conhecimento sobre maternidade supostamente partilhado, é próprio da experiência de antropólogas-mães (Carneiro e Fleisher 2020, Dell'Aglio 2023). Em circunstâncias nas quais as interlocutoras são mães, mas não as antropólogas, com certa frequência, estas últimas são reposicionadas como filhas ao longo do processo de pesquisa, como mostram os trabalhos de Helena Fietz (2023) e Maria Alice Batista (2024).

Luciana de Lira, Russell Parry Scott e Fernanda Meira (2017) apontam que o compartilhamento de experiências no que concerne a gênero, classe, geração e experiência de maternidade promove interrelações específicas entre pesquisadoras e suas interlocutoras. Na relação entre Sabrina Finamori e a interlocutora enfocada aqui, havia muitas proximidades acerca da experiência de maternar crianças na primeira infância e também geracional, uma vez que ambas tinham idades bastante próximas, tendo por volta de quarenta anos ao longo das interações para a pesquisa. A experiência de maternidade foi, no entanto, fortemente balizada pela diferença entre a antropóloga e sua interlocutora pelo fato desta última maternar uma criança neurodivergente, com todas as particularidades em relação ao cuidado e educação sobre as quais ela ensinaria à antropóloga ao longo das entrevistas.

A possibilidade de estar ou não presencialmente em campo é também metodologicamente importante para se refletir sobre a proximidade experiencial e seus efeitos. Antropólogas-mães que estiveram presencialmente em campo (Lira, Scott e Meira 2017, Carneiro e Fleisher 2020), eventualmente, com a presença de seus próprios filhos (Dell'Aglio 2023) apontam para a relevância em refletir sobre a corporalidade. Tal dimensão pode ser expressa numa certa expertise adquirida sobre como carregar bebês e crianças pequenas, dar comida, trocar fraldas, levar ao banheiro, colocar limites às vontades, cuidar para que não se machuquem ou mesmo consolar os choros e conter as birras, ações que podem ser, por vezes, performadas em campo e geram outros graus de proximidade e entendimento mútuo, mas que à distância são limitadas.

Alinne Bonetti e Soraya Fleischer (2006) apontam a inversão do jogo de pesquisa antropológica quando a entrevistada é também uma antropóloga,

que questiona e avalia a pesquisadora no processo de pesquisa. Elas questionam, de modo pertinente, se todas as interlocutoras de pesquisa, mesmo as não antropólogas, teriam essa curiosidade sobre as pesquisadoras. Nas nossas pesquisas, essa virada de jogo ocorreu em alguns momentos quando as perguntas passaram a ser feitas pelas entrevistadas em relação às antropólogas. Na pesquisa de Mayara Freitas isso ocorreu em variados momentos, como quando ouviu de uma de suas interlocutoras: "Mas vem cá, você me disse que também é mãe, e você não está naquele grupo por acaso, né?", interrogando sobre a presença da pesquisadora no grupo de mães e sobre uma possível identificação da com os conteúdos que circulam por lá. A autora foi, assim, chamada a contar sobre suas perspectivas pessoais em relação aos discursos presentes no grupo. O compartilhamento da condição da maternidade e da vivência da pandemia permitiram uma cumplicidade também na organização das interações, nas quais a pesquisadora se atentava às demandas de trabalho e cuidado que as interlocutoras atendiam ou precisariam atender, e as próprias interlocutoras, com atenção e gentileza, observavam também às particularidades de organização da pesquisadora: "Aqui está tranquilo, mas me avisa quando for a hora de buscar sua filha também", "essa é sua filha, que linda!" entre outras situações.

A pesquisa de campo foi também atravessada pelos efeitos que a pandemia teve nas nossas rotinas e de nossas interlocutoras. Algumas delas precisaram reinventar suas atuações profissionais enquanto cuidavam dos filhos. As redes de apoio usuais deixaram de estar disponíveis, sejam creches, escolas e até o contato com amigos e familiares, que eventualmente participam das atividades de cuidado. No contexto pessoal de Mayara, estes desafios também estiveram presentes ao conciliar o curso de mestrado com os cuidados da filha, sem o acesso a redes de apoio durante os momentos críticos da pandemia, em que as escolas estiveram fechadas.

No caso de Sabrina, as enormes dificuldades em conjugar a rotina domésticas às exigências burocráticas de encargos da universidade, preparação de aulas remotas, participação em congressos à distância, atividades de orientação e outras tantas demandas trouxeram enorme angústia e, em alguns momentos, a partilha dessas dificuldades se deu com uma de suas interlocutoras de pesquisa, com a qual já havia tido conversas anteriores em contextos de ativismo. Não só durante as entrevistas formais realizadas de modo síncrono, como áudio e vídeo, mas também por mensagens instantâneas de texto, áudios, imagens, uma série de interações se desenrolaram num contexto afetivo e de partilha.

Num entrelaçamento intenso entre trabalho de pesquisa e vida pessoal nem sempre essas dimensões se separaram completamente. Ainda que a antropologia tenha problematizado que trabalho de campo nem sempre

tem hora certa para começar e hora para acabar (Peirano 2014) ou que antropólogas tenham tematizado as demandas e justaposições entre os mundos de seus interlocutores de pesquisa e suas vidas pessoais (Fonseca 2000, Wacquant 2002), a pesquisa com smartphone em mãos, compartilhando a intimidade de nossas casas e a temporalidade difusa das mensagens assíncronas tem colocado novas questões.

No contexto da pandemia, em particular, as casas foram intensamente tematizadas. Como bem sugere Janet Carsten (2004), as casas justapõem o que a antropologia, por vezes, costuma separar, como público e privado, intimidade e arranjos econômicos, micropolítica e macropolítica. As casas incorporam nossas histórias pessoais, habitam nossas memórias mais profundas e conectam nossos cotidianos a histórias políticas mais amplas. No curso da pandemia, as espacialidades das casas foram intensamente experienciadas e expostas, não só as nossas próprias, mas também aquelas que passamos a visualizar por meio das câmeras. Assim, adentramos as casas das pessoas que apareciam nos telejornais, de colegas de trabalho em reuniões ou mesmo de parentes e amigos em interações sociais. Nesse movimento, nos deparamos com um enquadramento particular de suas habitações, objetos decorativos, plantas, pessoas. Em nossas pesquisas, esses enquadramentos também foram importantes, fosse por meio das câmeras de smartphones ou de notebooks. Ao agendarmos entrevistas por chamadas de vídeo, com muita frequência, notamos que havia um preparo nosso e de nossas interlocutoras em relação ao ambiente que seria apresentado e como a conversação se desenvolveria. Alguns elementos eram, neste sentido, fundamentais, tais como encontrar um horário mais tranquilo, tendo em vista o fato de sermos todas mães de crianças pequenas num cenário de ausência de serviços de suporte, como escolas. Assim, embora outras pessoas e, principalmente, crianças, tomassem, com certa frequência, parte da interação, a presença delas era motivada mais pelos imponderáveis do que por planejamentos prévios.

Ao mesmo tempo, contudo, se o agendamento de entrevistas, tal qual em contextos presenciais, permitia arrumar um local da casa, pentear os cabelos, colocar uma determinada vestimenta, as múltiplas interações assíncronas via áudios ou mesmo as chamadas de vídeo mais improvisadas tendiam a trazer aspectos do convívio cotidiano mais próximos da etnografia do que das entrevistas, em seu sentido mais estrito. Assim, não foi incomum ouvir o chiado da panela de pressão enquanto uma entrevistada gravava um áudio, as vozes de outras pessoas ao fundo ou mesmo a interrupção de uma mensagem por múltiplos motivos. O uso do smartphone apresenta também uma dimensão instigante acerca do olhar, guiado pela câmera que ora pode fornecer um ângulo preciso ao ser cuidadosamente posicionada enfocando pessoas, objetos, ambientes de um modo previamente planejado, ora pode enfocar difusamente partes

do ambiente aos quais não necessariamente nossas interlocutoras e nós planejamos apresentar, como chão e teto ou cômodos da casa aos quais não necessariamente adentraríamos, como o banheiro ocupado por uma criança ou o relance de uma pia com louças por lavar.

O smartphone conectado também permitia que outras intencionalidades fossem expressas, como a apresentação de outras ambiências para além do enquadramento dos bustos de nossas interlocutoras na clássica posição de uma reunião por chamada de vídeo. A interlocutora de Sabrina Finamori, por exemplo, mostrou parte de seu quintal e o local onde as crianças brincavam. Esse compartilhamento de cenas do cotidiano traz algo caro à etnografia que é tornar a relação de pesquisa suficientemente próxima a ponto de nossas interlocutoras sentirem-se confortáveis em compartilhar não apenas narrativamente suas intimidades, mas também visualmente por meio de suas práticas cotidianas. Em algumas circunstâncias, a intencionalidade era também mais diretamente expressa, como no caso de Isabela, entrevistada de Finamori, que inicia uma das conversas cercada por materiais de papelaria informando que irá elaborar o material pedagógico para seu filho durante a entrevista para aproveitar o tempo no desempenho de uma tarefa que tinha que cumprir e com a finalidade mais direta de materializar para a antropóloga sua rotina dividida entre trabalho remunerado e trabalhos de cuidado com as crianças, que, durante a pandemia, foi intensificado.

Tradicionalmente, consideramos que o bom trabalho etnográfico é baseado numa imersão da antropóloga que, ao participar ativamente das mesmas atividades desempenhadas no universo pesquisado, desenvolve uma compreensão "de dentro", uma espécie de aprendizado sobre lógicas outras. No nosso caso, para além de variadas alteridades que demarcavam nossas experiências maternas em relação às de nossas interlocutoras, em termos de geração, conjugalidade, classe, raça, religião, sexualidade, deficiência, a vivência do confinamento, durante a pandemia, e a reinvenção de um cotidiano de cuidado foram centrais no processo de pesquisa. Do mesmo modo, que a casa de nossas interlocutoras nos foi aberta e apresentada por seus smartphones e webcams, nossas casas, crianças, panelas no fogo, angústias, louças por lavar, práticas de cuidado, também o foram, com todas as potências e fragilidades daí decorrentes.

Concordamos, nessa direção, com Dell'Aglio (2023) ao propor a categoria pesquisadora-mãe para pensar em contextos de pesquisa em que a maternidade em campo não se configura apenas pela companhia de filhos/as, mas tem um papel fundamental na pesquisa e na produção do conhecimento. Assim, ainda que em variados momentos a presença e a imagem de nossas crianças não tenha sido programada para a conversação, são parte intrínsecas do modo como nossas pesquisas se conformam e nossa

relação foi estabelecida com interlocutoras que, a todo tempo, invocavam essa identidade compartilhada. Além disso, é também a partir de nossa experiência que nosso posicionamento analítico se configura.

ANTROPOLOGIAS AO TOQUE DE TELA

A Antropologia tem vivido uma ampliação do escopo de seus métodos de pesquisas, indo além da clássica ideia de uma imersão em campo de longa duração como forma única do fazer da disciplina. A pesquisa de campo, tal qual inspirada por Malinowski, é por vezes tomada como correlata do que significa, de fato, fazer uma pesquisa antropológica. Pina Cabral e Pedroso de Lima (2005) destacam a riqueza metodológica do campo antropológico, por vezes esquecidas diante da grande valorização da observação participante na disciplina e, com isso, propõem uma maior apropriação de outras ferramentas metodológicas pelos antropólogos, tendo em vista que a realização de etnografias extensas, nos moldes clássicos malinowskianos não são viáveis para todas as pesquisas.

Além da viabilidade da realização da pesquisa, vale interrogar se uma multiplicidade de métodos pode se relacionar também à ampliação da compreensão do que seria o escopo do campo antropológico. Técnicas como entrevistas em profundidade e a produção de histórias de vida, histórias de família e outras de cunho biográfico, que já operaram no limite da respeitabilidade disciplinar (Grinshaw 2020) figuram, em conjunto com a pesquisa etnográfica, e outros métodos, como possibilidades. Assim, tratar de biografias, focando as pesquisas também em sujeitos e suas agências, ressignifica abordagens clássicas focadas em "sociedades" e "culturas". Grimshaw (2020), por exemplo, busca, em seu trabalho com filmes etnográficos, estudar "pessoas não como representantes de algo ou partes de um estudo sobre algo", mas se interessa por estudá-las como fim em si mesmo, rompendo com o estudo de vidas individuais como uma ação apenas preliminar e descritiva e não interpretativa, conforme identifica no campo antropológico "tradicional". Desse modo, o foco em indivíduos não ocorre apenas os tomando como representante de questões "maiores" e "coletivizantes". A ampliação das técnicas e perspectivas para a pesquisa antropológica nos permite ressignificar a própria ideia sobre o que é fazer uma etnografia.

No cenário de nossas pesquisas no período pandêmico, no qual o smartphone foi um agente ativo de nossas maternidades e de nossas atuações profissionais, a participação em momentos cotidianos de nossas interlocutoras, o "viver com", tal qual preconizado em abordagens clássicas sobre a realização de uma etnografia, ocorreu em uma partilha do espaço de nossas próprias casas e rotinas, o que inaugura também uma participação

das interlocutoras em momentos do nosso cotidiano. Em um contexto de pesquisar e cuidar ao mesmo tempo, vivido por nós e nossas interlocutoras, as imagens de nossas casas, filhos e parentes, e suas vozes, circulavam via webcam e microfone, em situações que fugiam ao controle de um momento planejado e formalizado para as interações. Esse cenário nos reinsere em um debate sobre onde começa e onde termina uma pesquisa de campo, e se haveria uma separação clara entre os momentos em que se é pesquisadora, e outros nos quais é possível desligar-se desta função. Com "smartphones próprios conectados" nos acompanhando basicamente o tempo todo, sendo agentes ativos para nossas maternidades e atuações profissionais, na interação com nossas interlocutoras e para se pesquisar contextos digitais, quando termina o momento de pesquisa? Quando vejo um vídeo cômico sobre maternidade, online, ainda estou fazendo pesquisa de campo? Quando partilhamos a intimidade da casa, do tempo, do cuidado, em várias modalidades para a interlocução, esta questão se complexifica. Se em perspectivas clássicas, viver um período de grande imersão entre um grupo, retornar pra casa e escrever uma tese era uma descrição apropriada do que é fazer etnografia, viver cotidianamente com o smartphone em mãos, trocando mensagens com as interlocutoras, conversando com elas em reuniões do Meet, curtindo seus posts no Instagram e mapeando a circulação de textos sobre maternar em sites especializados, seria estar, também, em campo?

Polivanov (2014) destaca, a respeito da construção da ideia de uma netnografia, a importância de não se dicotomizar momentos entre reais e virtuais, e de não considerar os contextos online como uma espécie de não-lugar. Cabe destacar também, que pesquisar no contexto pandêmico, de acordo com essa interação entremeada a outras atividades de nossas vidas pessoais, não é uma mera adaptação para que as pesquisas continuassem a qualquer custo, mas sim um contexto valoroso, sobretudo por essa partilha, pela excepcionalidade do momento e por seus impactos justamente em aspectos centrais em nossos trabalhos, por exemplo as elaborações do cuidado. Compartilhar a intimidade da casa, do tempo, do cuidado, nos leva a uma reflexão dupla, não só sobre as elaborações das interlocutoras diante dos imponderáveis da pandemia, mas também das pesquisadoras, para pensar, de modo amplo, sobre as possibilidades de se fazer Antropologia.

Um contexto contemporâneo onde smartphones conectados em mãos, e a massiva presença em redes sociais, numa crescente circulação da publicização da vida pessoal, em imagens, vídeos, textos, são propriamente um cenário instigante para compor o debate sobre os aspectos metodológicos, éticos e políticos implicados em nossas atuações. As possibilidades trazidas pelas redes sociais e a circulação de mídias diversas tem, inclusive, a potencialidade de visibilização de questões antes marginalizadas, através

da exposição de denúncias públicas de violações de direitos, e da articulação política (Gama 2022). Seja reivindicando novas formas de se nominar a monoparentalidade feminina, colocando em xeque a expressão "mãe-solteira", carregada de estereótipos, propondo novas elaborações das práticas de cuidado, visando descentralizar estas atividades da figura materna, ou debatendo a "desromantização da maternidade", entre outras movimentações realizadas por nossas interlocutoras, o contexto das redes sociais e das ferramentas de comunicação, como os "smartphones próprios conectados", tem composto um cenário fértil para abarcar estas mobilizações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abu-Lughod, Lila e Catherine Lutz. 1990. Introduction: Emotion, discourse and the politics of everyday life. *In: Language and the Politics of Emotion,* ed. Abu-Lughod e Catherine Lutz. Cambridge: Cambridge University Press.

Arfuch, Leonor. 2005. Cronotopías de la intimidad. *In: Pensar este tiempo.* Espacios, afectos, pertenencias, ed. Leonor Arfuch. Buenos Aires: Paidós.

Batista, Maria Alice Magalhães da Silva. 2024. *Quando o amor transborda e se transforma em ação:* atuação política e emoções entre as Mães pela Liberdade. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Braga, Adriana. Maternidades digitais: identidade, classe e gênero nas redes sociais. 2022. *In: Maternidade nas mídias*, ed. M.F Oliveira Cruz e M. Collier de Mendonça. Santa Maria: Facos UFSM.

Cabral, João de Pina e Antonia Pedroso de Lima. 2005. Como fazer uma história de família: um exercício de contextualização social. *Revista Etnográfica,* vol. IX (2): 355-388.

Carneiro, Rosamaria e Soraya Fleischer. 2020. Em Brasília, mas em Recife: atravessamentos tecnometodológicos em saúde, gênero e maternidades numa pesquisa sobre as repercussões da epidemia do vírus Zika. *Saude soc* [Internet], vol. 29 (2). Doi: https://doi.org/10.1590/S0104-12902020180600

Carsten, Janet. 2004. *After Kinship*. Cambridge: Cambridge University Press.

Castro, Bárbara e Mariana M. Chaguri. 2020. Gênero, tempos de trabalho e pandemia: por uma política científica feminista. *Linha mestra*, v. 14: 23-31.

Carvalho, Bianca Retes e Sabrina Deise Finamori. 2022. As Temporalidades Do Cuidado: Autismo, Parentesco e Pandemia. Horizontes Antropológicos 28 (64): 173-99. Doi: https://doi.org/10.1590/S0104-71832022000300007.

Dell'aglio, Daniela Dalbosco. 2023. "Pesquisadora-mãe": articulações e praticalidades em uma pesquisa sobre cuidado. *Anuário Antropológico*, v.48: 189-204.

Ferreira, Carolina Branco de Castro. 2015. Feminismos web: linhas de ação e maneiras

de atuação no debate feminista contemporâneo. *Cadernos Pagu*, n. 44: 199-228. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8637329>

Fietz, Helena. 2023. *Construindo futuros, provocando o presente:* cuidado familiar, moradias assistidas e temporalidades na gestão da deficiência intelectual no Brasil. São Paulo: Ed. Hucitec.

Finamori, Sabrina, e Maria Alice Magalhães Batista. 2022. Categorias Empíricas e Analíticas: Mães-Solo e Monoparentalidade Feminina. Mediações – *Revista De Ciências Sociais* (27): 1-19. Doi: http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2022v27n3e46283.

Finamori, Sabrina, Thaís Teles Rocha e Mayara Achilei de Freitas. 2021. Ativismo materno e "maternidade solo". Seminário Internacional Fazendo Gênero 12, *Anais Eletrônicos Fazendo Gênero*: 1-12. Disponível em: <https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/site/anais#A>

Fiori,, Ana Letícia de. 2020. Sem Chegar Perto e de Dentro de Casa: notas sobre antropologias, etnografias e seus fazeres em tempos de isolamento social. Áltera, v. 1: 390-398. Disponível em:< https://periodicos.ufpb.br/index.php/altera/issue/view/2553>

Fonseca, Claudia. 2000. *Família, fofoca e honra*. Porto Alegre: UFRGS.

Freitas, Mayara Achilei de. 2023. *"Eu sinto muita saudade de mim"*: narrativas críticas sobre maternidades entre participantes de um grupo virtual de mães. Dissertação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/61187>.

Gama, Antonia. 2022. Mídia como Escudo, Mídia como Arma: práticas midiáticas de resistência contra o terrorismo político em Vila Autódromo. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em cultura.* Ano 12, n.22: 583-615.

Grimshaw, Anna. 2020. Telling stories, screening lives: notes towards an anthropological biography. *Social Anthropology*, European Association of Social Anthropologists/EASA, n. 28: 168-183.

Hine, C. 2015. *Ethnography for the internet: embedded, embodied and everyday.* Huntingdon, GBR: Bloomsbury Publishing.

Kofes, Suely. 2001. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas: Mercado de Letras.

Lira, Luciana Campelo de, Scott, Russell Parry e Fernanda Meira. 2017. Trocas, Gênero, Assimetrias e Alinhamentos: experiência etnográfica com mães e crianças com síndrome congênita do Zika. *Revista ANTHROPOLÓGICAS,* Ano 21, 28 (2): 206-237.

Medrado, Andrea e Ana Muller. 2018. Ativismo digital materno e feminismo interseccional: Uma análise da plataforma de mídia. *Braz. journal. res.* v.14: 184-211.

Natansohn, Graciela. 2013. *Internet em código feminino. Teorias e práticas*. Buenos Aires: La Crujía.

Oliveira-Cruz, Milena Freire de, Maria Collier de Mendonça. 2021. *Maternidade nas mídias.* Santa Maria: FACOS-UFSM.

Oliveira, Leandro. 2013. O uso de histórias de vida na pesquisa sobre família e orientação sexual. *In: Temas Contemporâneos em Sociologia*, ed. Domingos Sávio Cordeiro, 103-131. Fortaleza: Gráfica e Editora Iris.

Parreñas, Rhacel. 2005. Long distance intimacy: class, gender and intergenerational relations between mothers and children in Filipino transnational families**.** *Global Networks*, v. 5: 317-336.

Peirano, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, v. 20, n. 42: 377–391, jul. 2014. Doi: https://doi.org/10.1590/s0104-71832014000200015

Polivanov, Beatriz. 2014. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. *Esferas,* v. 1, n. 3: 61-71. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/download/4621/3243

Pulhez, Mariana Marques. 2015. Mamíferas: práticas da maternidade ativa. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Segata, Jean. 2014. A etnografia como promessa e o - Efeito Latour - no campo da ciber-cultura. *Ilha: Revista de Antropologia*, v. 16: 069-95.

Segata, Jean. 2020. A pandemia e o digital. *Revista Todavia,* v. 7, n. 1: 7-15.

Velho, Gilberto. 1998. *Nobres e Anjos. Um Estudo de Tóxicos e Hierarquia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora.

Velho, Gilberto. 1973. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: ZAHAR.

Wacquant, Loic. 2002. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe.* Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Zafra, Remédios. 2010. *Un cuarto própio conectado: (ciber) espacio y (auto) Gestión del yo.* Madrid: Fórcola Ediciones.

Zonabend, Françoise. 1984. [1980]. *The enduring memory. Time and history in a French village.* Manchester Univ. Press.

Sabrina Deise Finamori é professora do Departamento de Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É também pesquisadora do Grupo de Pesquisa de Gênero e Sexualidade (GESEX). E-mail: sfinamori@ufmg.br.

Mayara Ashley de Freitas é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAN) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e integra também o Grupo de Pesquisa de Gênero e Sexualidade (GESEX). E-mail: mayaraachilei@ufmg.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 30/09/2023
Reapresentado em: 12/03/2024
Aprovado em: 08/05/2024

POR UMA GRAMATOLOGIA DA FESTA[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.218043

LÉA FREITAS PEREZ[2]
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4368-8584
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil, 31270-901 - diretoria@ieat.ufmg.br

RESUMO
Este texto apresenta para discussão uma proposta embrionária, de uma gramatologia da festa, fruto de um ciclo de trabalho, que vem ocorrendo desde 2009, quando comecei – de modo sistemático, contínuo e articulado – a desenvolver projetos na tripla articulação entre festa, religião e cidade, tendo como foco privilegiado as procissões da Semana Santa, particularmente a procissão dos Passos, tematizando as variadas possibilidades empíricas e conceituais de suas modulações, de suas interfaces, e de suas articulações, desde uma visada comparativa Brasil-Portugal e que compõe projeto em curso – Festa, religião e cidade: interfaces e modulações luso-brasileiras III: experiência e expertise, fechamento de uma década de estudos – dotado de bolsa de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Tomando como ponto de partida, a experiência e a *expertise* adquiridos, quero propor a possibilidade de uma gramatologia da festa, ancorada na perspectiva derridiana (Derrida 1973), assentada em três planos/níveis modulados/articulados entre si: experiência da escritura na escritura da experiência, passos de pesquisa e passos de procissão e fazer corpo na duração do fazer corpo.

PALAVRAS-CHAVE
Gramatologia, Festa, Experiência, *Expertise.*

ABSTRACT
This text presents for discussion an embryonic proposal, a grammatology of the party, the result of a cycle of

1 Texto para a mesa "Ritual, festa e performance" no evento Sismologia da performance: Napedra, 20 anos, novembro de 2021. Este texto faz parte do projeto "Festa, religião e cidade: interfaces e modulações luso-brasileiras III: experiência e expertise", fechamento de uma década de estudos, dotado de bolsa de produtividade do CNPq.

2 Retired full professor at UFMG, CNPq productivity scholarship holder.

work, which has been occurring since 2009, when I began – in a systematic, continuous and articulated way – to develop projects in the triple articulation between party, religion and city, with a privileged focus on the Holy Week processions, particularly the Passos procession, thematizing the varied empirical and conceptual possibilities of its modulations, its interfaces, and its articulations, from a Brazil-Portugal comparative perspective and which makes up a project in course – Festival, religion and city: Portuguese-Brazilian interfaces and modulations III: experience and expertise, completion of a decade of studies – endowed with a productivity grant from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). Taking the acquired experience and expertise as a starting point, I want to propose the possibility of a grammatology of the party, anchored in the Derridean perspective (Derrida 1973), based on three planes/levels modulated/articulated among themselves: experience of writing in the writing of experience, research steps and procession steps and making body in the duration of making body.

KEYWORDS
Grammatology, Party, Experience, Expertise.

Começo parabenizando o colega e amigo John C. Dawsey pelos 20 anos do Núcleo de antropologia, performance e drama (NAPEDRA) – e pelo convite da colega e amiga Eufrázia Menezes para dele participar. Como se diz no teatro, muita merda para o NAPEDRA.

O que quero apresentar aqui para discussão é uma proposta embrionária, de uma gramatologia da festa, fruto de ciclo de trabalho, que vem ocorrendo desde 2009, quando comecei – de modo sistemático, contínuo e articulado – a desenvolver projetos na tripla articulação entre festa, religião e cidade, tendo como foco privilegiado as procissões da Semana Santa, particularmente a procissão dos Passos, tematizando as variadas possibilidades empíricas e conceituais de suas modulações, de suas interfaces, e de suas articulações, desde uma visada comparativa Brasil-Portugal e que compõe projeto em curso – Festa, religião e cidade: interfaces e modulações luso-brasileiras III: experiência e expertise, fechamento de uma década de estudos – dotado de bolsa de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Mas antes gostaria de fazer uma sucinta observação, que já vai pontuar as linhas fortes de minha *démarche* epistêmica, sobre o tema desta mesa. Me parece haver, ainda que fracamente tomado em consideração na antropologia, uma hierarquia conceitual, epistêmica e disciplinar entre festa, ritual e performance. A tomada da festa, não somente em perspectiva, mas como perspectiva é mais afeita à sociologia e a história do que à antropologia[3]. Na antropologia, notadamente no que se denomi-

3 Sobre a distinção conceitual e epistêmica entre festa em perspectiva e como perspectiva ver, entre outros: Perez, Amaral e Mesquita (2012).

nou escola inglesa e norte-americana, o acento é dado primeiramente no ritual e, como desdobramento, na performance, sob a influência de Arnold Van Gennep, de Victor Turner e de Richard Schechner. O acento na festa propriamente dita vem dos clássicos da escola sociológica francesa, notadamente de Emile Durkeim e de Marcel Mauss, revistos e ampliados pelo Colégio de Sociologia, notadamente por Roger Callois, por Michel Leiris e por Georges Bataille, donde vem minha inspiração, somada a forte influência de Jean Duvignaud. Tal como defendo a festa encompassa/engloba hierarquicamente a performance e o ritual, a primeira sendo um aspecto expressivo e dramático do segundo, que, por sua vez, é um aspecto normativo da festa[4]. Dito de outro modo, performance e ritual enfocam a coisa-presente (festa-fato), enquanto a festa propriamente dita remete ao suplemento-referência à coisa (festa-questão), dado que parto do ponto de vista desconstrutor segundo o qual a presença plena, nua e crua da coisa (em si e para si) não existe, pois que a coisa jamais é anterior à sua suplementação pelo conceito, i. e., a coisa é desde sempre intencionada em e por algum tipo de discurso que a ela se refere. Meu ponto é: quer se trate do ritual, quer se trate da performance fica-se excessivamente amarrado ao conteúdo manifesto da festa, i. e., como fato, como evento, como objeto a ser identificado e a ser descrito, sem uma efetiva preocupação em refletir a festa em seus próprios termos, o que implicaria indagar, não sobre a que mundo/ordem de coisas/eventos ela se refere, mas sobre o que é o mundo/ordem/coisas/eventos a que a festa diz respeito.

Isto posto, vamos ao que quero apresentar[5].

Estudando as procissões do catolicismo popular luso-brasileiro, notadamente da Semana Santa e, de modo mais particular as procissões dos Passos, de modo sistemático e contínuo, nos últimos quatorze anos de minha atividade intelectual, fazendo dos passos das procissões (fato histórico-etnográfico) também passos de pesquisa (reflexão epistêmico-heurística) o maior aprendizado que tive foi de que ao fim e ao cabo, melhor dizendo do cabo ao fim – trata-se sempre de fazer corpo na duração do fazer corpo (ao mesmo tempo fato histórico-etnográfico e reflexão epistêmico-heurística). Tomando como ponto de partida, a experiência e a *expertise* adquiridos, quero propor a possibilidade de uma gramatologia da festa, ancorada na perspectiva derridiana (Derrida 1973), assentada

4 Tomo aqui a noção de hierarquia tal como definida por Louis Dumont: distinta do poder ou do comando, e esse é um ponto crucial, é um tipo/modalidade/forma de "ordem resultante da colocação em jogo do valor. A relação hierárquica elementar (ou oposição hierárquica) é aquela entre um todo (ou um conjunto) e um elemento desse todo (ou conjunto), ou ainda entre duas partes em referência ao todo; ela analisa-se em dois aspectos contraditórios de nível diferente: distinção no interior de uma identidade, *englobamento do contrário*" (1983, 273).| Importante registrar aqui, que a tradução para o português omite um pedaço da postulação feita pelo autor, por isso, fiz a tradução do original francês em sua integralidade.

5 Para uma visão mais completa de meu ponto de vista, ver Perez (2021).

em três planos/níveis modulados/articulados entre si: experiência da escritura na escritura da experiência, passos de pesquisa e passos de procissão e fazer corpo na duração do fazer corpo.

Minha visada é a de produzir uma reflexão epistêmico-heurística da atividade de pesquisa e de seus resultados em termos de produção de conhecimento. A forma escritural escolhida, isto é, a economia textual eleita por mim, corresponde o que denomino escritura da experiência na experiência da escritura, o resgate histórico-etnográfico das procissões estudadas, que se relaciona ao plano fazer corpo na duração do fazer corpo e a reflexão epistêmico-heurística da atividade de pesquisa e de seus resultados, em termos de produção de conhecimento, diz respeito ao que chamo de passos de pesquisa e passos de procissão.

Então vejamos, de modo resumido e breve, esses três planos[6].

PRIMEIRO – A EXPERIÊNCIA DA ESCRITURA NA ESCRITURA DA EXPERIÊNCIA

Reza a lenda que, certa vez indagado sobre o que é a antropologia, Clifford Geertz (2002) disse que ela é aquilo que os antropólogos fazem. Indagado, igualmente, sobre o que os antropólogos fazem, respondeu que o quê os antropólogos fazem é escrever. Ampliando o alcance da postulação do ilustre antropólogo, proponho que a atividade fundamental do ofício é a escritura, sendo, assim, o antropólogo, um autor, podendo mesmo tornar-se um "fundador de discursividade"[7].

Mas o quê/quem é o autor? Para mim, e na companhia de Giorgio Agamben, e na esteira de Michel Foucault, o autor é um "gesto", que "continua inexpresso em cada ato de expressão", pois que tal "exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central" (Agamben, 2007, 59). Mas de que vazio central se trata? Segundo Foucault, nossos textos [dos intelectuais], atravessam "vidas reais" [das pessoas e

6 Como disse em meu memorial para a obtenção da titularidade: "Breve é um tropo que muito tem influenciado o meu pensamento e a minha ação e que contém um frutífero campo de enunciações: conciso, curto, fugaz, iminente, sucinto, passageiro, próximo, sumário, de pouca duração, rápido, transitório, de pouca extensão ou tamanho, leve, ligeiro, pequeno, curto, lacônico, em pouco tempo, cedo, brevemente, em breve. Na gramática diz-se da vogal ou sílaba que se pronuncia rapidamente. E também: escrito pontifício sem grande interesse geral para a Igreja. Ainda: nota musical dupla. Breve também é o escapulário que contém uma oração. Breviário é também o ofício divino sob a forma de livro de reza. Sumário: resumido, breve, conciso, sem formalidades, simples, numeração das principais partes de um documento, índice" (Perez,2014, 84).

7 Para Geertz, apoiando-se na definição foucaultiana de autor, os fundadores de discursividade não somente produziram suas obras, mas, ao produzi-las, "produziram algo mais: as possibilidades e as regras de formação de outros textos" (2002, 32). Para uma visada sobre a discussão da escritura ver Reinnhardt e Perez (2016).

dos grupos que tomamos, inadequadamente do meu ponto de vista, por objetos de estudo, quando o mais correto seria vê-los como sujeitos] que são "postas em jogo" em nossas palavras/frases, de modo que, e de acordo com Agamben, o autor "é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso" (Apud. Agamben, 2007, 59, 61). Trata-se, portanto, da alteridade em ato, encenada no gesto autoral do texto, só restando ao escritor a profanação da própria palavra e da própria autoria de seu próprio texto, vivendo "na intimidade de um ser estranho", mantendo-se "constantemente vinculado a uma zona de não conhecimento" (Agamben 2007, 17). Dito de outro modo, e nos termos de uma gramatologia, a atividade escritural, típica da antropologia – em sua forma canônica, a etnografia –, é de caráter autoral e fruto de uma experiência singular e intransferível, o campo (estive lá, por exemplo), sendo neste senso um testemunho. Por isso falo em experiência da escritura na escritura da experiência. Como argutamente diz Octávio Paz, escrevemos "para ser o que somos ou para ser aquilo que não somos. Em um ou em outro caso, nós buscamos a nós mesmos [antropologia de si]. E se temos a sorte de encontrar-nos – sinal de criação – descobriremos que somos um desconhecido. Sempre o outro, sempre ele, inseparável, alheio, com teu rosto e o meu, tu sempre comigo e só" (2005, 76).

A dimensão testemunhal da atividade escritural do antropólogo, relaciona-se diretamente ao que se tem denominado, nem sempre acuradamente, de antropologia de si, feita primordialmente na primeira pessoa. Vem de Gianni Vattimo (1998) minha inspiração para propor uma *démarche* de escritura em primeira pessoa, aquela que parece requer uma "escrita necessariamente 'pessoal' e comprometida"; uma tal pessoalidade escritural, no entretanto, é bom lembrar, não é "essencialmente narrativa e talvez não tenha sempre muito claramente como referência um eu narrante-crente" (1998, 7). Como diz Francis Affergan "aquele que se descobre escrevendo, que escreve descobrindo e que descobre sua própria capacidade de escrever, impotente que é de provar a veracidade do que vê, não pode senão exigir ser acreditado sob palavra" (1987, 111). Uma tal abordagem inspira-se ainda em Michel Leiris e em sua ambiciosa provocação para que não temamos expor, em nossos textos, nosso "coeficiente pessoal", pois que é ele que permite "o cálculo do *erro* – a melhor garantia possível de objetividade". Ou em termos mais maussianos, mas sempre na pena de Leiris, "só o concreto é verdadeiro", "é levando o particular ao limite que se atinge o geral, e pelo máximo de subjetividade que se toca a objetividade" (2007, 302).

Das poucas dúvidas que eu não tenho diz respeito de como/de onde me veio o interesse, talvez o mais correto fosse dizer afetação, para vir a estudar as procissões da Semana Santa. Como já falei em outro lugar "morria de medo mesmo dos ramos de palmeira que a vó buscava na igreja, no Domingo de Ramos, e que ficavam pendurados na farmacinha do pai que,

eu depois herdaria e, hoje, guarda a entrada de minha casa, me servindo de oratório. Quando relampejava muito, dona Hilda, minha avó, acendia um raminho, cheiro para todo o sempre guardado em mim" (Perez, 2016, 177). Lembro ainda de ir à igreja da Dores, toda de roxo revestida, ver o Cristo ensanguentado, medo e fascínio[8].

O exercício da etnografia – como escritura da experiência na experiência da escritura – tomado em termos de uma gramatologia, re-encontra, tal como visado em minha *démarche*, a *raison d'être* da perspectiva antropológica, a textualização da alteridade. Ou nos termos de James Clifford, a etnografia "traduz a experiência e o discurso em escrita" (1998, 88). A escritura do texto – seus regimes de enunciação e de textualização, a prática textual (experiência da escritura) e a ordem do discurso (escritura da experiência) – é expressão textualizada de uma cultura e de sua época e do autor que a escreve[9].

A tematização da escritura da experiência na experiência da escritura, pensada em termos de uma gramatologia, possibilita a reflexão epistêmico-heurística, num duplo e complexo jogo, como atividade e como objeto de investigação da própria antropologia. A disciplina, ela mesma, passa a ser pensada como expressão exemplar dos modos pelos quais uma *episteme*, ao textualizar o outro (seu "fora"), enquanto "objeto", constrói, administra e defende a sua própria economia de relações e de enraizamentos (seu "dentro")[10].

Em uma só palavra: escrever é preciso, e precioso!

SEGUNDO – PASSOS DE PESQUISA E PASSOS DE PROCISSÃO

Ao longo dos últimos doze anos, mergulhando em profundidade no multiverso festivo luso-brasileiro, pude experienciar e refletir sobre o que

8 As imagens/fabulações religiosas que guardo da minha mais tenra/terna infância estão diretamente associadas à constituição do meu sagrado *à moi*. Sagrado, nos ensinou Leiris (1979): qualquer coisa de prestigioso, de insólito, de perigoso, de ambíguo, de interdito, de segredo, de vertiginoso, de sobrenatural, cuja noção desenvolvemos na mais tenra/terna infância, a partir da experiência de objetos, de lugares, de circunstâncias, de personagens (humanos e extra-humanos), como o chapéu do pai, o quarto parental, o banheiro, a salamandra, o hipódromo de Auteil, etc. Noção que povoa nosso mundinho infantil e nos educa para o multiverso da força mágica, logo do poder criador da vida. Sagrado na/da infância brilhantemente etnografado pela Flávia Pires (2011) em seu *Quem tem medo de mal-assombro*. Medo e fascínio magistralmente caracterizados por Rudolf Otto (2005) ao mencionar que o elemento fundamental do sagrado, é o numinoso, que se desdobra em *tremendum* (o temível, o repelente) e *fascinans* (o fascinante, o atraente). O numinoso – *mysterium tremendus e fascinans* – é também, *et pour cau*se, a experiência humana vivida no sentimento do estado de criatura.

9 Sobre o caráter escritural do fazer etnográfico em sua visada epistêmica, tal como a entendo ver: Reinhardt e Perez (2016). Para uma visada de cariz etnográfico ver Gomes, Martins e Perez (2014). Para uma visada de cunho testemunhal ver meu Deus sabe, porque o escreveu: preâmbulo ao livro que nunca escrevi – da minha conversa com Gil Vicente *et al* (2016).

10 A este respeito ver: Perez (2016).

chamo de aproximação epistêmico-heurística entre passos de pesquisa e passos de procissão. A cada procissão, mesmo com meus pés exaustos de tantos passos dados nos passos de cada procissão, ao chegar do campo me via diante de um imenso material – fotográfico, sonoro, anotações de campo, com minhas observações e minhas rápidas impressões – que precisava registrar, como demandado pela boa prática do *métier* – no seminal e clássico – diário de campo, instrumento de trabalho do antropólogo, que nada mais é do que um texto, que serve para gerar outros textos. Lentamente, passo a passo, a cada procissão e a cada entrada em meu diário de campo, percebia que a pesquisa avançava, ela também, passo a passo, e que tanto a procissão quanto a pesquisa apresentavam certas similitudes, que valiam a pena serem exploradas em uma visada epistêmico-heurística (Perez, 2010).

A ideia de explorar o que viria, posteriormente, chamar de passos de pesquisa e passos de procissão veio-me, de modo mais pregnante, como não poderia ser de outro modo da leitura de textos. Padre Abel Varzim (2002), em livro primoroso e inspirador, fez uma aproximação entre os passos da procissão dos Passos e os passos das prostitutas no Bairro Alto em Lisboa. Do mesmo outro padre, Aires Nascimento, ao introduzir *A Lisboa de Santo António*, diz que não se deveria procurar no livro "a reconstituição erudita dos locais e da vida de António", que não haveria nele "arqueologia, mas percurso" e que as referências que ali se encontram "são as que bastam para ritmar os passos" (1996, 9). Vem ainda de Otávio Velho (2006), sempre ele, e sua reflexão sobre a aproximação entre conhecimento científico e teologia, a partir da análise da história da antropologia brasileira e de suas condições de produção de conhecimento. Criticando a ancoragem apofática da doxa antropológica canônica – "a busca do reconhecimento empírico daquilo que na verdade já é pressuposto teoricamente" – propõe para a disciplina, uma busca catafática, "baseada em afirmações positivas", com o intuito de atingir "um *homo absconditus* na antropologia" e nele "buscar as suas próprias manifestações, as 'homofonias' (em correspondência às manifestações de Deus, as teofanias)". Ou, mais eruditamente, avança ele – não querendo "misturar o grego e o latim", e para que possamos nos aproximar "do próprio nome da disciplina – buscar as *antropofanias*". Antropofanias essas "que uma antropologia apofática pode explorar e experimentar, em direção diferente à de uma antropologia – catafática" – que "se confunda com o imediatamente dado tomado como auto-evidente (como no populismo antropológico) ou com as construções conceituais", restituindo, em nossa perspectiva de conhecimento, a "chama das coisas" e, assim, poder "retornar e desenvolver o conhecimento no sentido da intimidade, comunhão, integridade e participação associado ao ato nupcial: o tal do 'conhecimento no sentido bíblico'" (Velho 2006, 14, 15). Bingo, fez-se luz na clausura de meu pensamento obscuro e confuso, e pista para, quem sabe, formular ideias claras distintas, ecoando Bastide (1996).

Assim, articulando/modulando experiência de campo e reflexão analítica comecei a esboçar as similitudes epistêmico-heurísticas entre pesquisa e procissão. Ambas as atividades – ainda que se situando em planos de referência e de experiência distintos, uma no da ciência a outra na do transcendente, ou seja, uma na do profano real e a outra na do sagrado mistério – baseiam-se em sequências ordenadas e sistemáticas de deslocamento, com necessário investimento corporal, implicando sempre um percorrer caminhos, ou seja, percursos, avançando em busca de algo e acreditando em algo, na procura de um encontro. Fé na procissão, conhecimento na pesquisa, em ambas o gesto fundamental é o da relação, daquilo que liga, a fé em uma, o conhecimento em outra. Outra similitude é a imperiosa participação, afetiva numa, de conhecimento noutra. Participação que, em ambas as atividades, para além das sequências delimitadas que configuram sua estrutura formal, e que se epifanizam seja no desenvolvimento da pesquisa e no seu produto final – o texto, (qualquer que seja seu suporte) – seja no ritual, intervém o elemento da surpresa, do acaso, do inesperado, que reenvia, por sua vez, à imaginação criadora, à fantasia, eventualmente, à invenção. Como bem diz o mestre Otávio Velho, falando do trabalho de campo, trata-se da "descoberta daquilo que não se está procurando", apontando para a irrupção no trabalho do antropólogo [ou de qualquer outro pesquisador adiciono] da imprevisibilidade, "acentuando a centralidade dos indícios sensoriais e das conexões estabelecidas entre elementos aparentemente díspares e distantes entre si", e,"tudo isso demandando paciência, sensibilidade e tempo"; "tempo, até, de desaprender teorias e pensamentos automatizados, inclusive os que veem revestidos de autoridade" (2006, 11).

A primeira celebração que assisti em Lisboa foi uma procissão dos Passos da Irmandade do Senhor dos Passos de Santos-o-Novo realizada no recolhimento de Santos-o-Novo, que pertence às Comendadeiras de Santos, da ordem de Santigo da Espada. É neste Mosteiro (de Santos-o-Novo) que se localiza a residência do Instituto Universitário de Lisboa (Iscte), onde morei durante meu estágio sênior de pesquisa, logo não escolhi esta procissão, ela se colocou no meu caminho, tal *alpondras* e *serendipitys*[11]. Vale dizer que no meio de meu caminho, parafraseando Carlos Drummond de Andrade, não havia uma pedra, mas uma procissão. Antropologia *at hom*e, sonho oculto de todo antropólogo, que me faz lembrar a piada de um célebre sociólogo brasileiro, que diz ter escolhido a sociologia e não a

11 *Alpondras:* usualmente pedras enfileiradas de um curso d'água por cima das quais se passa de uma margem para outra; passadeiras. *Serendipity*: "trata-se (ninguém é obrigado a saber) de palavra cunhada por Horace Walpole (1717-1797) a partir de um conto de fadas persa (os três príncipes de Serendip) para se referir à importância do acaso, da surpresa e da descoberta daquilo que não se está procurando" (Velho 2006, 11). António Firmino da Costa também faz uso da noção de *serendipity*, recuperando-a de Robert Merton (1985), o célebre metodólogo da sociologia, que falava em "padrão de serendipidade", propondo, substitui-lo, "pelo por nós muito mais imediatamente referenciável 'padrão de Pedro Álvares Cabral'" (1985, 735).

antropologia, que tanto o atraia, porque gostava de dormir em sua própria cama depois de um dia de trabalho.

TERCEIRO – FAZER CORPO NA DURAÇÃO DO FAZER CORPO

Tomo as relações entre corpo e duração, isto é, em fazer corpo na duração do fazer corpo como uma espécie de fórmula de apreensão das procissões, no geral, e em Portugal no particular. Duração porque remetem a uma hi[e]stória de longa de séculos e de séculos[12]. Fazer corpo também porque operar ligações é seu intento e seu feito fundamental. Para Mauss, ele mesmo um fundador discursividade, a questão fundamental das ciências sociais é entender a sociedade, tomando-a como aquilo que faz corpo. Ora, como sabemos, sociedade, no plano institucional e normativo, é corpo constituído por regras e por práticas, que só fazem senso e nexo se demandarem e gerarem emoções e sentimentos epifanizados nos corpos de seus membros.

Falo em fazer corpo também porque uma procissão é um cortejo de corpos individuais, marchando lado a lado, corpo a corpo, criando um corpo coletivo. Corpos em desfile, constituindo um corpo processional. Um corpo constituído a partir de vários corpos, que se ligam por sentimentos e por emoções comuns. Um corpo emocional, comunidade emocional em termos weberianos, dir-se-ia. Uma corporação: corpo/coração em ação. Cor-p-ação. Em suma, estamos a lidar com corpos que se fazem e refazem, a cada procissão, a cada ano e na duração. Corpos místicos (logo sagrados), a serviço de um mito religioso (a igreja) e político (a cidade, a nação), que se produzem e re-produzem coletiva e publicamente (logo sociais) em reunião extraordinária e especialmente consagrada (logo em festa), em desfile público pela cidade, no coração da cidade.

Fazer corpo na duração do fazer corpo, igualmente, já que em se tratando de procissões do catolicismo, não se pode desconsiderar alguns elementos fundamentais: 1) esta religião, desde seu começo, "se ligou à corporização (incarnação) da Palavra divina (Verbo, Logos) e ao sinal deste mesmo corpo oferecido por todos como alimento perpétuo que assimila a si os que o recebem, fazendo de todos eles um só corpo também" (Clemente 2006, 8). Quem de nós não aprendeu ou, pelo menos, já ouviu falar, seja célebre trecho do Evangelho segundo São João (Jo 1, 1-14), para o qual no princípio

12 Grafo história propositadamente hi[e]stória para ressaltar o *double bind* que o tropo comporta e solicita como fato e artefato, evento e acontecimento, real factual e reconstrução imaginária e discursiva, para enfatizar igualmente que hi[s]stórias puxam h[is]tórias numa rede sem fim de remissões e de disseminações. D*ouble bind* [duplo vínculo], como já disse em outro lugar (Perez 2011) é um tropo proposto por Gregroy Betenson (1956), que se refere à existência de injunções paradoxais [aporéticas], dupla postulação. Uso-o em sua acepção derridiana, que remete ao senso mesmo da diferença e da indeterminação no que tange à solução e ao fechamento de uma questão de pensamento, em uma só palavra: indecidibilidade.

era o Verbo e que ele estava com Deus, se fazendo carne e habitando entre nós, seja do trecho de São Paulo na Primeira Carta aos Coríntios (1Cor 11, 23-24). celebrando a eucaristia (a santa aliança, fundadora da comunidade cristã) pelo corpo e pelo vinho Os apóstolos estão a nos re-lembrar que quem adere ao Senhor, faz-se corpo espiritual com Ele (e corpo comunial com seus parceiros de fé), base da doutrina paulina da igreja como Corpo de Cristo; 2) o próprio ano litúrgico do catolicismo romano toma como unidade a duração da vida de Cristo, tendo como índices/marcadores fatos e episódios a ela ligados, constituindo um calendário, dividido em tempos/ciclos, para cada um tendo uma comemoração, ou seja, uma festa, o todo compondo um *corpus* ao mesmo tempo religioso, litúrgico e festivo, que dura pela sua repetição anual ao longo do tempo; 3) as dramatizações rituais que fazem os *corpus* de memória desse *corpus* religioso são a procissão dos Passos e a procissão do Corpo de Deus/*Corpus Christi* (principais eventos por mim estudados), eventos de hi[e]stória longa, remontando a tempos medievais; 4) procissões operam uma inequívoca associação com a cidade, com seu corpo urbano, logo encenando, sincronicamente e no eixo da longa duração, as relações e coimplicações entre festa, religião e cidade (Perez, 2011; 2013). Apenas para efeitos de registro, das procissões dos Passos, a que marcou época em Lisboa foi a do Senhor Jesus dos Passos da Graça, que data de 1587 e vem sendo realizada desde então sem interrupções e sem significativas mudanças rituais e formais.

Um último ponto a considerar relaciona-se ao fazer corpo na duração do fazer corpo em relação à própria atividade de pesquisa.

Na experiência e na *expertise* que adquiri nos últimos doze anos, fez-se evidente que não somente a pesquisa, em seu desenvolvimento, ou seja, em seu fazer corpo, precisa levar em conta o(s) corpo(s) de conhecimentos de sua área de abrangência, como também, ela mesma, requer duração para se constituir. Essa duração é central para a fecundidade e para a qualidade de seu resultado. Citando apenas uma experiência de campo. Na cidade de Sabará, em Minas Gerais – ainda que se tenham dúvidas, devido à ausência de comprovação documental – as comemorações da Semana datam, motivo de orgulho e de ampla participação popular, de 1850 com o Registro do Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e Via Sacra, tendo, portanto, um século e meio de existência. Em 2015, quando fiz minha primeira incursão de campo constava na programação dos festejos a realização de uma "procissão do Fogaréu – Via Sacra com a imagem de Nossa Senhora das Dores". Seguindo a procissão achei muito estranho, pois se tratava bela e bem de uma via-sacra, não sendo em nada uma modalidade de fogaréu, já amplamente estudada, com um corpo de conhecimento bem delineado. Quando voltei a cidade, depois do campo, para conversar com um dos padres encarregados da organização das festividades, toquei no tema do fogaréu, ainda que lateralmente, para

não despertar indevidamente a atenção. Em 2016, fui novamente a campo e, para minha surpresa, na programação voltou a constar somente, e como *il se doit*, "Via Sacra com a imagem de Nossa Senhora das Dores". Esse fato/dado é revelador da importância crucial na pesquisa do fazer corpo na duração do fazer corpo seja na consideração do corpo de conhecimento já acumulado sobre o tema seja na continuidade sequencial do trabalho de campo. Imagine-se que tivesse ido somente uma vez em campo e que produzisse um texto – afinal é essa, como já mencionado, a tarefa do antropólogo – dizendo que em Sabará se realiza procissão do Fogaréu, e que esse texto fosse citado por um outro texto que tomasse o meu testemunho como sendo o seu próprio. O resultado poderia ser desastroso, criando uma doxa sobre a existência de uma tradição que, de fato, não existe.

Por fim, e voltando ao cerne da minha proposição, uma breve consideração provisória, como não poderia deixar de ser, sobre a gramatologia.

Para Jaques Derrida, a quem sigo aqui, a gramatologia e a reflexão que ela aciona e solicita remetem às condições de possibilidade "da constituição de uma ciência ou de uma filosofia da escritura", "tarefa necessária e difícil", mas vital se quisermos (e tenho a ambição de querer) perscrutar o querer-dizer (*vouloir-dire*) – nos meus próprios termos, o que estamos dizendo quando estamos dizendo o que estamos dizendo – em nossa atividade de pesquisa (1973, 118). A perspectiva gramatológica abre todo um campo de possibilidades – empíricos (quando devidamente aplicado ao trabalho de campo) e epistêmico-heurístico (quando apropriadamente seguido em nossas práticas textuais) – para uma reflexão acurada e refinada do conhecimento que produzimos e, assim, "escrever o discurso do seu método" e "descrever os limites do seu campo" (Derrida, 1973, 5).

Uma última observação. O que tentei fazer aqui, e não tenho nenhum pudor em dizer que se trata de uma tentativa, legítima como outra qualquer, foi empreender uma busca apofática, que em sintonia com a teologia apofática que busca as teofanias do *Deus absconditus*, almeja alcançar um *homo absconditus* no *corpus* societário, em suas próprias mani(festa)ções, as "homofanias", que no mais das vezes se apresentam como *alpondras e serendipity*.

Obrigada mais uma vez ao John e a Eufrázia. E viva a festa!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Affergan, Francis. 1987. *Exotisme et altérité: essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Paris: Puf.

Agamben, Giorgio. 2007. *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

Bastide, Roger. 1996. Conclusão de um debate recente: "o pensamento obscuro e confuso". Tempo Brasileiro, n. 25.

Clemente, Manuel. A festa do "Corpo de Deus" no passado nacional e torriense. Silva, Carlos Guardado (coord.). *História das festas*. Lisboa: Edições Colibri/Câmara Municipal de Torres Vedras/Universidade de Lisboa, 2006.

Clifford, James. 1998. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Costa, António Firmino da. 1985. Espaços urbanos e espaços rurais: um xadrez em dois tabuleiros. Análise Social, vol. XXI.

Derrida, Jacques. 1973. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.

Dumont, Louis. 1983. *Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique de l'idéologie moderne*. Paris: Seuil.

Geertz, Clifford. 2002. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Gomes, Rafael Barros; Martins, Marcos da Costa; Perez, Léa Freitas Perez. 2014. Duas memórias e um esquecimento: à guisa de introdução. Perez, Léa Freitas; Martins; Marcos da Costa; Gomes, Rafael Barros (org.). *Variações obre o Reinado: um rosário de experiências em louvor a Maria*. Porto Alegre: Medianiz.

Leiris, Michel. 1979. Le sacré dans la vie quotidienne. *Hollier,* Denis. *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*. Paris: Gallimard.

Leiris, Michel. 2007. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify.

Lisboa de Santo António. 1996. Lisboa: Icep/Ipm.

Otto, Rudolf. 2005. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70.

Paz, Octávio. 2005. O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa. *Pessoa: pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret.

Perez, Léa Freitas. 2010. Passos de uma pesquisa nos passos das procissões lisboetas. Cies e-working paper, vol. 101/2010. http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp

Perez, Léa Freitas; Amaral, Leila; Mesquita, Wania, 2012. *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond.

Perez, Léa Freitas. 2011. *Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil*. Porto Alegre: Medianiz.

Perez, Léa Freitas. 2013: Fazer corpo na duração do fazer corpo. Revista de Ciências Sociais, v. 44, n.2.

Perez, Léa Freitas. 2014. Retrospectiva em perspectiva de uma trajetória e de uma carreira: um calendário. Memorial apresentado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG como requisito parcial para progressão à classe de professor titular, conforme Resolução complementar n. 04/2014, de 09 de setembro de 2014 do Conselho Universitário da UFMG.

Perez, Léa Freitas. 2016. *Viagens textuais: da escritura da experiência na experiência da escritura*. Porto Alegre: Medianiz.

Perez, Léa Freitas. 2021. Festa, religião e cidade: experiência e expertise, em homenagem, e com imensa gratidão, à dona Beatriz. Góis Dantas, Menezes, Eufrázia Cristina; Dantas, Sílvia Góis (org.) Os caminhos da pesquisa antropológica: homenagem a Beatriz . Aracaju: Criação Editora.

Pires, Flávia. 2011. Quem tem medo de mal-assombro?: religião e infância no semiárido nordestino. Rio de Janeiro: E-papers/João Pessoa: Universidade Federal de Paraíba.

Reinhardt, Bruno Mafra; Perez, Léa Freitas Perez. 2016. Claude Lévi-Stauss, Jacques Derrida e a "Lição de escritura". Perez, Léa Freitas. *Viagens textuais: da escritura da experiência na experiência da escritura* Porto Alegre: Medianiz.

Varzim, Abel. 2002. *Procissão dos Passos: uma vivência no Bairro Alto.* Póvoa de Varzim, Câmara Municipal: Multinova.

Vattimo, Gianni. 1998. *Acreditar em acreditar.* 1998. Lisboa: Relógio D'Água.

Velho, Otávio. 2006. Trabalhos de campo, antinomias e estradas de ferro. Aula inaugural proferida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Léa Freitas Perez é professora titular aposentada da UFMG. Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1980), Mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985) e Doutorado em Anthropologie Sociale et Ethnologie - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1993). Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Teoria Antropológica, História da Antropologia, Festa, Religião e Cidade. Coordenadora da Comissão de Ensino da ABA (2005-2008). Membro do Conselho Fiscal da ABA (2006-2008). É coordenadora do Centro de Estudos da Religião Pierre Sanchis. É vice-coordenadora da Comissão de Ensino e Ofício da ABA e membro do Conselho Fiscal da ANPOCS. E-mail: leafreitasperez@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 31/10/2023
Aprovado em: 18/04/2024

KATHERINE DUNHAM: SUA CONTRIBUIÇÃO À ANTROPOLOGIA E POSSÍVEIS TENSIONAMENTOS COM A ETNOMUSICOLOGIA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216073

CAROLINA PAES DE BARROS
ORCID
https://orcid.org/0009-0008-8958-7050
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

RESUMO
O artigo busca ressaltar a contribuição da obra da antropóloga, bailarina e coreógrafa Katherine Dunham (1909-2006) para a Antropologia. Para tanto, parte-se da análise de sua monografia intitulada *Dances of Haiti* (1947/1983), de biografias, e de sua coleção de vídeos, imagens e textos disponíveis no site da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. O elemento que se destaca na análise é o seu procedimento de pesquisa, que inclui o corpo e a dança como produtores e difusores de conhecimento. Conclui-se com o exercício de imaginar o impacto de sua contribuição na Antropologia e suas interlocuções com a Etnomusicologia, em especial no que tange à música e dança afrodiaspóricas, bem como os motivos pelo seu apagamento na disciplina.

PALAVRAS-CHAVE
Katherine Dunham; Etnomusicologia; Antropologia da dança; Caribe; Antropologia visual.

ABSTRACT
This article intends to highlight the contribution of the work of the anthropologist, dancer and choreographer Katherine Dunham (1909-2006) to Anthropology. To do so, this article is based on the analysis of her monograph called Dances of Haiti (1947/1983), her biographies, and her collection of videos, images and texts available on the website of the Library of Congress of the United States. The key aspect highlighted in the analysis is her research methodology, which

incorporates the body and dance as producers and disseminators of knowledge. The article concludes by contemplating the potential impact of her contributions to Anthropology and the field of Ethnomusicology, particularly concerning Afro-diasporic music and dance, and examines the reasons for her neglect within this area of study.

KEYWORDS
Katherine Dunham; Ethnomusicology; Dance Anthropology; Caribbean; Visual Anthropology.

Este artigo propõe o exercício de imaginar o impacto da obra de Katherine Dunham (1909-2006) na Antropologia e, para tanto, partiremos de alguns pontos levantados pela Etnomusicologia para perceber quais paradigmas desta disciplina são tensionados pela sua obra. A etnomusicologia versa principalmente sobre fenômenos musicais, ou ainda, sonoros, em sua interface com a cultura. Tomamos emprestada a conceitualização de Alan Merriam (1964), para quem a Etnomusicologia é o estudo da música *na* cultura e *como* cultura. Mas a dança, que em muitas culturas é também um fenômeno musical, parece ter sido historicamente colocada em segundo plano nesta disciplina, que priorizou o estudo de fenômenos exclusivamente sonoros, desassociando-o do estudo do corpo, do gesto, da dança – um enquadramento que reforça e projeta sobre as sociedades e culturas estudadas a separação moderna entre corpo e mente.

Problematizando a relação do movimento com a cultura, John Blacking, em *Movement and Meaning* (1983), aponta que a dança, apesar de ser um fato social, deriva de habilidades específicas da espécie humana, e se faz presente em muitas culturas ao redor do mundo. Nesse artigo, o autor confere à dança uma universalidade relacionada a uma função evolutiva, justificada na efetividade da comunicação não-verbal por ela desempenhada (Blacking 1983:89). Embora ele dignifique a dança com ares de universalidade e necessidade cognitiva, o próprio autor ressalva que o conceito "dança" não é universal a todas as culturas; ele entende, nesse caso, a dança como uma atividade mais ampla, o que nós poderíamos associar a performances rituais, preparação corporal para a caça, artes marciais, entre outras atividades corporais.

Segundo Blacking, se, na sociedade industrial, a dança se desenvolveu como uma forma de arte autônoma, em muitas sociedades não ocidentais, não há separação entre os conceitos de dança e música. Há linguagens, inclusive, que atribuem a mesma palavra para designar ambos. Para Tiago de Oliveira Pinto (2001),

> (...) é importante lembrar que em muitas outras culturas se desconhece um termo, cujo signo seja idêntico ao de "música", "music", "zene", "musique", "Musik" etc. **Na realidade música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer**

> **de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva.** Considerar este contexto amplo, quando se fala em música, é estar adotando um enfoque antropológico. (Oliveira Pinto 2001:222-223. Grifos meus).

Oliveira Pinto (2001) encoraja o estudo da corporalidade na pesquisa de antropologia musical, não apenas no que diz respeito à dança, mas também ao ornamento do corpo e ao próprio ato de tocar um instrumento. Porém, o autor ainda entende o corpo como "um suporte de símbolos" (2001:232) que tem algo a dizer a respeito da musicalidade de uma cultura. O entendimento do corpo como um receptáculo de símbolos culturais que serve como premissa ao pensamento de Oliveira Pinto reforça um paradigma cartesiano e moderno que o separa da mente, e, em última análise, reproduz a dicotomia natureza e cultura, de modo que o corpo seria como uma superfície neutra e apolítica sobre a qual agiriam as forças culturais.

Por outro lado, podemos problematizar esse paradigma com a perspectiva oferecida pela autora privilegiada neste artigo, a antropóloga e dançarina Katherine Dunham, que traz um diferente enquadramento da questão e destaca o corpo não como mero suporte, mas também como produtor e difusor de conhecimento, cultura e memória. Neste artigo, vamos nos guiar através de sua obra e trajetória, levantando os pontos de convergência e divergência entre sua produção e alguns autores da Antropologia musical e da Etnomusicologia. Espera-se, através deste exercício, demonstrar a relevância e atualidade desta autora para a Antropologia e os desafios que seu pensamento e prática colocam às premissas da Etnomusicologia. Para os objetivos e limitações deste ensaio, que se constitui como um primeiro contato com a obra da autora, serão trazidos trechos da edição estadunidense de *Dances of Haiti* (1947/1983), autores(as) comentadores(as) de sua obra e biografia, e sua coleção digital da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos[1] formada por 125 itens, dentre os quais encontram-se vídeos de campo e de espetáculos, fotografias e entrevistas.

KATHERINE DUNHAM: BREVÍSSIMA BIOGRAFIA

Katherine Dunham (1909-2006) foi uma antropóloga que, quando discente da Universidade de Chicago e jovem bailarina, ganhou uma bolsa da

1 Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/katherine-dunham/about-this-collection/>.

fundação Julius Rosenwald em 1936 para fazer uma etnografia das danças do Caribe, sob orientação do antropólogo africanista Melville Herskovits, da Northwestern University. A pesquisadora passou pela Jamaica, Martinica, Trinidad e Haiti, onde, neste último, dirigiu maior atenção para as danças tradicionais e a religião Vodun. Essa pesquisa lhe rendeu as monografias *Journey to Accompong* (1946), *Island Possessed* (1969), e sua dissertação de Mestrado, *Dances of Haiti* (1947), que em 1957 foi traduzida para o francês e publicada com prefácio escrito por Claude Lévi-Strauss. Adicionalmente às monografias de cunho acadêmico, a autora também publicou seu livro de memórias, *A Touch of Innocence* (1980).

Além de antropóloga, Dunham teve uma brilhante carreira como bailarina e coreógrafa. Agregou seu estudo de danças afrodiaspóricas caribenhas à dança moderna estadunidense e criou o seu próprio método, sob o nome de Técnica Dunham (ou *Dunham Technique*). Coreografou diversos *ballets* inspirados na movimentação afrocaribenha, como *L'Agy'a* (1938) e *Shango* (1945), que tiveram grande relevância no território dos Estados Unidos e em turnês internacionais.

Conforme escreve Halifu Osumare, Chicago era um ponto privilegiado tanto para a estética de dança que Dunham perseguia, quanto para sua carreira acadêmica:

> Ao mesmo tempo em que ela se situava no *locus* de uma estética modernista de dança em desenvolvimento, Dunham também estava localizada no celeiro da evolução da Antropologia na Universidade de Chicago. Além de ter estudado com Herskovits [na Northwestern University], ela trabalhou no seu mestrado com os arquitetos seminais da teoria antropológica, como Radcliffe-Brown, Bronislav Malinowski e Robert Redfield (Osumare 2010: 3. *Tradução nossa*).

Dunham nutriu durante sua vida um círculo social influente na Antropologia e nas Artes; em sua casa, ela recebia para festas personalidades como Margaret Mead, Malinowski e Alan Lomax, para citar alguns (Aschenbrenner 2002). Apenas para situar a autora dentro de uma genealogia antropológica, vale mencionar que Melville Herskovits, seu orientador, foi aluno de Franz Boas e orientador de Alan Merriam (cerca de duas décadas após Katherine Dunham), quem publicou, em 1964, o texto clássico *The Anthropology of Music* (1964), considerada a publicação que cristalizou a disciplina Etnomusicologia nos anos 1960 como um paradigma teórico (Menezes Bastos 2014).

Previamente à sua ida à Northwestern University em 1936, onde Melville Herskovits a prepararia para seu trabalho de campo, Dunham tinha

estudado na Universidade de Chicago com o britânico Radcliffe-Brown, quem representava um contraponto à antropologia de Franz Boas, que naquele momento influenciava grandemente o pensamento em Chicago. Adotando um enfoque durkheimiano, Radcliffe-Brown estava interessado em identificar leis gerais do funcionamento das sociedades ditas primitivas. Katherine Dunham considerou que a Antropologia Social de Radcliffe-Brown seria o enquadramento teórico mais adequado para solucionar o seu problema: unir o desejo de se tornar antropóloga à urgência física de tornar-se bailarina. Ela complementa que o funcionalismo do autor a fazia procurar uma função, ou um propósito, para as formas que ela identificava (Aschenbrenner 2002).

É de Radcliffe-Brown que a antropóloga herda uma orientação teórica funcionalista e, através da relação entre as formas expressivas e a função social e psicológica que elas desempenham, Dunham sistematiza a teoria da Forma e Função na dança, a qual é introduzida em sua tese intitulada *Form and Function in Primitive Dance* (1941) e na obra monográfica selecionada para este ensaio, *Dances of Haiti* (1947). Assim, de acordo com esse enquadramento teórico, por exemplo, movimentos de quadril se relacionariam a uma liberação dos impulsos sexuais no âmbito psicológico individual, e à seleção de pares sexuais no nível social e cultural; já movimentos ondulantes da coluna em danças rituais potencializariam um efeito de transe hipnótico no corpo do indivíduo, gerando assim o fenômeno cultural da possessão[2].

Dances of Haiti releva também uma influência evolucionista no pensamento da autora, notável principalmente pelo uso do adjetivo "primitivo" para se referir aos povos estudados e suas danças, termo este que ela seguiria utilizando durante sua carreira acadêmica. Esse enquadramento informa a comparação que ela faz na obra em questão entre danças urbanas sociais e danças sagradas populares. Aschenbrenner (2002) destaca, a esse respeito, o interesse da pesquisadora em encontrar a origem e fundamentos básicos das artes em comunidades ditas primitivas, como se na pesquisa de povos originários ela pudesse encontrar uma essência que orienta um corpo universal que dança. Sobre a influência da antropologia funcionalista na sua prática artística, a pesquisadora Joanna Dee Das (2017) adiciona que, através de explicações nos programas de seus espetáculos e fortes estruturas narrativas, Miss Dunham fazia questão de comunicar a função das formas que estavam sendo apresentadas,

2 Optei por manter a escolha vocabular da autora: "*possession*" é o termo utilizado por ela em suas obras e foi aqui traduzido literalmente como "possessão". Há que se ressalvar, porém, que pesquisadores posteriores de danças afrodiaspóricas, como Brenda D. Gottschild (2008), criticam o componente exotizante e eurocêntrico do termo, que remete a caos, desempoderamento, histeria. Gottschild sugere o uso do termo "*embodying*", que podemos traduzir como "incorporação".

pois para ela não fazia sentido que o público ficasse apenas na posição de espectador sendo meramente entretido.

Para além da estética afrocaribenha inserida em sua linguagem artística, Dunham passou a incluir em suas obras outras manifestações culturais do Atlântico Negro (Gilroy 2001) - antes mesmo de esse conceito ser criado -, incluindo temas brasileiros, como é o caso de *Batucada* (1939), *Adeus Terras* (1939), *Bahiana* (1939) e *Choros* (1944). No ano de 1950, ela fez uma curiosa passagem pelo Brasil que significou nada menos do que o estopim da promulgação da primeira lei antirracismo no país. No dia 11 de julho de 1950, Dunham e sua companhia estavam em cartaz no Theatro Municipal de São Paulo quando ela aproveitou o intervalo entre suas obras para expor aos repórteres que o hotel onde estava hospedada havia se recusado a recebê-la por ser uma "mulher de cor". Após uma grande repercussão, que envolveu defesas públicas do então deputado e sociólogo Gilberto Freyre, é proposto à Câmara dos Deputados o projeto da lei que posteriormente ficou conhecida como Lei Afonso Arinos (1951), que proíbe estabelecimentos de se recusarem a servir, hospedar, atender ou receber cliente por preconceito de raça e cor[3].

Naquele momento, Dunham nutria um laço pessoal com o dramaturgo e ativista negro Abdias do Nascimento e com o Teatro Experimental do Negro. Durante sua passagem no Brasil, escreveu contribuições para o Jornal Quilombo, editado por Nascimento, a respeito de sua impressão sobre as relações raciais do Brasil e a sua expectativa frustrada de democracia racial, mencionando um debate com Gilberto Freyre em um jantar durante sua estadia em São Paulo em 1950, conforme destacado por Basques (2021, videoconferência)[4].

Na dança moderna brasileira, o legado de Dunham é transmitido a Mercedes Baptista, bailarina que, sendo parte do Teatro Experimental do Negro, tornou-se aluna da Dunham School of Dance and Theater, em Nova Iorque, no ano de 1950, por intermédio de Abdias do Nascimento. Agregando o ensinamento de Dunham Technique à sua própria pesquisa de danças tradicionais do Brasil, Baptista é hoje considerada a maior responsável pela sistematização da dança afrobrasileira (Villeroy 2021).

3 Segundo registrado no site do Senado Brasileiro, disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/brasil-criou-1a-lei-antirracismo-apos-hotel-em-sp-negar-hospedagem-a-dancarina-negra-americana>. Acesso em julho de 2023.

4 Uma aula dedicada à contribuição da autora à Antropologia foi disponibilizada no Youtube pelo curso de extensão Vozes Negras na Antropologia, Unilab, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VcvB5e_leaM&t=5154s>. Acesso em julho de 2023.

PESQUISAR DANÇANDO, DANÇAR PESQUISANDO

> Eu sabia que a dança era algo que eu tinha que fazer, sobre isto eu não tinha escolha. (...) Eu sabia que ela [a dança] era respeitada, ela tinha alguma posição importante no mundo da arte, mas não tinha nenhuma posição de importância no mundo acadêmico. Até os esportes estariam mais próximos do mundo acadêmico do que a dança. (...) Meu problema, meu grande impulso naquele tempo era me manter na posição acadêmica que a antropologia me dava, e ao mesmo tempo continuar nessa minha grande atração pelo movimento, pelo movimento rítmico.[5]

Toda a carreira de Katherine Dunham foi construída em sua dupla função de bailarina e antropóloga. A biógrafa de Dunham, Joyce Aschenbrenner, aponta que o antropólogo Robert Redfield, de quem foi aluna e com quem continuou a se comunicar mesmo estando sob orientação de Herskovits, a encorajava a continuar em ambas as vocações sempre que surgisse a pressão para se escolher uma carreira ou outra. Interessada no movimento e nas formas expressivas dos povos afrodiaspóricos, Dunham teve facilidade para aprender as danças no Haiti, o que foi decisivo para sua recepção pelos haitianos. Sua presença no campo era facilitada porque, apesar dos tabus colocados às mulheres para, por exemplo, tocar alguns tambores, ela era autorizada porque era lida por eles como uma emissária dos povos negros perdidos da América do Norte (*nan guinin*) (Dunham 1983:xxiv).

Relatos semelhantes encontram-se entre antropólogos e etnomusicólogos, que apontam que o fato de serem músicos auxiliou na aceitação de sua presença por parte dos nativos. Anthony Seeger, antropólogo e músico, relata em entrevista sobre sua experiência de entrada no campo no Brasil e entre os Kisêdjê: "(...) o banjo ajudou em todos os momentos – nas festas da universidade, na autorização para fazer pesquisa, e em nossas relações com a administração e grupos indígenas no Parque Indígena do Xingu" (Seeger 2007). O casal Seeger sabia tocar banjo, violão e cantos do folclore estadunidense, e esse saber foi significativo para estabelecer vínculos com os nativos Kisêdjê desde os primeiros dias de pesquisa de campo.

Não só ser músico ou dançarino pode facilitar a entrada no campo, como também é um grande facilitador do aprendizado musical. Mantle Hood (1960) cunhou o conceito de bi-musicalidade, que se refere à habilidade de aprender diferentes tipos de musicalidade, da mesma forma que aprendemos diferentes idiomas. A partir desse conceito, o autor sugere que o etnomusicólogo aprenda a tocar ou a cantar com a comunidade que está

5 Katherine Dunham on dance anthropology. Vídeo retirado de Library of Congress, <www.loc.gov/item/ihas.200003840/>. Acesso em julho de 2023. Tradução livre.

estudando. O artigo de Hood, *The Challenge of Bi-musicality*, foi publicado na revista *Ethnomusicology* em 1960. Dunham, já em 1936, de maneira inovadora para a época, incorporou em seu trabalho de campo o aprendizado minucioso das danças que pesquisava. Além de aprendê-las, a autora relata em *Dances of Haiti* que também se familiarizou com alguns instrumentos e ritmos que forneciam acompanhamento musical para determinadas expressões corporais, tendo inclusive adquirido seu próprio tambor *rada*.

Extrapolando ainda mais os limites de uma metodologia convencional em Antropologia para a época, Dunham inaugurou o método de pesquisa-para-performance (*research-to-perfomance method*) (Clark apud Osumare 2010), ou seja, a pesquisa antropológica que informa a criação de performances. A partir da pesquisa antropológica, Dunham criou uma técnica de dança moderna inspirada na sua pesquisa de danças afrocaribenhas, a Dunham Technique; fundou uma companhia de dança nos Estados Unidos com essa linguagem; e coreografou numerosos espetáculos, inclusive na Broadway. *L'Agy'a*, por exemplo, é um *ballet* de 1938 que encena a dança marcial *agy'a*, testemunhada pela autora na Martinica.[6] Uma das cenas deste *ballet* também traz para o público a Mazouk, palavra em *creole* que faz referência à dança mazurka, que era moda nos bailes franceses e que inspirou pessoas escravizadas libertas a se vestirem como seus colonizadores e dançarem a sua versão assimilada dos bailes de corte.[7]

Em vista desse formato proposto pela autora, coloca-se a reflexão sobre até onde vai o conhecimento antropológico e de que formas é possível apresentá-lo para o público fora da academia. A obra de Dunham coloca em xeque a ideia de que uma pesquisa antropológica, para ser considerada científica, necessitaria da comunicação verbal por escrito; ela tensiona inclusive o próprio conceito de etnografia, cujo radical "grafia" se refere à escrita. A esse respeito, Vèvè Clark (apud Osumare 2010) define os espetáculos da pesquisadora-bailarina como "etnografias performadas". Certamente, tal transposição (entre danças tradicionais realizadas em seus contextos culturais e a dança cênica) não é automática e implica em uma série de questões éticas, estéticas e políticas. A questão de transpor para os palcos danças que são tradicionalmente sagradas, conforme aponta Ferraz (2017) sobre as danças afrodiaspóricas, é delicada até mesmo para as criações contemporâneas. Ao problematizar a obra de Dunham no que se refere ao respeito à sacralidade de determinados símbolos e formas expressivas utilizadas em suas coreografias, Ferraz destaca um trecho de uma entrevista

6 Para os olhos brasileiros, os movimentos por vezes se assemelham à capoeira: é uma dança feita entre duas pessoas que desferem rasteiras, golpes e esquivas. Sugere-se assistir o vídeo de registro de campo de 1936, neste link: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003824/>, e compará-lo com a coreografia, neste link:<https://www.loc.gov/item/ihas.200003836/>.

7 Sugere-se assistir o ballet criado por Dunham inspirado na Mazouk neste link: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003810/>.

feita pela antropóloga Ruth Landes à Mãe Menininha do Gantois, no final dos anos 1930, que foi interrompida por uma filha de santo:

> – Estão falando dessa gringa [Katherine Dunham]. – replicou a visitante, com uma cara de poucos amigos. – Parece que ela quer aprender a dançar. – Sorriu de leve. – Sem dúvida que há alguma coisa atrás disso. Com certeza vai espalhar o que aprender nos palcos da terra dela e ganhar bom dinheiro (Landes apud Ferraz, 2017: 81).

A fala da visitante que interrompe a entrevista tangencia o tema contemporâneo da "apropriação cultural", isto é, quando um artista sequestra uma forma de expressão de um povo e se beneficia a partir do produto cultural criado com base nesse rapto. Mas há que se considerar, fora o contexto histórico de Dunham, o fato de que ela era uma mulher negra estadunidense que buscava apreender sua ancestralidade africana, vivendo em um contexto de violência racial, linchamentos e *apartheid*, no qual havia estabelecimentos onde negros não eram permitidos. Podemos assumir que uma pesquisa como esta, para ela, não tinha o mesmo significado que para um homem branco europeu ou estadunidense que se preocupava em registrar povos exóticos primitivos. Talvez seja nessa chave que os leitores de Dunham de hoje podem procurar interpretar seu evolucionismo: que significado teria para uma mulher negra a busca pelo "primitivo" afro-americano? Se, para ela, primitivo remete ao originário e fundamental, talvez essa busca seja também uma busca interna e muito mais subjetiva.

Dunham não era passiva politicamente. Pelo contrário, além de ser uma porta-voz contra a discriminação racial no seu país e nos países visitados em turnês, ela também se tornou uma importante figura política em defesa do povo haitiano, tendo mantido uma relação duradoura com o país. Destaca-se, nesse sentido, a greve de fome de 47 dias que a antropóloga realizou em 1992, aos 83 anos, contra as políticas de deportação dirigidas aos refugiados haitianos no território estadunidense (Das 2014). Durante as turnês de sua companhia, a coreógrafa convidava artistas locais para acompanharem as atividades da companhia, e mesmo contratava alguns bailarinos para integrar o elenco. Portanto, por mais que, anacronicamente falando, tenha-se a preocupação com a deturpação de símbolos tradicionais e sua exploração financeira, Miss Dunham demonstrou-se uma aliada política dos povos que estudou e somou-se à luta antirracista dentro de seu próprio território.

Certamente, há que se ponderar as pressões do mercado feitas à companhia e negociações que precisam ser feitas a partir do momento em que a obra de Dunham é inserida em contextos *mainstream*, como a Broadway e Hollywood, em que as audiências esperam assistir espetáculos de

culturas exóticas, conforme apontado por Ferraz (2017). Essas pressões geraram programas de espetáculos com uma ampla variedade de tipos de dança e uma divulgação exotizante, como se vê no exemplo de cartaz do espetáculo *Tropical Revue*, na qual a imagem da artista é retratada de maneira a destacar sua sensualidade:

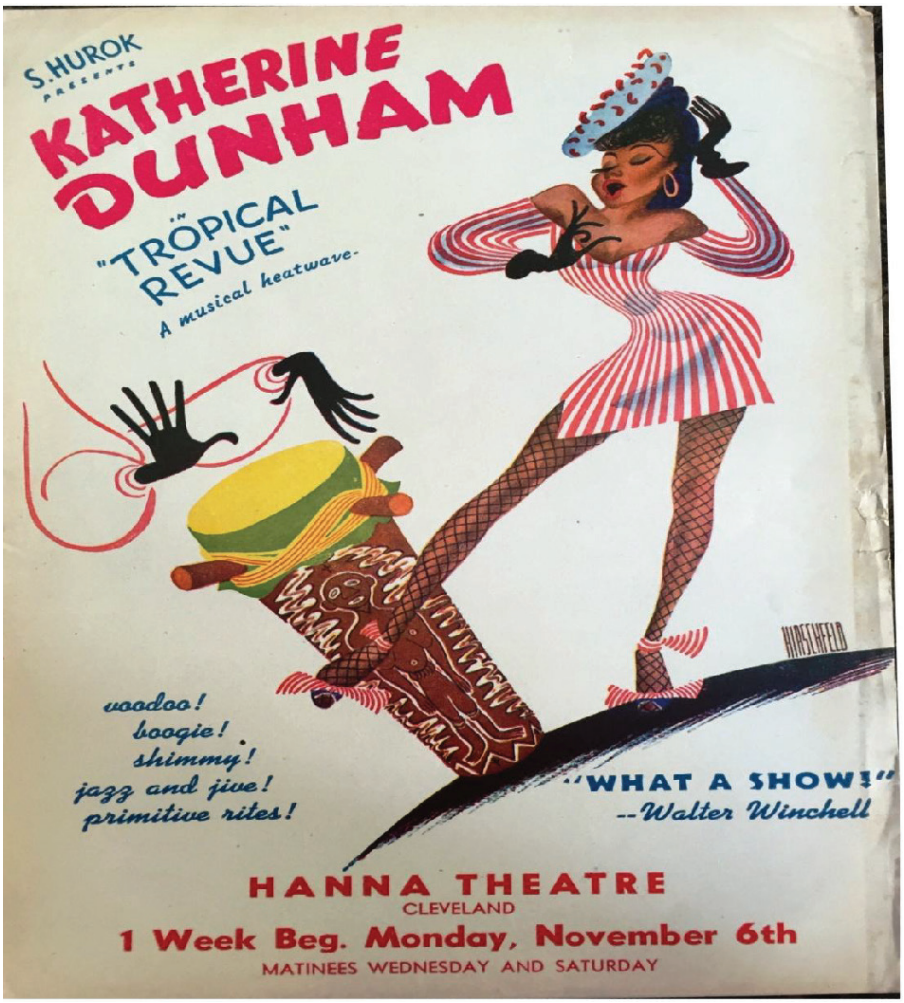


FIGURA 1
Fonte: Ferraz 2017:91 a partir de The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida.

Independente de tais negociações, não se pode negar o impacto de se colocar artistas negros (estadunidenses e de outras nacionalidades, inclusive brasileiros) protagonizando tais espetáculos, e popularizando nos Estados Unidos fundamentos das danças afrodiaspóricas, o que mudou o rumo da Dança Moderna como um todo (da qual frequentemente se apaga a contribuição fundamental de artistas negros pela sua formação). Ao estabelecer uma técnica de dança fundamentada nas danças da América negra, a coreógrafa contribuiu para contrapor-se a uma noção

preconceituosa feita à época (e que tem ecos até hoje) de que o povo negro teria uma dança natural, intuitiva, que não se conformaria à técnica clássica (Ferraz 2017; Gottschild 2008).

A DANÇA E A MÚSICA TRADUZIDAS EM LINGUAGEM VERBAL

Blacking (1983) investiga em *Movement and Meaning* o paradoxo que estudiosos da dança enfrentam, que é o de colocar em palavras aquilo que não é verbalizado, e que por vezes fala por si mesmo. Como traduzir dança? Transportando a pergunta para a Etnomusicologia, como traduzir música? Se a música tem a partitura como uma forma de notação, que certamente não dá conta de comunicar o fenômeno musical em sua plenitude, a dança também tem suas formas de notação, igualmente limitadas.[8]

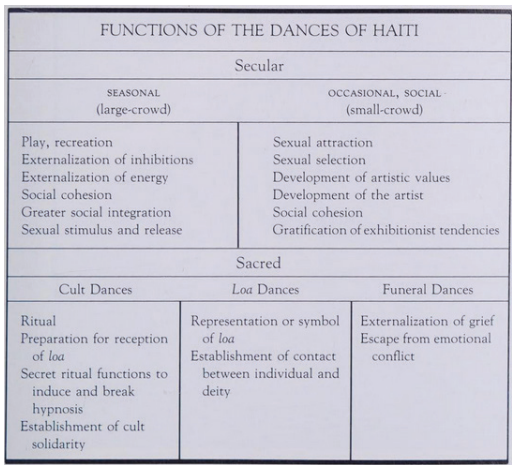
Blacking defende que, apesar de úteis, é perigoso utilizar qualquer notação sem levar em consideração o contexto e intenções dos coreógrafos, dançarinos e espectadores (1983:92-93). Outra ressalva feita pelo autor é o risco de se utilizar apenas teorias eurocêntricas, como a do canônico teórico da dança de Rudolf von Laban, para traduzir dança em palavras. Para o autor, o desafio que se coloca para os pesquisadores de dança é o de criar uma teoria que abarca as múltiplas interpretações feitas a respeito da dança, vindas de diversos contextos culturais. Ele ressalta a necessidade de ouvir as teorias nativas dos próprios dançarinos sobre dança, além de apenas observá-los dançar. De modo semelhante, na obra de Dunham que escolhemos analisar neste artigo, a autora destaca que as categorias nativas utilizadas para se referir às danças foram de especial ajuda para reconhecer cada uma. Ela percebeu que a terminologia local enfatizava as partes do corpo que são primordiais para cada dança, tais como *danse du ventre* (que enfatiza a barriga), *danse de pie* (os pés), '*zépaules* (ombros), entre outros (1983:41).

Cabe mencionar que a autora não utiliza nenhum sistema de notação de dança na obra analisada. Sua saída é o uso de uma linguagem descritiva extensa e densa. A descrição, enquadrada na sistematização de forma e função criada pela autora, compõe a grande maioria do texto. O caminho escolhido por ela foi o de começar revelando para os leitores um panorama das danças haitianas dentro de uma estrutura, que é atravessada por alguns eixos: danças sagradas vs. danças seculares; danças sazonais vs. danças ocasionais; danças de multidões vs. danças de pequenos grupos. Ao longo do livro, ela vai situando cada dança em pontos desse quadro, e nos últimos capítulos ela se debruça sobre a forma, função social e

8 Os três tipos de notação de dança mais comuns são o Benesh Notation e Labanotation, ambas sistematizadas na segunda metade do século XX, e o antigo sistema Feuillet, do século XVII.

função psicológica de cada uma. Elementos fundamentais para sua análise também são os aspectos materiais que fazem parte das performances e a música que é tocada em cada ocasião.

Na observação da antropóloga, as danças que testemunhou no Haiti se dividem em dois grandes grupos: sagradas e seculares. As danças sagradas estão ligadas à religião Vodun e à influência católica, e estão divididas em três grupos menores: danças de culto, danças Loa (que representam as deidades do Vodun; um paralelo possível é com as danças dos orixás no candomblé) e danças funerárias. Já as danças seculares estão divididas em dois grupos menores, a saber, as sazonais de multidões (Carnaval e Mardi Gras) e as ocasionais de pequenos grupos (danças sociais urbanas, por exemplo). Um quadro explicativo construído pela autora sumariza sua sistematização sobre as danças haitianas:



FUNCTIONS OF THE DANCES OF HAITI

Secular	
SEASONAL (large-crowd)	OCCASIONAL, SOCIAL (small-crowd)
Play, recreation Externalization of inhibitions Externalization of energy Social cohesion Greater social integration Sexual stimulus and release	Sexual attraction Sexual selection Development of artistic values Development of the artist Social cohesion Gratification of exhibitionist tendencies

Sacred		
Cult Dances	*Loa* Dances	Funeral Dances
Ritual Preparation for reception of *loa* Secret ritual functions to induce and break hypnosis Establishment of cult solidarity	Representation or symbol of *loa* Establishment of contact between individual and deity	Externalization of grief Escape from emotional conflict

FIGURA 2
Fonte: Dunham 1983:57.

O Capítulo 4 de *Dances of Haiti*, "Aspectos materiais", dedica-se a instrumentos de acompanhamento musical, insígnias, roupas e objetos que compõem o contexto das danças estudadas. Para a autora, esses aspectos materiais ajudam o olho não treinado a distinguir padrões coreográficos, pois as vestimentas, os locais de apresentação, a época do ano em que a dança está acontecendo, a música que está sendo tocada e os objetos que cercam os dançarinos são muito reveladores do que vai ser dançado naquele momento.

Dunham qualifica a música, no contexto de sua obra, como um acompanhamento à dança, colocando-a não como o foco principal, mas como um complemento indispensável para a análise. A primeira parte do Capítulo 4

oferece uma longa e detalhada descrição dos tambores, chocalhos e sinos que compõem os rituais Vodun, o que poderíamos chamar de um trabalho etnomusicológico por excelência. Ela relata que passou um tempo se familiarizando com os instrumentos, auxiliada por especialistas locais, para compreender seus timbres, texturas e formatos. Fez gravações (às quais não temos acesso, ao menos não no escopo deste artigo) e chegou a comprar um tambor *rada* para si mesma. Na parte que dedica ao estudo da música, a autora faz um esforço comparativo, embora limitado ao recorte de sua pesquisa, entre as diferentes regiões do Haiti e as formas de decorar os tambores; bem como as cores dedicadas a cada deidade homenageada pelos rituais. A autora ainda compara ritmos e formas de tocar com as de Cuba ou outras partes do Caribe, além de descrever as formas corretas de armazená-los, respeitando os tabus impostos a cada um.

Embora o foco da análise do artigo seja a sua obra de 1941, com uma escrita bastante descritiva e objetiva, é importante mencionar, a título de comparação, que a publicação do seu livro de memórias de seu trabalho de campo, *Island Possessed* (1969), foi criticado na época por assumir uma escrita que seria excessivamente subjetiva e, portanto, pouco científica (Ferraz 2017). A respeito da escrita etnográfica da antropóloga, o pesquisador brasileiro Fernando Ferraz (2017) aponta:

> Na evocação de uma escrita experimental, a autora assumiu o risco de construir conhecimento a partir de posicionamentos instáveis, explorando o equilíbrio entre objetividade e subjetividade. Em sua descrição das danças performadas nas cerimônias das periferias de Port-au-Prince, preocupada em representar não apenas a coreografia, mas seus sentidos apreendidos e compartilhados no contexto da comunidade de culto, Dunham trouxe para o texto questionamentos, dúvidas, crises e afetos, compondo estranhamentos e reconhecimentos ainda incomuns à escrita etnográfica de seu tempo. Esta postura reflexiva antecipou escritas etnográficas contemporâneas em duvidar dos predicados de uma suposta objetividade científica (Ferraz 2017:78).

Esta é uma questão que tensiona, justamente, a ideia da etnografia como escrita da cultura. Já em 1936, Dunham se propõe a colocar seu próprio corpo, sentidos e afetos na pesquisa de campo, o que também fricciona a noção de "*observação* participante", que se consagrou na Antropologia com B. Malinowski. Enquanto esta prioriza o sentido da visão, a proposta de Dunham é de trazer todos os sentidos para a pesquisa, relatando cheiros, gostos, sensações cinéticas. No Haiti, a pesquisadora não apenas esteve aprendendo as danças e a tocar alguns instrumentos, como também se iniciou na religião Vodun, percorrendo os ritos de passagem envolvidos

nos diferentes níveis de iniciação, o que significou um grande envolvimento corporal e espiritual.

Aschenbrenner (2002), ainda, especula que esta forma de escrita que a autora assumiu em *Island Possessed*, mais subjetiva e sensorial, pode ser mais fácil para mulheres escritoras da época, que teriam dificuldade em colocar-se em uma posição de autoridade absoluta. Eu adicionaria que historicamente mulheres autoras foram criticadas por seus relatos excessivamente pessoais, poéticos e pouco objetivos, elementos que não condizem com uma ciência que se pretende universal. Sua escrita é revolucionária, quando se considera a produção do período e as problematizações pós-modernas a respeito da escrita etnográfica, pois através de seu relato pessoal ela se posiciona em termos de gênero, raça, classe e status social e torna explícita a sua implicação com o campo.

REGISTROS AUDIOVISUAIS

Por mais densa que seja a descrição da autora, não se pode negar que existe uma dificuldade muito grande em se visualizar uma dança apenas a partir da descrição verbal. Por isso, acessar o material em vídeo da antropóloga, seja de seus registros de campo, seja de espetáculos de danças, foi a forma escolhida para preencher essa falta deixada pela linguagem escrita. Estão disponibilizados na coleção de Katherine Dunham, em sua versão digital da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, dezesseis clipes, gravados por ela em 16 mm e sem áudio, datados de 1936[9].

D'amico, em *Framing Sounds, The Audiovisual Representation of Music* (2020), defende que a Etnomusicologia não deve se contentar somente com a música em sua apresentação sonora, mas como um fenômeno total que envolve o corpo, o comportamento, a cultura e o espaço. Daí vem a necessidade observada por etnomusicólogos ao longo da trajetória da disciplina de se utilizar de registros audiovisuais como complementos à descrição, análise e interpretação verbais. O autor prossegue para destacar que, como em grande parte das culturas não ocidentais, música e dança não são entidades separadas, o uso do audiovisual se faz ainda mais relevante, já que condensa visão e audição em um só tempo, além de resolver a questão da insuficiência da descrição e notação de música e de performance.

A respeito do uso do filme na pesquisa, Katherine Dunham elabora, em entrevista concedida em 2002, sua relação com a câmera:

9 A fonte desse artigo se limitou à coleção digital. Uma análise mais extensa da coleção física é feita por Fernando Ferraz (2017).

> Minhas tentativas em cinematografia foram as de capturar as cerimônias às quais me era permitido ver. E claro que era difícil porque eu já estava infringindo alguns dos seus tabus por simplesmente estar lá; algumas vezes, eu estava onde mulheres não poderiam estar, às vezes, eu estava era onde *outsiders* e estranhos não poderiam estar. E eu tive que superar esses obstáculos e, ao mesmo tempo, eles [os interlocutores] não sabiam o que tinha naquela caixa que eu carregava e ficava apontando para eles (...) E eu tive que achar um jeito de me resolver com aquela câmera, de modo que eu conseguisse gravar o que eles estavam fazendo sem fazê-los se sentirem desconfortáveis. Essa foi minha grande tarefa, que não sei se eu cumpri, pois houve momentos em que eu filmei e ainda senti que estava me intrometendo.[10]

Os vídeos de campo gravados por Katherine Dunham não possuem áudio. Conforme D'Amico aponta a respeito das diferentes maneiras com que etnomusicólogos faziam seus registros audiovisuais, os primeiros filmes do gênero eram mudos. Para o espectador e ouvinte de hoje, assistir aos vídeos de uma dança vibrante e ágil, ver os músicos tocando os tambores e chocalhos, e não poder ouvir o som que produzem, é uma experiência um tanto frustrante. Porém, a contextualização de D'Amico a respeito dos primeiros filmes etnográficos, mudos e acompanhados de uma narração posterior, nos ajuda a compreender o contexto acadêmico e técnico em que a autora se situava.

Não há, em *Dances of Haiti*, referências diretas a esses registros em vídeo. A autora dedica um extenso capítulo a música, descrevendo largamente os instrumentos, os tipos de músicas e o contexto em que elas são tocadas; também reproduz no texto a letra das canções (ex: pp. 22 e 23) e as interpreta de acordo com a significação social dada a elas. Quanto a registros em áudio, ela indica aqueles feitos por terceiros na nota de rodapé de número 8, a saber, o próprio Herskovits, o antropólogo caribenho Jean-Price Mars, e os etnomusicólogos Laura Boulton, Alan Lomax, Harold Courlander - o que demonstra sua inserção dentro desse debate teórico. Ela aponta que o aprendizado musical foi parte fundamental de seu estudo das danças haitianas: "Muita escuta, registros feitos tanto pelo gravador quando por notação, e muitas horas de aulas particulares me familiarizaram superficialmente com as categorias rítmicas básicas e mais comuns" (Dunham 1983:27, tradução livre).

10 Katherine Dunham on her anthropological films. Vídeo retirado de Library of Congress, https://www.loc.gov/item/ihas.200003841/. Gravado em setembro de 2002. Tradução livre.

Porém, o trabalho com a câmera não era confortável para a pesquisadora. Ela escreve para Herskovits, quem estava empolgado com as imagens que ela produziu, que ela sentia que deveria "pegar mais leve" ("*go easy*") com o equipamento, porque ela notava a diferença entre aquilo que ocorria espontaneamente e o que ocorria quando se percebia que havia uma câmera filmando (Aschenbrenner 2002). Seu receio é compreensível: o registro fílmico corre o risco de objetificar aquela forma expressiva enquanto o operador da câmera é tornado um ser anônimo e neutro. E Dunham não se interessava pelo registro puro e objetivo, como atesta em uma reflexão posterior:

> Sempre me pareceu que, em última análise, não é a investigação e o registro do material pesquisado no campo que é importante, mas sim alguma evidência prática e tangível de seu uso e tradução (Katherine Dunham apud Ferraz 2017:105).

Ora, a "evidência prática e tangível de seu uso e tradução" são as suas produções artísticas. É curioso o uso do termo "tradução", pois ela nunca é absolutamente literal e, dependendo do que está sendo traduzido, ela exige do tradutor um trabalho criativo. Joanna Dee Das (2017) comenta que Dunham não buscava, em suas coreografias, um realismo etnográfico, e sim uma fusão, uma mistura entre o balé, a dança moderna e as expressões afro-caribenhas, que ajudassem a contar histórias mais "universais" (nas palavras de Das), como triângulos amorosos. E aí está a diferença do registro objetivo, que congela aquela forma expressiva no tempo e espaço e a destaca de seu contexto, para a performance fundamentada em pesquisa etnográfica, que é tornada viva, móvel e mais aberta às intervenções criativas da coreógrafa. Ao apresentar ao público essa mistura, Miss Dunham permite reimaginar a tradição africana, incorporada ao contexto modernista, e se apropria dessas formas muito mais livremente do que o formato tradicionalmente científico permitiria.

SUA CONTRIBUIÇÃO EM BALANÇO

Embora a autora não tenha a música como objeto principal, ela mesma reconhece que música e dança estão interconectados, prevendo um consenso que posteriormente foi atribuído às danças afrodiaspóricas, nas quais a separação entre dança, música, ritual, teatro, vestimentas etc não faz sentido (Monteiro, Kanzelumuka et al 2022). Já no que diz respeito aos métodos de pesquisa, como já apontado em passagem anterior, a autora incorpora à metodologia tradicional (o uso de gravações e notação) o aprendizado através do corpo, incluindo-se física e sensorialmente na pesquisa de campo.

Em uma troca de cartas com Herskovits destacada pela biógrafa Aschenbrenner, Dunham demonstra sua frustração e ira quando ele e Robert Redfield encorajam sua continuação no mundo da dança, destacando o valor de sua veia artística e apontando-a como seu grande diferencial na academia. "Ao destacar o artístico vocês querem dizer que eu deveria descartar uma abordagem científica? Tenho a sensação desagradável de que isso é apenas uma forma educada de dizer que eu sou burra demais para ser antropóloga!" (Dunham apud Aschenbrenner 2002: 106, *tradução nossa*). Embora ela tenha escrito isso em um momento de conflito com sua própria carreira após sua chegada de campo em 1936, pode-se interpretar sua fala à luz de um olhar crítico para o positivismo que ditava a Antropologia na época e que tem seus ecos nos dias de hoje. Sua provocação pungente poderia ser desenvolvida com a pergunta: por que uma abordagem que privilegia o corpo e os sentidos, em vez da escrita e observação, não seriam consideradas legítimas cientificamente?

Redfield e Herskovits acertaram na sua previsão. Ao longo de sua trajetória artístico-acadêmica, Dunham sabiamente combinou o seu fazer artístico com a pesquisa antropológica, não apenas criando trabalhos coreográficos baseados em estudos antropológicos de danças tradicionais, como levando a Antropologia para o fazer pedagógico artístico no seu Performing Arts Training Center em Illinois, ao lecionar na instituição o curso de Antropologia da Dança[11]. Assim, uma de suas principais contribuições para a Antropologia, podemos dizer, foi tensionar o limite entre objetividade e subjetividade, arte e ciência, corpo e mente e apresentar à academia uma metodologia de pesquisa e difusão de conhecimento que privilegia o corpo da investigadora.

Basques (2021), em aula online do projeto Vozes Negras na Antropologia, um curso de extensão oferecido pela Unilab no ano de 2021, ressalta o apagamento da autora nos cursos de Antropologia no Brasil, embora ela tenha sido ligada a uma importante corrente teórica para a antropologia estadunidense. Com orientação de personalidades como Melville Herskovits, com publicação de prefácio de Lévi-Strauss, e diversos títulos *honoris causa*, sua falta de reconhecimento na área só pode ser justificada, conforme diz Basques, por um racismo e machismo que se instauram na academia e que vão tornando invisíveis os nomes de mulheres negras ao longo do tempo. Essa invisibilidade decorre do fato de que sua produção de conhecimento através do corpo e da linguagem da dança não

11 Quando da sua pesquisa de campo, ainda não havia um campo de estudo designado para a antropologia da dança. "*Dance Anthropology*" foi o nome que Dunham deu à disciplina que lecionou durante anos na Southern Illinois University. Ela prefere este termo a "*Anthropology of Dance*" pelo sentido mais integrado que o primeiro confere, sugerindo que dança ocupa um papel central no entendimento da vida social. Talvez uma tradução que conserve essa diferença que ela considera importante entre os dois termos seria, respectivamente, "Dança-Antropologia", hifenizado, e "Antropologia da Dança".

encontrou espaço em um contexto acadêmico que privilegia a produção escrita e objetiva, implicada em uma concepção moderna de ciência que determina a objetividade científica e a neutralidade do pesquisador – até porque um corpo como o de Katherine Dunham, marcado pelo gênero e pela raça, dificilmente transitaria nesse território como universal e neutro. Outro ponto que não pode ser desconsiderado ingenuamente é o componente funcionalista de sua teoria antropológica, que perde espaço num cenário em que a Antropologia Interpretativa se estabeleceria nas décadas seguintes à publicação de *Dances of Haiti*.

Considerando as limitações deste ensaio (o qual, reitero, foi um primeiro contato com a autora), espera-se ter demonstrado a pertinência e relevância de Katherine Dunham para a Antropologia e os tensionamentos que podem ser feitos a partir de sua obra ao campo da Etnomusicologia. Futuramente, um aprofundamento maior ao tema poderia ser feito abarcando as demais monografias publicadas pela autora, já que em *Dances of Haiti* ela ainda não tinha assumido o tom subjetivo que se fez presente nas obras mais tardias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aschenbrenner, Joyce. 2002. **Katherine Dunham:** Dancing a Life. Chicago: University of Illinois Press.

Blacking, J. 1983. Movement and meaning: dance in Social Anthropological perspective. **Dance Research:** The Journal of the Society for Dance Research, Spring, 1983, Vol. 1, No. 1, pp. 89-99. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1290805>. Acesso em julho de 2023.

D'Amico, L. 2020. **Audiovisual ethnomusicology: filming musical cultures.** 1ª ed. Bern: Peter Lang.

Das, Joanna Dee. 2017. **Katherine Dunham:** Dance and the African Diaspora. New York: Oxford University Press.

Dunham, Katherine. [1947] 1983. **Dances of Haiti.** 3ª ed. Los Angeles: Center for Afro-American Studies, University of California, Los Angeles. Disponível em: <https://archive.org/details/dancesofhaiti0000dunh/page/n5/mode/2up>. Acesso em julho de 2023.

Feld, S. 2012. **Sound and Sentiment:** birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression. 3ª ed. Duke University Press.

Ferraz, Fernando M. C. 2017. **O corpo da dança negra contemporânea:** diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. Tese de doutoramento. Prof. orientadora: Marianna Monteiro. São Paulo.

Gilroy, P. 2001. **O Atlântico Negro:** Modernidade e dupla consciência. 1ª ed. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34.

Gottschild, Brenda D. 1996. **Digging the africanist presence in american performance**: dance and other contexts. Connecticut/London: Greenwood Press.

Gottschild, Brenda D. 2003. **The Black Dancing Body:** A Geography from Coon to Cool. New York: Palgrave Macmillan.

Hood, M. 1960. The Challenge of 'Bi-Musicality. **Ethnomusicology,** vol. 4, no. 2, pp. 55–59. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/924263>. Acesso em 10 jul. 2023.

Menezes Bastos, R. 2014. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **ACENO**, Vol. 1, N. 1, p. 49-101. Jan. a Jul. de 2014.

Monteiro, Marianna; Kanzelumuka, Franciane et al (org). 2022. **Tatu tá cavucando**: Dez anos do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas - Teatro, Ritual, Brincadeiras e Vadiagens. São Paulo: Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP.

Oliveira Pinto, T. 2001. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia.** São Paulo, USP, v. 44, n.1, p. 222-286. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128>. Acesso em: jul. 2023.

Osumarè, Halifu. 2010. Dancing the Black Atlantic: Katherine Dunham's Research-to-Performance Method. **AmeriQuests**, *[S. l.]*, v. 7, n. 2. DOI: 10.15695/amqst.v7i2.165. Disponível em: https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/ameriquests/article/view/165. Acesso em: 3 jul. 2023.

Seeger, A. 2007. Por que canta Anthony Seeger? **Revista de Antropologia**, v. 50, n. 1, p. 389–418.

Seeger, A. 2008. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, p. 237-260. Disponível em: <www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acesso em: jul. 2023.

Small, C. 1998. **Musicking:** the meanings of performance and listening. Middletown: Wesleyan University Press.

Villeroy, Érika. 2021. Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. **Arte & Ensaios**, vol. 27, n. 41, jan-jun 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/2222-1448/24389>. Acesso em: jul. 2023.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Basques, M. 2021. Katherine Dunham: dança e religiosidade em comunidades negras. In: **Curso de extensão Vozes Negras na Antropologia, UNILAB**. Videoconferência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VcvB5e_leaM&t=5154s>. Acesso em: jul. 2023.

Dunham, Katherine. 2002. **Katherine Dunham on her anthropological films.** In: Katherine Dunham Collection from the Library of Congress. Vídeo. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003841/.>. Acesso em: jul. 2023.

Dunham, Katherine. 2002. **Katherine Dunham on dance anthropology.** In: Katherine Dunham Collection from the Library of Congress. Vídeo. Disponível em: <www.loc.gov/item/ihas.200003840/>. Acesso em: jul. 2023.

Dunham, Katherine. 1936. **Trinidad, Haiti, Martinica fieldwork clips.** In: Katherine Dunham Collection from the Library of Congress. Vídeo. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/katherine-dunham/?fa=original-format:film,+video&q=fieldwork>. Acesso em: jul. 2023.

Carolina Paes de Barros é bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da mesma instituição. Fundadora do projeto Plano B Dança, plataforma online que visa promover discussões sobre diversidade e inclusão no mercado da dança profissional. Além de pesquisadora, possui dez anos de experiência como bailarina, tendo trabalhado em produções do Theatro Municipal de São Paulo, São Paulo Companhia de Dança, Cisne Negro Companhia de Dança, Núcleo Tentáculo e outros projetos como freelancer, além da realização de cursos de aperfeiçoamento na Alemanha, Portugal, Estados Unidos e Inglaterra. E-mail: carolina.paes.barros@alumni.usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 18/09/2023
Reapresentado em: 05/02/2024
Aprovado em: 03/04/2024

A KOLADERA: HIPÓTESES PARA UMA GENEALOGIA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216749

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0773-3568

GLÁUCIA NOGUEIRA
Pesquisadora independente, São Paulo, SP, Brasil

DJOY AMADO
Universidade de Cabo Verde, Praia, Cabo Verde - ppg.csociais@adm.unicv.edu.cv

RESUMO
O objetivo deste artigo é apresentar e refletir sobre algumas hipóteses para o surgimento da *koladera*, género musical de Cabo Verde, África Ocidental, à beira de completar um século de existência e que, sendo um dos mais salientes no cenário musical do país, permanece praticamente sem estudos acadêmicos que analisem a sua trajetória. Pesquisa bibliográfica e entrevistas revelam a presença em Cabo Verde, em meados do século XX, de *inputs* – como a polca e o galope, de origem europeia, e o maxixe, brasileiro – que podem ter influenciado a gênese dessa expressão musical. Relacionar os dados históricos e etnográficos com aspetos técnicos ligados a padrões rítmicos de acompanhamento musical, a partir da análise de gravações, pode ser um caminho para a compreensão do nascimento da *koladera* e uma contribuição para despertar o interesse pelo seu estudo.

PALAVRAS CHAVE
Koladera; Música Popular; Cabo Verde; Música Cabo-Verdiana; Morna.

ABSTRACT
The aim of this article is to present and reflect on some hypotheses for the emergence of koladera. This musical genre from Cape Verde, West Africa, is about to complete a century of existence and is one of the most prominent in the context of musical practices in the country. However, it remains practically without academic studies that analyze its trajectory. Bibliographic research and interviews reveal the presence in Cabo Verde of inputs – such as polka and gallop, from Europe, and maxixe, from Brazil – which may have influenced the genesis of this musical expression. Relating historical and ethnographic data

with technical aspects of the rhythmic patterns, based on the analysis of a sample of records, is proposed as a path to understanding the birth of the koladera and a contribution to awakening interest in its study.

KEYWORDS
Koladera; Popular Music; Cabo Verde; Cape-Verdean Music; Morna.

A *koladera* (ou *coladeira*) é uma das expressões musicais cabo-verdianas de maior destaque. Ao lado da *morna*, de andamento lento e letras em geral sentimentais, por vezes associada à sonoridade do fado ou do samba-canção brasileiro (v. Martins 1989), a *koladera* é a base do repertório de um vasto grupo de intérpretes. Ao mesmo tempo, partilha com o *funaná* – associado originalmente aos camponeses da ilha de Santiago e como ela surgido no século XX – todo um âmbito de fruição, dada a proximidade entre os dois gêneros pelo andamento acelerado, sendo considerados como um convite à dança. Na sua versão tradicional, o funaná é tocado em "acordeon diatônico, localmente denominado gaita (...) com acompanhamento do ferro, ou ferrinho, que consiste numa barra metálica – originalmente a lâmina de uma enxada – com que se marca o ritmo, ao ser friccionada com uma faca ou outro objeto metálico" (Nogueira e Bango 2014: 85, www.rbec.ect.ufrn.br). Na década de 1980, tornou-se um gênero musical urbano e contemporâneo. Tal como o *funaná*, a *koladera*, apesar da sua posição de destaque no cenário musical cabo-verdiano, permanece até hoje pouco estudada.

Neste artigo, são apresentados dados históricos e etnográficos relativos à *koladera*, a partir de documentos escritos, seja na imprensa ou em textos literários; de informações constantes em capas de discos e outras peças com potencial informativo; de entrevistas; e de alguma literatura sobre a música de Cabo Verde, recordando que estudos académicos específicos sobre este tema não se encontram até o momento publicados. Procurou-se relacionar esses dados com aspetos técnicos ligados a padrões rítmicos de acompanhamento musical, a partir da audição e análise de um determinado *corpus* de gravações. Por outro lado, a análise de determinadas partituras permitiu também algumas inferências. Considerando ser este um caminho que possa levar à compreensão da genealogia da *koladera*, este texto se propõe, antes de pretender estabelecer conclusões, ser uma contribuição para despertar o interesse pelo estudo desta expressão musical.

A grafia *koladera*, aqui adotada, segue o padrão estabelecido pelo Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-Verdiano (Alupec), aprovado em 1998. Refira-se que a grafia de muitas palavras em Cabo Verde é tema de disputas entre regiões, tema que não cabe aqui aprofundar. Por outro lado, ao longo do tempo, a grafia de determinadas palavras varia de acordo com os autores ou as mídias em que aparecem. Neste texto, embora adotando "koladera", respeita-se as grafias utilizadas pelos autores e fontes

de consulta pesquisados. Os textos mais antigos tendem a grafar com “c” e não com “k”.

As *koladeras* começaram a ser gravadas em meados da década de 1950, em discos de Fernando Quejas, editados em Portugal (v. Nogueira, 2016: 199). Em 1959, tem início a série de discos editados em Cabo Verde, que vai até meados da década de 1960: “oito EP (45 rotações) foram editados pela Casa do Leão (uma empresa comercial com sede no Mindelo) como resultado de gravações realizadas nos estúdios da Rádio Barlavento. São gravações pioneiras quanto à sua realização no próprio arquipélago – os discos eram depois fabricados na Alemanha” (Nogueira 2020, 236). Mesmo naqueles discos que trazem *só koladeras*, o título é, como em toda a série, *Mornas de Cabo Verde*. Há *koladeras* também nos primeiros registros da voz de Cesária Évora em disco: os dois EP (110.506 E e 110.507 E) editados em 1965 pela Casa Silva, na Holanda. Também nestes o título é *Mornas de Cabo Verde*, embora em ambos ela interprete unicamente *koladeras*. A palavra “morna” no título ou sendo o próprio título é habitual nesse período, o que faz supor que a expressão “coladeira” ainda não tivesse sido adotada de modo a figurar na capa de um disco.

Apesar de abarcada pelo rótulo *tradicional* e mesmo pelo de *folclore* (sobre estas duas categorizações em Cabo Verde, v. Nogueira 2020, 12-14), a *koladera* desde cedo foi gravada em versões elétricas – começando pelos grupos Ritmos Cabo-Verdianos, que surgiu por volta de 1963, em São Vicente, e Voz de Cabo Verde, que editou o seu primeiro álbum em 1965, na Holanda. A primeira gravação do Voz de Cabo Verde, ainda sem este nome mas como Os Verdianos, saiu em 1966, acompanhando Bana no LP *Nha Terra*. O álbum traz *koladeras* e *mornas*. A partir de então, a *koladera* transformou-se num dos momentos altos nas noites de música cabo-verdiana em bailes, casas noturnas ou espetáculos, passando a ser obrigatória no repertório dos grupos, ou reproduzida nos toca-discos. Enquanto isso, entre a comunidade cabo-verdiana nos Estados Unidos, Joli Gonçalves e Vickie Vierra gravam *koladeras*. Uma delas, “Tunga” foi gravada também por Harry Belafonte e pelo grupo Belafonte Folk Singers, que o acompanhava e de que Joli Gonçalves fazia parte.

No período que se segue à independência de Cabo Verde, assiste-se a uma explosão discográfica, com produções em vários espaços da emigração cabo-verdiana, já que Cabo Verde não possuía estúdios de gravação. Vários cantores e grupos têm no seu repertório a *koladera*. Em Cabo Verde, Os Tubarões faziam sucesso desde o primeiro LP, em 1976, e a partir de 1980 o grupo Bulimundo surge com a força de uma revolução, trazendo o *funaná* do campo para a cidade, com instrumentos elétricos. Segue-se o Finaçon, a partir de 1985, também com foco no *funaná*. A maior parte dos grupos e artistas desse período que interpretam *funaná* tem também a *koladera*

no repertório. No fim da década de 1970 surge o grupo Cabo Verde Show, que terá na *koladera* o carro-chefe do seu repertório e irá introduzir nela elementos do *zouk* antilhano, dando origem ao chamado *kolazouk*, que mescla elementos da *koladera* e do *zouk*, resultando numa música alegre e, como de resto a *koladera* sempre foi, um irresistível convite à dança.

A *koladera* continuou a reinar nos anos 1990, numa fase em que a música acústica ganhou espaço, evidenciada pelo grupo Simentera, cujo primeiro álbum é de 1994; pelos álbuns a solo de Ildo Lobo, a partir de 1997, e pela carreira internacional de Cesária Évora, baseada em bandas em que o violão e o cavaquinho eram a base. Foi com *koladeras* muito animadas, como "Stanhadinha", "Nho Antone Squederode", "Sangue de Berona" e outras que Cesária fez levantar as platéias que a aplaudiram mundo fora, sempre encerrando com uma delas os seus espetáculos.

A KOLADERA PELA IMPRENSA: REFLEXÕES E POLÉMICA

Se em meados dos anos 1960 a *koladera* já vinha sendo gravada havia alguns anos e tinha lugar cativo nos repertórios dos grupos em atuações ao vivo, é compreensível que observadores de assuntos culturais tivessem a iniciativa de refletir sobre ela. Sobretudo depois que Bana, no verão de 1967, já com várias gravações no mercado, passou por Cabo Verde numa turnê que o levou a várias capitais das colônias portuguesas na África e depois de o grupo Voz de Cabo Verde, por sua vez, ter feito as suas primeiras atuações no arquipélago, no início de 1968.

"Que se está passando com a música cabo-verdiana? É a pergunta que nos aflora os lábios ao ouvir, com profunda atenção, a música do último disco lançado pelo conjunto «Ritmos Caboverdeanos»." Sob o título "Novos ritmos", começa assim o texto, não assinado, que é possivelmente o primeiro em que se apresentam questionamentos sobre o gênero musical que vinha conquistando o público. Vem no jornal *O Arquipélago*, o único que se publicava em Cabo Vede naquela época. "O «SAI'KO» está na base da nossa pergunta", prossegue o texto, referindo: "(...) a evolução da música caboverdiana conduziu-nos à morna semi-apressada, em ritmo de dança, nascida na Boa Vista", em oposição àquela que se considera nascida na ilha Brava, "uma criação musical sentimentalista mais para ouvir do que para dançar". ("Novos ritmos", *O Arquipélago* 18/01/1968, 6).

Em seguida, o autor dá a explicação segundo a qual, "nas danças antigas, alguns pares para fugirem ao ritmo normal da morna, faziam uma espécie de transposição de dança para um ritmo mais apressado a que depois se veio a dar o nome de «morna dançada a 'contra-tempo'»". O texto prossegue:

> O ritmo da música brasileira influenciou a morna em S. Vicente que se deixou arrastar para um compasso mais apressado. Mercê dessa influência, com o andar dos tempos, começaram a aparecer, em S. Vicente, as primeiras coladeiras, aperfeiçoadas dia a dia e que hoje, por influência do ritmo estrangeiro do Yé-Yé, já transformadas em ritmos modernos (sic). A influência dos ritmos, em cada tempo, tem criado solos de violão com diferentes andamentos, desde os que se assemelham ao samba aos de bolero, estes de criação mais recente. (*ibid.*)

A composição de Ti Goy "Saiko Dayo" (título grafado acima como "SAI'KO"), gravada por Cesária Évora[1] e pelo grupo Ritmos Caboverdianos, é, como se lê no texto, o que origina o artigo. Trata-se de uma *koladera* em que se pode constatar o aproveitamento da composição brasileira "O sanfoneiro só tocava isso", gravada por Dircinha Batista em 1949 e indicada então como sendo uma polca.[2] Não causa estranheza a apropriação de uma composição brasileira em Cabo Verde, e outros casos podem ser citados, como "No rancho fundo" e "Perdão Emília" (v. Nogueira, 2020: 206; 219), uma vez que "diversos inputs culturais com origem no Brasil podem ser identificados em CaboVerde. Num primeiro momento terão chegado através da navegação marítima, que punha em contacto frequente as tripulações de navios brasileiros com a população das ilhas" (Nogueira, 2020: 142), desde o século XVIII. Mais tarde, "a rádio de ondas curtas – que começa a funcionar no Brasil em 1922 – foi outra via de entrada em Cabo Verde das modas musicais, entre as quais as brasileiras" (*ibid.*: 145), tornando determinados artistas, como Nelson Gonçalves, Orlando Silva e Sílvio Caldas, bem como os sambas de Ary Barroso, bem conhecidos no arquipélago (para aprofundar este tema, v. Nogueira 2020, 142-147).

Voltando ao artigo n'*O Arquipélago*, o autor anônimo, mas que se pode supor ser o seu diretor, Orlando Levy – que assina vários textos sobre a música que se produzia na época e que, em 1963, acompanhou o grupo Ritmos Caboverdianos ao Senegal (v. Levy, *O Arquipélago* 25/04/1963, 4) – escreve, esperando contribuições que respondam à pergunta que abre o texto:

> Ante este evoluir da música cabo-verdiana que vemos hoje particularmente aceite por todos nos salões de danças, quer em Cabo Verde quer fora, deixamos aos nossos compositores a

1 "Saiko Dayo" consta da compilação de Cesária Évora, *Radio Morabeza - Early Recordings*, editada em 2009, https://open.spotify.com/track/1LjjtGWhsp7OQp1ENAOjJe?si=d76e167c2ac64cfe.

2 Composição habitualmente tocada nas festas juninas brasileiras para se dançar a quadrilha. V. 1949 - Dircinha Batista - O Sanfoneiro Só Tocava Isso (Polka), https://www.youtube.com/watch?v=2_-TkoniIo0 . Cf. Mio Matsuda "SAIKO" Na Associação Cabo-verdiana em Lisboa, https://www.youtube.com/watch?v=TeeZ3RWgtFI; O Sanfoneiro Só Tocava Isso, https://www.youtube.com/watch?v=JM-prGncj2w).

> porta aberta para trazerem até aos nossos leitores os segredos da evolução da música, já que entramos decididamente nos ritmos modernos. (Novos ritmos, *O Arquipélago* 18/01/1968, 6)

A resposta vem cerca de dois meses depois, enviada por Manuel d' Novas (Manuel de Jesus Lopes, 1938-2009). Trata-se de um músico cujas *koladeras* estavam em voga naquele momento em que o seu percurso como um dos principais compositores cabo-verdianos estava começando. Novas trabalhava no setor marítimo, e nas suas constantes viagens teve contato com diferentes estilos musicais. A sua resposta mostra bem as influências recebidas pela *koladera*. Influências que são não só musicais, mas que têm a ver com estratégias de marketing.

> Atendendo ao problema comercial, a nossa música está sofrendo uma pequena alteração no ritmo, no trilho ao caminho dos meios internacionais. É o motivo que faz as coladeiras de hoje nascerem com uma característica diferente das antigas. O segredo da nossa música, não difere das de latino-America *(sic)* ou doutras partes, que nesta última década vem sofrendo duras metamorfoses, atendendo as exigências do Yé-Yé. (Lopes, *O Arquipélago* 07/03/1968, 5)

E prossegue: "Na música comercial caboverdeana não haverá a nostalgia, o romantismo e poesia, que se possa comparar com as criações dos extintos B.Léza, Eugénio Tavares, António Tchitche, Jacinto Estrela, etc." (*ibid.*). O autor refere ainda que ouviu um disco com as músicas "Contam'nha cretcheu" e "Nha Cabritinho" (a primeira uma *morna* de Eugénio Tavares e a segunda uma *koladera* sem autoria conhecida) "gravadas por um conjunto centro-americano, em ritmo de Bolero-chácháchá". Há grande probabilidade de estar se referindo às gravações do LP *Paul Gonsalves & Phill Barboza Latin Orchestra*, em que estes dois músicos (não da América Central mas sim norte-americanos de ascendência cabo-verdiana) gravaram várias *mornas* e *koladeras*, entre as quais estas duas. O músico refere que seguindo "os exemplos deles e do conjunto Voz de Cabo Verde, criando fiéis intérpretes, compositores capazes e arranjamentos moralizados na boa melodia, o nosso folclore poderá chegar ao nível internacional. Este é o segredo da música moderna, e de sempre" (Lopes 1968, 5).

Fica evidente aqui não só o interesse em obter êxito comercial mas também a pressão exercida sobre os criadores cabo-verdianos pela música pop anglo-saxã, na forma do *yé-yé*[3]. Refira-se que naquele momento, na ilha de São Vicente, já tinham surgido vários grupos com instrumentos

3 O termo "yé-yé" (França), ou "iê-iê-iê" (Brasil), surge a partir da expressão "yeah, yeah, yeah", presente em algumas canções dos Beatles (http://pt.wikipedia.org/wiki/Iê-iê-iê). Optamos por manter aqui a forma como vem escrita nos textos citados.

elétricos e emulando os Beatles tanto na música que produziam como nas roupas com que se apresentavam, como Os Caites, West Side e Kings. Sobre este último, diz um dos integrantes: "Quando construímos o conjunto em 1970 éramos todos estudantes. Havia uma grande influência do inglês e dos Beatles" (Nogueira, 2016: 301). Quanto ao West Side, "em sintonia com a moda da época, vestem-se inspirados no estilo hippie e imitam os Beatles, mas o seu repertório é bem eclético, já que a animação de bailes pressupunha tocar não só música pop mas também outros estilos que agradassem o público" (Nogueira 2016, 566).

O *yé-yé*, aliás, faz parte da história do já citado Ritmos Caboverdianos, um dos primeiros grupos a utilizar instrumentos elétricos em Cabo Verde, de uma forma que se relaciona também com a *koladera*. Em 1966, este grupo foi o escolhido para representar Cabo Verde num festival de *yé-yé* em Lisboa, em que competiam também grupos de Portugal e Angola. Era o *rock and roll* a chegar ao império colonial português. "Não sabíamos nada de ié-ié em São Vicente. Quando chego a Portugal é que vou ouvir o ié-ié do Roberto Carlos", relatou o vocalista do grupo, Longino Baptista, quase 40 anos depois (Nogueira 2016, 461). O grupo não ganha o concurso (Os Rocks, de Angola, é que saíram vencedores), e nem sequer chega a tocar qualquer coisa que se pareça com o novo estilo. Um artigo publicado n'*O Arquipélago*, depois de elogiar os rapazes cabo-verdianos por não se terem "idiotamente crismado de `Stars', de `Rocks' ou de `Sheiks'", relata a frieza inicial do público ao ouvir uma *morna* e a sua reação entusiasmada ao tema seguinte, uma contagiante *koladera*: "E então, como por encanto, ninguém se lembrou mais do *ié-ié*" (Zorro, *O Arquipélago* 19/05/66, 9).

Outro texto que refere a *koladera* nessa época é o artigo "A coladeira, ou a alegria de zombar", do escritor português Manuel Ferreira.[4] Chegado a São Vicente por volta de 1942, integrado na força militar que aí se estabeleceu durante a II Guerra Mundial, Ferreira viveu vários anos na ilha, onde se casou com cabo-verdiana, tendo produzido várias obras relacionadas com Cabo Verde, seja na ficção ou no campo ensaístico. Neste texto de 1968, refere serem a *morna* e a *koladera* "dois pólos da mesma natureza, seguindo caminhos não coincidentes. De igual desejados tanto que andam associados no mesmo disco" (Ferreira, *O Arquipélago* 16/12/1968, 1).

> Ao contrário, porém, do que os menos avisados possam julgar, a importância da coladeira é muito recente. E se foi durante o segundo lustro da década de 50 que ela começou a assinalar a sua presença, a verdade é que já por volta de 1960 esta forma de expressão musical (e literária) irrompia em

4 O texto reproduzido no jornal que citamos faz parte de *A Aventura Crioula*, obra de Manuel Ferreira que teve a primeira edição em 1967.

> S. Vicente, alastrando-se e ganhando o Arquipélago inteiro. Em gravações, nos bailes, nos programas da rádio, nas festas familiares. Um lugar soberano numa ascensão meteórica. De tal modo que não há mornista dos nossos dias que não se tenha repartido pelos dois géneros. (*ibid.*)

O autor comenta que, de tão novo, esse gênero musical ainda não se encontrava registrado no *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça. E que nem Jean-Paul Sarrautte se sentiu na necessidade de a referir no seu estudo sobre a *morna*, o samba e o *mandó* (refere-se a "Trois forms d'influence portugaise dans la musique populaire d'outre-mer: le samba, la morna et le mandó", da autoria de Jean-Paul Sarraute, publicado nas atas do Congresso Internacional de História dos Descobrimentos, em 1960, ver Sarrautte, *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, 1960, segunda série, 114-115). Prossegue traçando uma comparação entre as características divergentes da *morna* e da *koladera*, sintetizando que a primeira "reflete uma face do cabo-verdiano: a morabeza, o sonho, a nostalgia, o gosto dorido das coisas ou o sofrimento contido" e a outra revela a sua "mordacidade, a alegria de zombar, de criticar" (Ferreira, *O Arquipélago* 16/12/1968, 10).

"Mas naturalmente a pergunta salta de imediato: porquê a explosão recente da coladeira? Como se explica uma música assim nova, diferente, que se revela, dir-se-ia inesperadamente, parte integrante de um povo?", questiona Manuel Ferreira, recordando que, 25 anos antes (1943, quando ele residia em São Vicente), não se pode dizer que a coladeira já existisse. Referindo que os grandes nomes da música cabo-verdiana até então, como B.Léza e Eugénio Tavares, não tinham criado *koladeras*, recorda, por outro lado, que "na década de 40, quando uma morna era de andamento mais vivo se chamava morna-coladeira". E refere ainda que nunca viu, no período em que viveu em São Vicente, cantar ou dançar a coladeira, "a não ser a um ou outro garoto da rua (a tonguinha), mas quase sempre objeto de acaso e muito raro. Seria uma coisa vaga, sem estruturação definida como que à procura de um caminho?" (Ferreira, *O Arquipélago* 16/12/1968, 10). Ao mencionar "a tonguinha", pode-se supor que o autor esteja se referindo à composição "Tunga", atrás referida pelas gravações nos EUA na década de 1960 e posteriores. "Tunga" (ou "Tunga Tunguinha", como diz o refrão e por vezes aparece como título) é, segundo Henrique Teixeira Oliveira ("Djick"), músico e professor de violão nascido na Ilha Brava em 1943, uma composição que ele ouvia na sua infância, passada naquela ilha. "Julgo que 'Tunga', da Brava, foi parar aos Estados Unidos, com os emigrantes" (Oliveira, comunicação pessoal à autora, 22/09/2022). Dado o intenso fluxo migratório das ilhas da Brava e do Fogo para os EUA, desde o século XIX, não é de descartar a hipótese de Joli Gonsalves tê-la conhecido e criado uma letra diferente daquela habitualmente cantada em Cabo Verde.

Questionando o porquê da "surpreendente explosão" da *koladera*, Ferreira comenta que aparentemente nada tinha sido escrito sobre o assunto até então, a não ser o texto de Luís Romano intitulado *Cabo Verde – Renascença de uma civilização no Atlântico Médio*, cuja primeira edição é de 1966.[5] O que Romano propõe nesse texto será apresentado mais adiante. Ferreira ressalva que nesse mesmo ano, antes da publicação do texto de Luís Romano, ele próprio tinha a título provisório "aventado duas hipóteses conjuntas para a explicação deste surto da coladeira": uma seria "a influência dos ritmos modernos afro-americanos, onde e em muitos aspectos a coladeira se tece"; a outra teria a ver com "a revitalização de certas sobrevivências africanas ligadas sobretudo a um fundo sensual e rítmico" (Ferreira, *O Arquipélago* 16/12/1968, 10).

Em dezembro de 1968 o autor traz uma outra hipótese, "com base na evolução do processo social das ilhas" (*ibid*.). Assim, a *koladera* poderia derivar "do facto de o cabo-verdiano ter atingido a sua maioridade social, haver alcançado a sua fase adulta" e através dela, "ele se revela e rebela, com um à-vontade próprio de quem não teme o ridículo. De quem não receia a censura. De quem não se preocupa com o estar a mais ou menos. De quem assume e não presume" (*ibid*.). Tendo em conta que estas reflexões de Manuel Ferreira ficaram há muito tempo no recôndito dos arquivos, vale a pena trazê-las à tona agora, ao se lançar um olhar retrospetivo sobre a trajetória da *koladera*:

> Corresponde a uma manifestação que promana espontaneamente e reflete uma força incontida que nada domina. Não se trata de um processo meditado ou premeditado, de uma consciencialização orientada, mas sim advém de um gesto natural por força de uma corrente íntima que circula no seio do próprio povo, já que a coladeira é profundamente um ato de povo inteiro. E aqui se identifica com a morna – e só aqui! Ambas, no entanto, definem por caminhos díspares características do mesmo ente, funcionando complementarmente na dimensão do mesmo homem: o homem crioulo que, ao longo de uma caminhada de séculos, tem sabido construir, violentando múltiplas manifestações da sua personalidade *(sic)*. E nesse contexto a coladeira não é, de maneira nenhuma, das menores. Não seria por acaso que Harry Belafonte teria aproveitado um tema de coladeira para uma das suas rapsódias de música afro-negra. (Ferreira, *O Arquipélago* 16/12/1968, 10)

5 Este texto, uma palestra proferida no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, Brasil, em 09 de julho de 1966, foi publicado na revista *Ocidente* vol. LXXI (p. 209-222) no mesmo ano. Em 1967, *Ocidente* publica uma separata com uma entrevista com Luís Romano tendo o mesmo título, e em 1970, também com o mesmo título, sai um livro pelas Edições Ocidente, indicado como segunda edição. Agradecimento a Simone Caputo Gomes pelo auxílio em esclarecer esta sequência.

Manuel d'Novas responde a este artigo corrigindo Ferreira quanto ao período em que considera que a *koladera* tenha surgido – "antes de 1940, e não no segundo lustro da década de 50" – e afirmando: "A primeira em São Vicente deveu-se a uma inspiração de Jack do Carmo. Também o B.Léza compositou a 'Gaivotinha branca', que prova que o amigo em questão enganou-se, o que não é de estranhar tanto" (Lopes, *O Arquipélago* 30/01/1969, 6). Jack do Carmo (1910-1949) foi um compositor de *mornas*, uma das quais, "Flor formosa" é apontada habitualmente como *morna-galope*, pelo andamento mais rápido do que o da *morna* (v. Nogueira 2020, 205). Seria a esta composição que Manuel d' Novas se referiria ao indicar Jack do Carmo como pioneiro na *koladera*? B.Léza (1905-1958), por sua vez, é um dos mais célebres compositores de *mornas* mas também fez incursões por outros géneros.

Aparentemente, Manuel d' Novas interpretou as considerações de Ferreira como uma crítica indevida ou injusta: "O que me deixou estupefacto, foi a maneira habilidosa com que tal amigo condena as coladeiras – em geral – sendo ele sabedor que de uma família, não só nascem bons filhos (...)". "Não vale a pena estropear a inspiração alheia, servindo com críticas parciais" (*ibid*.). Possivelmente o compositor não gostou de expressões como "a coladeira é a desproponsenteza acabada"; "a mordacidade, a alegria de zombar, de criticar, a tendência para a mofa, o motejo, o riso descarado, a brincadeira alada, a irreverência desbocada"; ou "a coladeira, tantas vezes desbragada, violenta, atrevida, ninguém tem mão nela tão desfolhada por vezes é a sua linguagem, tão descortês a sua intenção (...)" (Ferreira, *O Arquipélago* 16/12/1968, 10).

Contudo, em síntese, o artigo de Ferreira, além de exprimir surpresa pelo sucesso alcançado pela *koladera*, sinaliza as suas diferenças face à *morna* e propõe uma hipótese que até engrandece o povo cabo-verdiano na sua trajetória. Assim, a reação de Manuel d' Novas, sugerindo-lhe não desencorajar os compositores e não falar por parábolas (o que pode sugerir alguma questão velada), é difícil de compreender para quem, à distância de meio século, lê ambos os textos. Foi difícil de entender pelo próprio Manuel Ferreira, que na sua tréplica meses depois manifestou-se surpreso com a reação do compositor (Ferreira, *O Arquipélago* 08/05/1969, 1; 6). Suscetibilidade à parte, o que interessa para o que se analisa aqui está no seguinte trecho do texto de Manuel d'Novas: "Aliás deve-se verificar os diferentes compassos da coladeira. É feita por vezes em compasso de baião, marcha, samba, e por último em ritmos de etc., (sic) mas sempre versada em crioulo, o que lhe caracteriza o nome" (Lopes, *O Arquipélago* 30/01/1969, 6).

Na década seguinte, a *koladera* aparece mais uma vez como o culminar de um processo em que o povo cabo-verdiano, amadurecendo e libertando-se de determinadas peias, assume a sua "maioridade". Teobaldo Virgínio, escritor radicado nos Estados Unidos, publica a sua análise:

> Emergida como descompressor de recalcamentos de séculos – suportados na cadência resignada da morna em lancinâncias mansas em que anseios pessoais se confundiam instintivamente com a tragédia geral –, a coladeira se destaca como grito de desafronta e força de querer, dando-nos um cabo-verdiano alegre, folgazão, desinibido... não o homem a chorar mágoas mas o ambiente alegre e feliz da sua vocação. (Virgínio, *Terra Nova* março 1979, 2).

Tinham-se passado quatro anos da independência, e o tom do texto reflete o momento de euforia nacionalista que se vivia: "A coladeira, liberta hoje das limitações policiais que todo florescimento cultural cabo-verdiano sofreu, se documenta com uma variada gama de intervenção. Não só cantar, «danças pertód/falás n'uvid», é também instrumento de compromisso social", escreve Teobaldo Virgínio, concluindo que a *koladera* "é hoje a alma cabo-verdiana na festa da nacionalidade" (*ibid*.: 8). Mais recentemente, Carlos Gonçalves (*Kab Verde Band*, 2006) e Manuel de Jesus Tavares (*Aspectos Evolutivos da Música Cabo-Verdiana*, 2006) escreveram sobre a *koladera*, abordando alguns dos tópicos aqui tratados. Contudo, a opção neste artigo foi de analisar textos mais antigos, alguns dos quais fonte de pesquisa também desses autores.

KOLADERA – SEMELHANÇAS E DISTINÇÕES FACE A OUTRAS EXPRESSÕES MUSICAIS

Juliana Braz Dias aponta na sua tese *Mornas e Coladeiras: Versões Musicais de uma Nação*, cujo título é por si só elucidativo de aspectos identitários relacionados com estas práticas musicais, a semelhança entre a *koladera* e o *funaná*, "pelo andamento acelerado e próprio para a dança, com uma instrumentação semelhante e letras contestatórias, muitas vezes relacionadas à independência nacional", que faz com que, nesse período histórico (décadas de 1970/1980) tenham "uma relação de proximidade, fazendo parte de um novo campo simbólico" (Dias 2004, 33). Ao mesmo tempo, a *koladera* continua a partilhar com a *morna* outras situações e outros universos simbólicos, defende esta autora que vê ambas como um binómio: "(...) juntas, elas são experienciadas em vários atos de sociabilidade como um par indissolúvel" (Dias 2004, 5), a *koladera* como uma "contrapartida da *morna*" (*ibid*.), refere, indo na mesma linha do pensamento de Manuel Ferreira. Também quando aponta a *koladera* como "lugar da crítica e da contestação" (Dias 2004, 9), enquanto a *morna* é vista relacionada ao romantismo, à idealização da mulher, ao sofrimento da saudade, à melancolia.

Esta distinção, embora bastante difundida, encontra várias possibilidades de ressalva, tanto para a morna como no que diz respeito à *koladera*. Se as

mornas referem-se, em grande parte, às situações do par romântico, não é desprezível a quantidade de vezes em que o texto tem outra temática. Como referem Nogueira e Amado (2023a, https://www.caboverdeamusica.online/morna-ca-e-so-dor/), que pesquisaram "questões exteriores ao contexto sentimental" em letras de mornas, estes temas estão presentes em muitas delas "assim como estão em composições nos mais variados géneros, pelo mundo fora. Mas também é verdade que outros assuntos têm sido ao longo do tempo trazidos para as letras de mornas".

Quanto à *koladera*, se foi válida para a sua primeira fase a caracterização como sendo centrada na crítica de costumes tendo como foco a mulher,

> Com o passar do tempo, contudo, esse padrão de koladera com letra criticando atitudes femininas não se manteve, embora até hoje por vezes seja indicado para caracterizar este género musical. E mesmo a caraterística da koladera como satírica não se mantém na produção de compositores de períodos posteriores (Nogueira e Amado, 2023b, https://www.caboverdeamusica.online/a-koladera-ou-a-alegria-de-nao-zombar/)

Tampouco é evidente a sua maior ligação aos temas contestatários, em oposição à morna, como mostram os autores com uma lista de exemplos. Por outro lado, com o aparecimento de compositoras, gravando as suas próprias *koladeras*, "essa característica tende também a ficar como marca dos tempos em que a *koladera* começou a ser gravada, e já é não válida para caracterizar o gênero musical como um todo" (*ibid.*).

A *KOLADERA* E A PALAVRA "COLADEIRA"

Traçar o percurso da *koladera* ao longo do tempo abre espaço para se pensar em hipóteses para o seu surgimento, recuando para uma época em que ela ainda não existia, ou que se encontrava em estado embrionário. As fontes desse período – as primeiras décadas do século XX – trazem várias possibilidades quanto àquilo que possa ter estado na base a partir da qual a *koladera* germinou, transformando-se num género musical cabo-verdiano.

É oportuno apresentar, antes de se prosseguir com os possíveis contributos para o seu surgimento, um esclarecimento sobre a designação "coladeira" (*coladera*, *koladera*), que tem vários sentidos na língua cabo-verdiana. Pode designar, na atualidade, as mulheres que entoam cantigas durante as comemorações do *kola Sanjon* (ou *kola Sonjon)* e nas festas de bandeira na ilha do Fogo. No primeiro caso, trata-se dos festejos do dia de São João Batista, presentes em várias das ilhas cabo-verdianas e que, do ponto

de vista musical, tem como principal elemento característico o toque de tambores. A dança que se pratica durante esse evento, dependendo da ilha, inclui em determinados momentos uma umbigada. As chamadas "festas de bandeira" são as comemorações dos santos católicos na ilha do Fogo, com destaque para São Filipe e São João. Em várias fontes antigas a palavra "coladeira" aparece relacionada com o *kola Sanjon* com diferentes sentidos.

Em 1892 o *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* traz uma descrição das comemorações do dia de Santo António na Ilha da Boa Vista. A dada altura, aparece a referência à "coladêra", que uma nota de rodapé esclarece ser um "grupo de mulheres formadas em turno *(sic)* entoando cantigas acompanhadas de rufos de tambores e cerradas palmas" (Fortes 1892, 255). A descrição, mais do que ao atual *kola sanjon* que é a maior festa de Santo Antão na atualidade, faz pensar no *batuku* de Santiago, tal como hoje o conhecemos, em particular pela presença do pano ou almofada utilizado como instrumento (v. Nogueira 2015: 27).

Em *Aventura*, novela publicada em 1937, o escritor português José Osório de Oliveira, que viveu em Cabo Verde, utiliza o termo "coladera" no sentido da dança do *kola sanjon*, ao descrever a tradicional festa na localidade de Ribeira de Julião, na ilha de São Vicente, pondo ênfase na herança africana que esta expressão representa na sociedade cabo-verdiana:

> Chegou o dia de São João (...) Não havia homem do povo ou rapariga que, mal fechada a noite, não partisse para a Ribeira de Julião, único sítio da ilha um pouco arborizado. E não era só a cidade mas o que a Europa lhes emprestara, que eles deixavam, por uma noite, para ir dançar a *coladera* (...) (Oliveira 1937, 117; 119).

Em 1938 uma *Monografia-Catálogo da Exposição de Cabo Verde*, editada pela Sociedade de Geografia de Lisboa, refere a palavra "coladeira" como sendo associada, no passado, a gestos e atitudes lúbricas. Quando refere a música que se poderá ouvir no evento indica a *morna* ("Misto de polca e valsa muito lenta lembrando talvez o tango em ritmo e cadência"), sem qualquer referência à *koladera* de que aqui nos ocupamos, mas informando que os cabo-verdianos apreciam as músicas cosmopolitas, como o maxixe e o samba brasileiros (*Monografia-Catálogo da Exposição de Cabo Verde* 1938, 55). Ou seja, em finais da década de 1930, aquela música de andamento mais rápido que a *morna*, que vinha animar a monotonia de um baile, ainda não era mencionada num evento representativo de Cabo Verde. Ela possivelmente já existia, mas não tinha reconhecimento para aparecer num catálogo de exposição etnográfica.

O violonista Luís Rendall (1898-1986), em entrevista a Moacyr Rodrigues (2017, 151), afirma por sua vez que no início do século XX "não havia ainda a coladeira. Coladeira era a música que se tocava com tambores, nas festas de São João e Santo António, nessa altura ainda não tínhamos a coladeira que viemos a conhecer alguns anos mais tarde".

Para Manuel Ferreira, no artigo atrás citado, "não deverá confundir-se esta coladeira [a que é tema do seu artigo em 1968, gravada em discos e então em voga nos espaços urbanos de dança] com a outra que, pelo menos nas ilhas de São Vicente e Santo Antão, designa as danças das quadras festivas de São João, São Pedro e São Paulo, ocorridas ao ar livre, e ao ruído do tambor" (Ferreira, *O Arquipélago* 16/12/1968, 10). O autor, a seguir, apresenta a seguinte dúvida: "Haverá alguma ligação da coladeira atual com aquela outra rudimentar, pobre, menos organizada? Ou tratar-se-á de dois fenómenos diferentes designados pelo vocábulo comum?" (Ferreira, *O Arquipélago* 16/12/1968, 10).

Luís Romano, por seu lado, tenta buscar a origem do *kola Sanjon*, e por extensão da *koladera*, estabelecendo uma suposta relação, embora sem fontes e atravessando vários séculos, com os "malês, muçulmanos afro-negros, originários do grande Império Mali" (século XIII-XIV). Refere que suas "festividades religiosas da Circuncisão, com cerimônias especiais de música, danças lascivas, licenciosas e práticas secretas davam o nome de «KOLA»" e que essa herança cultural foi "transportada e cultuada sincreticamente por «KOLA SANJON» nas llhas caboverdianas, e mais tarde nacionalizada sob o nome local de «KOLADERA»" (Romano, *Terra Nova* julho/agosto 1989, 4 – grafia em maiúsculas da responsabilidade do autor). Romano prossegue: "Supomos que da raiz malense «KOLA» não teria havido dificuldades em caboverdianizá-la em «KOLADERA» (...) Pode ser até que tenha havido outro regimento nesse roteiro indicado, o que deixamos a cargo dos especialistas no assunto."

Por sua vez, Moacyr Rodrigues, em *Mornas e Coladeras de Frank Cavaquim*, afirma que a denominação "coladeira" tem origem na expressão crioula "colá benfêt", que consiste em apontar os deslizes "a quem prevarica e escorrega moralmente. Tem um objetivo pedagógico" (Rodrigues, 1992, 14). O *Léxico do Dialecto Crioulo do Arquipélago de Cabo Verde*, que compila termos da língua cabo-verdiana a partir de recolha realizada em meados do século XX, não traz "colá benfêt" mas apenas "bem-fêto", com a definição "*f.* é muito bem feito" (Fernandes, 1991, 30), provavelmente com o mesmo sentido que a expressão tem na língua portuguesa, contudo, sem verdadeiramente explicitar o seu sentido contrário a algo que seja positivo.

Outros termos, por outro lado, aparecem nessa obra: "Coladera: Bv e Bar. Mulher que brinca (colá, v. colar) nas festas regionais ao som de tambores,

ou que dá palmas e canta (de colareja?)" (*ibid*., 36). Ou seja, o autor aponta para a Ilha Brava e para Barlavento (região Norte do arquipélago, onde estão as ilhas de São Vicente e Santo Antão) como sendo os locais onde aparece o termo "coladera" como uma mulher que festeja com cantigas e palmas. Por outro lado, o termo "Colá" tem como definição na obra de Fernandes, referindo-se a Santo Antão, "colar ou grudar (S.A.): Ato de dar umbigadas ao ritmo do som do tambor e de assobios com muitos maneios e requebros nas festas Populares de Santo António, São João e São Pedro" (*ibid*.). Quando se refere à ilha da Boa Vista, o autor descreve: "consiste somente em dar palmas acompanhando cantos especiais denominados currem riba sabe, etc., ao som do tambor, o que se pratica não só ao ar livre e diante do mastro, como em casa dos feiticeiros; saltar; pular; dar palmas" (*ibid*.).

É aconselhável ter cautela face às palavras aplicadas no passado, designando esta ou aquela atividade, quando são parecidas ou iguais a designações que utilizamos no presente. Se efetivamente a palavra "coladera" foi, no século XIX, a forma como se nomeava a dança do *kolá* das festas de São João em Santo Antão (o que faz sentido, já que os ventres se "colam" momentaneamente); se a mesma palavra era também utilizada, em outra ilha, na descrição de algo que se assemelha ao atual *batuku*, isso não permite supor, sem significativa margem para engano, uma relação direta entre esses nomes e aquilo a que se referem em tempos posteriores.

Não se sabe a partir de que momento a expressão musical *koladera* foi "batizada" como "coladeira". É digno de nota, contudo, que Maria Helena Spencer, ao escrever sobre uma atuação do compositor Jorge Pedro Barbosa (1933-2022), então com cerca de 20 anos e que veio a compor alguns clássicos no gênero da *koladera* ("Chapéu di padja", "Saia travada"), não refira em nenhum momento a palavra "coladeira", mas sim, a dada altura, o *rabolo*, designação que se dá, na ilha do Fogo, à mazurca (v. Rabolo, *Cabo Verde & a Música – Museu Virtual* – www.caboverdeamusica.online/rabolo/). "Quando canta, todo ele tem uma expressão diferente: os olhos riem, as mãos agitam-se num gesto nervoso para o conjunto que o acompanha, como a dizer: Mais alegria! Mais alegria!". Com ele, escreve a jornalista, "Cabo Verde não é só lágrimas e fome, ausência e saudade... é também alegria e fartura, juventude e prazer" (Spencer, 2005, 103-105). Se a atuação de Barbosa foi tão alegre e cheia de vivacidade, não teria já *koladeras* no seu repertório, sendo que sabemos que as compôs? Caso sim, pode-se pensar que o nome ainda não estava suficientemente estabelecido, para ter escapado à cronista.

Seja como for, ou quando, que a designação "coladeira", começou a ser aplicada à dança de salão, urbana, praticada por pares enlaçados e que surge em meados do século XX, é nesta que centramos a atenção neste

artigo, procurando, vislumbrar possibilidades de determinados *inputs* exteriores ao arquipélago terem sido reelaborados levando à *koladera* que hoje conhecemos.

PISTAS PARA UMA POSSÍVEL GENEALOGIA DA KOLADERA: POLCA, MAXIXE E GALOPE

Textos e entrevistas revelam as expressões musicais estrangeiras que estavam presentes nos momentos de entretenimento em Cabo Verde, em meados do século XX. Há várias referências à polca, ao maxixe e ao galope, que, surgidos no século XIX, ainda faziam parte, nas primeiras décadas do século XX, do que era apreciado e dançado no mundo ocidental (para aprofundar este tópico, v. Nogueira, 2020, 133-140). Pedro Cardoso dá conta da mistura de ritmos e novas tendências musicais que se sucediam pelo mundo na década de 1930 e que se podia sentir em Cabo Verde:

> (...) *le monde marche* – dança-se, igualmente na choupana mais humilde, dubiamente alumiada por velho e fumarento candeeiro de petróleo, como no salão mais presuntuoso, iluminado *a giorno* por constelações de globos elétricos, o tango, cujo compasso parece plagiado à morna, o maxixe e o passo de raposa, em seguida a uma quadrilha de lanceiros. Tudo isso entremeado, por vezes, de garganteios de modinhas e fados tomados de memória ao gramofone (...) (Cardoso, 1983/1933: 40).
>
> Esse período corresponde àquele que em geral se considera o do surgimento da *koladera*, como sustenta Manuel d'Novas (Lopes, *O Arquipélago* 30/01/1969, 6) no texto citado.

Para além da análise etnográfica e histórica, para apreciar a relação ou não da *koladera* com a polca, o maxixe e o galope, propõe-se a análise de padrões rítmicos do acompanhamento da *koladera* que se repetem, especialmente, nos formatos acústico e electracústico, isto porque, nestes, há padrões rítmicos bem definidos em forma de ostinato, executados pelo reco-reco e/ou cavaquinho e, em certos casos, pelo violão. Para efeitos deste artigo, formato acústico diz respeito à execução e fixação, através de captação por microfones, de *koladeras* com base, particularmente, em violões, cavaquinho, reco-reco (ou chocalho) e vocal, e em alguns casos, um instrumento de sopro; formato eletroacústico, quando há presença de baixo elétrico e bateria (ou percussão), mas ainda com a presença dos violões e do cavaquinho electracústicos ou não, com ou sem instrumentos de sopro.

Em *O Samba e suas Fronteiras* (2011) Felipe Trotta realça a importância da repetição na música: como "elemento estrutural da criação musical,

responsável pelo reconhecimento de estilo, de motivos, de ideias musicais, que funciona também como eixo de inteligibilidade e compreensão simbólica da obra musical". Sem a repetição "de modelos, de frases, de sonoridades, de narrativas, de trechos e ideias, as músicas são simplesmente incompreensíveis, e seu interesse, praticamente nulo" (Trotta *apud* Cazes 2019b, 3). Por sua vez, Vasco Martins aponta o cavaquinho como "instrumento suporte e rítmico por excelência" (1989, 33) na instrumentação acústica da *morna*. Tal afirmação aplica-se também à *koladera*:

> Todos os instrumentistas são conduzidos pelo músico do cavaquinho, que tem que ter uma certeza e segurança, pois a mínima falha rítmica ou de acordes é muito audível pelos registros agudos: diz-se deste instrumento "corpo pequeno de coração grande" (Martins 1989, 33).

Os padrões rítmicos referidos acima têm estado presentes desde as primeiras fixações de *koladeras* em disco, nos anos 1950 e 1960.

Para a análise que se pretende apresentar, foram selecionados e apreciados auditivamente 31 registos fonográficos, assim denominados porque há temas que aparecem na voz de intérpretes diferentes ou então pelo(a) mesmo(a) intérprete em álbuns diferentes. O processo de audição baseou-se na escuta, por via de fone de ouvido *on ear* com cabo, conectado a um computador portátil que fazia a execução dos registos de interesse através dos respetivos *links* na internet. É de referir que não houve a utilização de nenhum *software* de separação das pistas de áudio de um registo (separação de execução vocal e dos diferentes instrumentos) e nem de alteração do andamento dos registos.

Tais registos, alguns dos quais referidos na seção sobre a discografia da *koladera*, fixados entre 1959 e 1967 (ver Anexo) podem ser considerados como *koladera* pelo fato de seus compositores estarem ligados a este âmbito, por aparecem identificados nos discos como tal – ainda que não se possa confiar totalmente nessas categorizações, até porque, como já vimos, sobretudo nos primeiros álbuns gravados, ainda nos anos 1950, não aparecia a designação *koladera/coladera/coladeira* – ou ainda por se tratar de composições historicamente identificadas como clássicos do gênero.

O principal critério de escolha de tais registos foi a antiguidade, por pressupor-se que, quanto mais antigos forem os registros, hipoteticamente, apresentam características mais próximas de padrões utilizados nas fases mais remotas da *koladera*, no seu processo de formação. Mas, mais do que isso, a antiguidade permite apreciar o processo de estabelecimento de novos padrões e novos gêneros. O segundo critério de escolha das gravações para o *corpus* analisado relaciona-se com os artistas de destaque, pelo que

se deu primazia a Cesária Évora, a maior referência da música popular cabo-verdiana, e a Bana, outro dos seus mais célebres intérpretes. Em terceiro lugar como critério, a possibilidade de acesso online a tais registos.

*

A polca tornou-se popular em todo o mundo a partir de meados do século XIX. No Brasil, grupos de choro a interpretavam em violão, flauta e oficleide. "A polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu" (Sandroni 2001, 69). O lundu – dança de roda em grupo, com palmas e cantos e onde não havia o contato físico do par enlaçado – tinha no modo de dançar, requebrando os quadris, aquilo que seria passado para o maxixe – dança de salão, urbana e de pares – no processo de formação deste, como um abrasileiramento da polca (para aprofundar este tema, v. Sandroni 2001, 63-69).

Em Cabo Verde, a polca aparece referida em vários textos, desde o século XIX: Francisco Travassos Valdez (1864, 250-251), na sua descrição de um casamento em S. Jorge, interior da ilha de Santiago, relata: "Concluído o jantar e tomado o café e os licores, seguiu-se a dança, e entretidos os convivas com as polcas, mazurcas e outras danças favoritas, passou-se o tempo da maneira mais agradável.". Joaquim Vieira Botelho da Costa, por sua vez, dá conta do que presenciou na ilha de São Vicente por volta de 1882: "(...) contradanças francesas, com muitas e complicadas marcas, valsas, mazurcas, polcas e *schottisches*" (Costa, *Raízes* dezembro de 1980, 183).

Referências à polca entre as músicas tocadas e dançadas em bailes nas principais cidades cabo-verdianas na segunda metade do século XIX são abundantes em várias edições do *Boletim Oficial*, na sua "Parte não oficial" e em outras publicações, como a *Revista de Cabo Verde*, publicada ao longo do ano de 1899 (v. Nogueira 2020, 118-125). No início do século XX, o jornal *A Voz de Cabo Verde* traz também frequentes alusões à polca, como esta, no folhetim "Amores de uma Crioula", na descrição de um baile. Os músicos que fariam a animação, "depois de terem dado vários acordes, correndo todos os tons maiores e menores, começaram a tocar uma das polcas que faziam as delícias daqueles tempos" (Arteaga, *A Voz de Cabo Verde*, 12/04/1911, 7). É possível inferir, pelas fontes escritas das primeiras décadas do século XX, que a polca esteve presente nos bailes – e portanto no repertório dos músicos que neles tocavam, habitualmente recrutados nos meios populares – e nos repertórios das bandas municipais até cerca da década de 1940: "Nessas primeiras décadas do século XX (...) mazurcas, polcas e valsas (...) ainda tinham o seu espaço no repertório das bandas e nos bailes, como os documentos atestam" (Nogueira, 2020, 195).

Quanto às fontes orais, o depoimento de Nho Raul de Ribeira da Barca (Lourenço Rosa Andrade, 1927-2005), violinista nascido na ilha do Fogo e que viveu grande parte da sua vida na localidade de Ribeira da Barca, interior de Santiago, é elucidativo. Em entrevista à autora realizada em 2005, quando questionado sobre músicas das quais se recordava, da sua infância e juventude, Nho Raul respondeu: "*Morna*, *koladera*, que naquela época chamava-se 'pólica' [a sua pronúncia da palavra *polca*], *schottische*, samba...". Esta menção à polca torna evidente que para este músico, septuagenário na época da entrevista, a *koladera* em tempos recuados era chamada de "polca". O já citado Luís Rendall refere sobre os bailes da sua juventude: "abriam-se com uma marcha e depois tocava-se uma *morna*. A polca era a música mexida quando se queria mudar de ritmo, deixar o ritmo lento da *morna*" (Rodrigues 2015, 118).

Por sua vez, o também já citado Eugénio Tavares, num texto sobre a *morna* que até hoje é citado como referência na história deste género musical, refere a presença da polca entre as músicas do seu tempo: "O compasso da polca serviu para cantar os amores de Nho Dondon, nessa doce toada do *manche* (...)" (Tavares 1932, 8). "Manchê" é uma composição de autoria desconhecida, que já por volta de 1885 era bastante popular, tanto que integra a brochura *Músicas Populares de Cabo Verde* (s.d., c. 1885), com partituras de músicas cabo-verdianas, publicada pela Sociedade de Geografia de Lisboa.

Várias polcas aparecem nos primeiros discos gravados por cabo-verdianos. Foram editados pela Columbia Records, em Nova Ioque, entre 1929 e 1933. No repertório há também mornas, mazurcas, marchas e tango (v. Nogueira 2020, 152-155). Esses discos chegaram a Cabo Verde, como a publicidade na imprensa evidencia. Entre outros exemplos, por meio deste anúncio: "Músicas caboverdeanas – Mazurcas, polcas, mornas, etc. À venda no escritório de António Miguel de Carvalho e Cia." (*ibid.*, 155). A partir da década de 1940 observa-se que a polca entra num processo de obscurecimento. Depois de cerca de quatro décadas sem referências sobre gravações de polcas, é com o violinista Travadinha, nos anos 1980, que irão aparecer em disco composições identificadas como tal. De modo geral, são escassas na discografia cabo-verdiana. Se naqueles discos pioneiros a polca aparece "em oito num total de 40 peças" (...) nos discos mais recentes, a designação 'polca' aparece seis vezes (excluindo as repetidas em compilações), em cerca de 160 gravações" listadas no levantamento realizado por Nogueira (2020, 232). Não há, por outro lado, nos discos pioneiros, qualquer música designada como "coladeira".

Poder-se-ia pensar que a polca, cujo nome praticamente desapareceu, teria se transformado em algo diferente, por exemplo, a *koladera*? Fazendo um paralelo com o Brasil, observe-se o que afirma Sandroni, evocando a ideia de "antropofagia cultural" ao analisar o que se passou com a polca no Rio

de Janeiro, no século XIX, entre as camadas populares. Os cariocas "digeriram" a polca, refere, "incorporando o que nela lhes agradava e ao mesmo tempo fazendo dela algo intrinsecamente seu" (Sandroni 2001, 69). Este autor refere que houve na polca uma *transformação* [itálico no original] e compara este processo com o descrito por Alejo Carpentier em *La Musica en Cuba* quando este trata da adoção da contradança pelos músicos negros em São Domingos, os quais imprimiram-lhe uma "vivacidade rítmica" que não existia na original (*ibid.*: 68). Surgiu então uma "trepidação singular que enchia os compassos de pontos de aumento e semicolcheias. O chamado 'ritmo de tango' instalava-se nos baixos", escreve Carpentier (1988, 114). Poderá ter ocorrido processo semelhante em Cabo Verde?

Em termos de análise de padrões rítmicos, o primeiro aspecto a destacar em 28 dos 31 dos registos analisados (Ver Anexo) é a presença de um padrão rítmico executado em forma de ostinato no reco-reco ou no chocalho, representado na figura abaixo (Fig 1), e que está associado ao que Paulo Roberto Peloso Augusto chama de "(...) polca com feições cariocas (...)" (Augusto 1997, 110).



FIGURA 1
Polca com Feições Cariocas.
Fonte: Augusto (1997: 110).

Entretanto, apenas um registo fonográfico (ver Anexo) baseia-se numa célula rítmica de acompanhamento no violão (ver figura 2) que Henrique Cazes identifica como Célula Rítmica Predominante de Acompanhamento da Polca na década de 1910 (Cazes 2019a, 103).

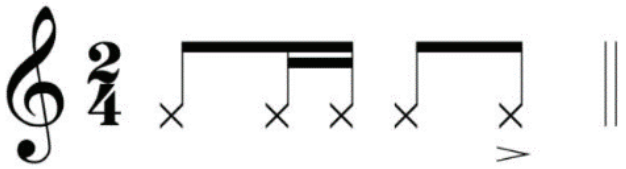
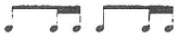


FIGURA 2
Polca no Violão.
Fonte: Cazes (2019a, 103).

A polca está intrinsecamente ligada à *koladera* do ponto de vista de padrão rítmico de acompanhamento, particularmente a célula rítmica chamada de polca carioca  , fortemente presente no reco-reco (ou

chocalho) em 28 dos 31 registos analisados. Entretanto, a nível de cavaquinho/violão, ela é muito incipiente, pois a célula rítmica identificada como variante da polca brasileira dos anos 1910  só foi encontrada em 1 dos 31 registos analisados.

*

Outra pista que surge ao pesquisar a música cabo-verdiana de meados do século XX é o maxixe. Surgido no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, num primeiro momento foi uma dança de par enlaçado com "requebros e reboleios lascivos, quase acrobáticos" (Jotaefegê 1974, 15). Há na época inúmeras descrições da sua sensualidade, como a obra de Jotaefegê exemplifica. Este autor lembra que só em 1883 a palavra "maxixe" aparece na imprensa, embora considere que já era uma dança apreciada havia vários anos, em ambientes populares, até ser adotada pela classe média (v. Jotaefegê, 1974, 21-29). No início do século XX, "maxixe" já é designação de um gênero musical, pelo que este autor dedica um capítulo da sua obra à "música denominada maxixe" (*ibid*., 41-46).

Fazendo um paralelo entre o processo de adoção da *koladera* pelo público cabo-verdiano e o que se verificou com o maxixe no Brasil algum tempo antes, podemos considerar a sua existência nos espaços de dança precedendo em vários anos o aparecimento de uma designação, esta sendo parte significativa do processo da sua construção como gênero musical. O paralelo poderia incluir o fato de que "a palavra 'maxixe', na virada do século, tinha conotação de vulgaridade mais forte do que 'tango' (Sandroni 2001, 79), e a palavra "coladêra" por sua vez possuía a carga negativa da lubricidade que lhe atribuíam os autores que descreveram o *kola sanjon* e sua umbigada.

Em Cabo Verde, referências ao maxixe encontram-se em textos de pelo menos dois observadores atentos a aspetos culturais cabo-verdianos: Desirée Bonnaffoux, autor de *Música Antiga de Cabo Verde* (1978), e Manuel Ramos, memorialista, autor de *Mindelo de Outrora* (2003). Este menciona que no baile, depois de dançar algumas peças com a jovem pretendida, "íamos convidar a mãe da pequena para uma valsa ou um maxixe e ela ficava contente pela nossa lembrança" (Ramos 2003, 128). Bonnaffoux (1978, 9), por sua vez, escrevendo sobre a ilha da Boa Vista, onde viveu, inclui o maxixe entre os tipos de música com que se animavam os bailes. Segundo esta fonte, tocavam-se não apenas *mornas* e galopes, que segundo ele compunham o essencial do repertório dos bailes "mas também maxixes, valsas, lunduns, contradanças e mazurcas" (Bonnaffoux 1978, 9).

Além destes autores, músicos cabo-verdianos dos mais antigos recordam o maxixe em situações de entretenimento no arquipélago. Relativamente

à ilha de Santiago, e mais precisamente ao seu interior – São Salvador do Mundo e Tarrafal – o maxixe e o samba aparecem referidos duas vezes como músicas que se tocavam nos bailes em meados do século XX, o que tem especial relevância por esta ilha não ser habitualmente apontada como espaço de recepção das músicas estrangeiras (ao contrário de São Vicente, cujo porto constituiu sempre uma porta aberta para o exterior). Ao descrever a tradicional festa do Senhor do Mundo (que se realiza em Picos, município de São Salvador do Mundo, no terceiro domingo após a Páscoa), Juvenal Cabral relata, no seu livro *Memórias e Reflexões* (1947): "Os bailes são animadíssimos; dançam-se mornas, sambas e maxixes, ao som do violino, ou à voz fremente de uma velha gaita" (Cabral 1947, 71).

Também desta ilha, Nho Eugénio (Tomás Mendes Cabral, n. 1936), nascido no Tarrafal, ao responder à pergunta sobre como eram os bailes na sua juventude, refere em primeiro lugar "samba e maxixe" (Nogueira 2020, 146). Outra referência à presença do maxixe, desta vez na ilha da Boa Vista, encontra-se numa entrevista do violonista Nonhe (Olímpio Estrela, 1922-2005) ao *Novo Jornal Cabo Verde*: "(...) Nessas festas tocava-se a morna, a coladeira (maxixe como lhe chamavam), a valsa, a polca e o *ril* [do inglês *reel*] (estilo de música e dança já extinto)" (Castro, *Novo Jornal Cabo Verde* 07/11/1993, 8). Aqui, o músico refere com todas as letras que aquilo que se denominava "coladeira" na década de 1990, quando foi entrevistado, tinha o nome de "maxixe" na época em que ele por vezes tocava a bordo de navios ingleses que faziam escala na ilha da Boa Vista.

Pode-se constatar assim a presença em Cabo Verde do maxixe, que afinal consiste na polca recriada por músicos brasileiros de finais do século XIX e início do século XX (Jotaefegê 1974; Sandroni 2001). A influência brasileira naquele território dava-se pelas transmissões de rádio de ondas curtas e pelos navios mercantes que punham em contato músicos cabo-verdianos com os marinheiros que, em geral, têm instrumentos musicais a bordo (v. Nogueira 2015, 89; Nogueira 2016, 322). Poderá ter sido o maxixe um ancestral da *koladera*?

Em termos de análise rítmica da presença do maxixe na *koladera*, o que Henrique Cazes denomina de "Maxixe Levada" (Cazes 2019a, 104) no cavaquinho[6], foi identificado em seis dos 31 registos analisados (ver Anexo). Esse ritmo característico está presente na variante denominada de *koladera samba* ou *koladera sambada*.

6 (V. Levada de maxixe para Cavaquinho https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=_FcDrRS9gpM).

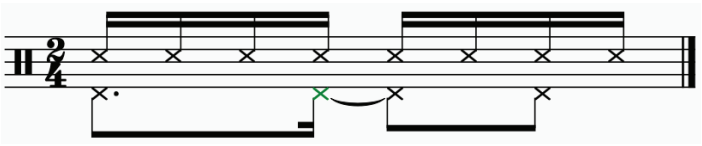


FIGURA 3
"Maxixe Levada" no cavaquinho.
Fonte: Autor, com recurso a Musescore 3.

Portanto, do ponto de vista rítmico, há uma relação direta entre o maxixe e a *koladera* dita "sambada", que não estaria mal denominada se fosse chamada de *koladera maxixada*. Recorde-se, a propósito, que no seu depoimento atrás mencionado o violinista Nonhe, da ilha da Boa Vista, afirma que a *koladera* era denominada "maxixe", no seu tempo de juventude.

*

Uma terceira hipótese para o surgimento deste gênero musical tem a ver com o galope, que chegou a Cabo Verde tal como a polca e outras músicas importadas no século XIX. O termo "galope" não é consensual e aparece, na atualidade, associado à *morna – morna galopada* ou *morna galope*, na linguagem local. "*Morna-galope* é até hoje um termo utilizado, quando se pretende indicar uma *morna* ligeiramente mais rápida que o habitual para este género" (Nogueira 2020, 186). Para Bonnaffoux (1978, 1-2), a *koladera* é o galope que ressurge "com um desenho musical mais trabalhado, depois de um período de esquecimento". Situando o surgimento da *koladera* entre a década de 1930 e 1950, tal período coincide, efetivamente, com o obscurecimento das antigas músicas europeias face a novas modas musicais, daí poder-se pensar no ressurgimento do galope, já cabo-verdianizado e com outro nome.

Do ponto de vista de padrão rítmico de acompanhamento, a análise à partitura para piano do tema "Galope de José Carolino" (da brochura *Músicas Populares de Cabo Verde* (1885: 7) mostra que acompanhamento do baixo tem essencialmente a célula rítmica cométrica , que não foi identificada em nenhum dos 31 registos analisados. Outro tema que surge na análise sobre o galope e que também faz parte desta publicação é o já referido "Manchê" (ibid: 1). Na partitura inserta nesta coletânea, o tema tem a mesma célula rítmica cométrica de "Galope de José Carolino" no acompanhamento do baixo do piano, como se pode ver neste extrato (Figura 4).

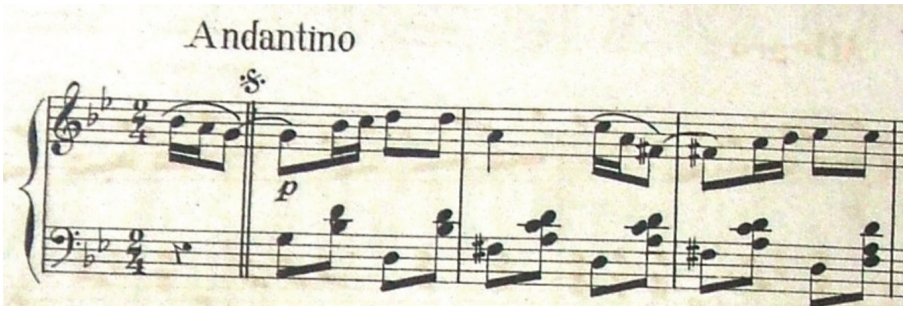


FIGURA 4
Extrato dos 3 primeiros compassos do tema "Manchê".
Fonte: Músicas Populares de Cabo Verde.

A diferença está no andamento, como já referido anteriormente. Por outro lado, o tema "Manchê", dado o período em que foi gravado, que coincide com o critério da antiguidade, faz parte dos 31 registos analisados para efeitos deste artigo, numa versão canção interpretada por Fernando Quejas (EP *Mornas de Cabo Verde*, 1959).[7] Neste caso, o acompanhamento no cavaquinho baseia-se na célula rítmica conhecida como *habanera* (Figura 5).

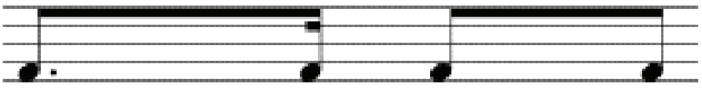


FIGURA 5
Célula Rítmica da Habanera.
Fonte: Sandroni (2002, 102).

Já a versão mais recente do tema, interpretada pelo grupo Simentera no álbum *Raíz* (1993)[8], é claramente uma *koladera sambada*, marcada pela presença da levada do maxixe no cavaquinho. Para além do "Manchê", outros dois temas merecem destaque nesta análise, ou seja, "Nha Kodé" e "Nhontone" (em alguns álbuns com o título de "Galo Bedjo"), ambos presentes na lista dos 31 registos selecionados e cujas versões analisadas[9] apresentam a levada do maxixe no cavaquinho e podem ser consideradas como *koladera samba* ou *koladera sambada*, embora haja quem os considere como sendo originalmente galope.

7 Manche (cladera de Cabo Verde), gravação de Fernando Quejas, https://www.youtube.com/watch?v=nVYia5f4Jws. Consulta em 22/09/2023.

8 A versão instrumental do tema aparece em dois momentos no álbum: como "Intro" (https://open.spotify.com/track/09VYD6n-CDqWyIHiykzt1yG?si=cfcfccf10d2346ab) e como "Coda" (https://open.spotify.com/track/09VYD6nCDqWyIHiykzt1yG?si=cfcfccf10d2346ab).

9 O Tema "Nha kodé" na interpretação de Fernando Quejas, no álbum *Mornas de Cabo Verde* (1959) (https://www.youtube.com/watch?v=6pOMm9RfU6I) encontra-se entre 2mn:38s e 5mn24s do link que reproduz a compilação *Cap Vert: Anthology 1959-1992*. Quanto ao tema "Nhontone", a versão é a interpretação de Bana no álbum Bana a Paris (1967) (https://open.spotify.com/track/7EsHGQW2XfdTiForSgMWv9?si=5d197c5f8021497a).

Quanto à *morna-galope*, em dois dos 31 registros analisados (ver Anexo), registrou-se na execução do cavaquinho a presença de uma variante de *tresillo*, o *tresillo* cubano – divisão dos oito pulsos (semicolcheias) do compasso binário num padrão 3-3-2 (Miller, 2011) – que caracteriza esse subgénero da morna. Trata-se de uma das diversas variantes do *tresillo* (Sandroni, 2011), pois, como se pode ver na figura abaixo, tem a acentuação nos pulsos 1, 4 e 7 e que divide o compasso no padrão 3-(colcheia e semicolcheia) -3- (semicolcheia com ligadura a colcheia) -2- (colcheia).

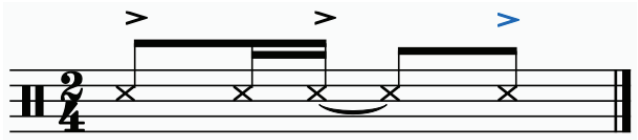


FIGURA 6
Variante de *tresillo* da *morna-galope* (cavaquinho ou violão).
Fonte: Autor, com recurso a Musescore 3.

Esta variante do *tresillo* foi identificada num conjunto de composições consideradas *mornas-galope*: "E assim qu'el ta fazedo"[10], "Rabilona"[11], "Saiona de Vinte One"[12], "Ribêra d'Paúl"[13], "Fusquinha"[14] e "Desaforo".[15] Em conclusão da análise realizada nesta amostra, pode-se inferir que, do ponto de vista rítmico, a polca, o maxixe e a *morna-galope* estão presentes nos registos de *koladera* dos anos 1950 e 1960. Não foram identificados, por outro lado, nessas gravações elementos rítmicos característicos do galope europeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relacionando as informações da imprensa e da literatura, dos depoimentos orais e da discografia produzida contendo *koladeras* com a audição dos temas gravados em disco, procuramos traçar um painel com diferentes

10 "E assim qu'el ta fazedo", Gardénia, CD É sim... (1993). https://open.spotify.com/track/1LJOG1wpVak2gv0zmEd25D?si=96c858526ca54bb1. Embora o arranjo esteja mais para um bolero do que para a morna-galope, ainda assim nota-se a presença embutida do *tresillo* na secção rítmica.

11 Em relação ao tema "Rabilona" é interessante notar que em duas versões diferentes, a mais antiga, de Marino Silva (EP *Morna pa Mamãe*, 1975) (https://open.spotify.com/track/2O0OzBEn72b7rEHtaY0aco?si=dfa823dd60ac4670), e a mais recente, de Celina Pereira (LP *Forsa de Cretcheu*, 1986) (https://www.youtube.com/watch?v=CCTKaBP3TjQ) mantém-se o padrão rítmico característico do subgénero.

12 "Saiona d'Vinte one" Celina Pereira, CD *Areias Mornas de Bubista* (2019). https://open.spotify.com/track/3YZj3ewhgJPrN91jOvruRj?si=4b6671de18bd4455 .

13 "Ribera d' Paul", Djosinha, LP *Djosinha* (s.d.) https://open.spotify.com/track/2ezUVD2p3JMvqJGWYiOvqC?si=e7aeea4b81ee4ffb. Obs.: o título da composição aparece errado, como "Balaio d'Gato" mas o áudio corresponde a "Ribera d'Paul".

14 "Fusquinha", Ary Morais, CD *Cruzando Fronteiras* (2023) https://open.spotify.com/artist/3NYDqroDZ7BNK3dMrQkmSJ.

15 "Desaforo", CD *Homenagem a Djedinho* (José Gomes da Graça) https://www.youtube.com/watch?v=UGJ_RkAHKMo, compositor do tema.

narrativas sobre a *koladera*, apoiando-nos nas reflexões de autores que se debruçaram sobre a música popular cabo-verdiana e de outros espaços com os quais se podem estabelecer analogias. Ao mesmo tempo, apresentamos hipóteses para uma possível genealogia deste gênero musical, a partir da análise das estruturas rítmicas encontradas em peças gravadas que provavelmente são as mais próximas da forma como a *koladera* se apresentava nos seus primórdios.

A análise de padrões rítmicos de 31 registos fonográficos das décadas de 1950 e 1960 associados à *koladera* permitiu identificar a presença da polca de feição carioca em 28 deles, enquanto o maxixe, que integra a variante *koladera samba* ou *koladera sambada*, aparece em seis registos, e a variante de tresillo da *morna-galope*, em duas gravações.

Fica claro que a polca de feição carioca, executada em forma de ostinato no reco-reco, pode ser considerada um elemento-chave da *koladera*, seja na variante clássica quanto na dita "samba" ou "sambada". Em termos de padrões de acompanhamento rítmico, pode-se resumir que a *koladera sambada* tem por base a combinação da polca de feição carioca no reco-reco com o maxixe no cavaquinho, enquanto a *koladera* considerada "clássica", mais rápida, caracteriza-se pela combinação da polca de feição carioca no reco-reco com a variante de *tresillo* da *morna-galope* no cavaquinho. Assim, pode-se inferir que o grande diferencial da polca de feição carioca no gênero musical *koladera* como um todo é que ela está presente tanto na variante "clássica" como na *koladera samba* ou *koladera sambada*.

Consideramos que estes subsídios podem constituir uma base a partir da qual venham a se aprofundar os estudos sobre esta expressão musical que ainda não suscitou pesquisas específicas de cunho acadêmico que possam traçar a sua história. Por outro lado, a análise dos padrões encontrados nas estruturas rítmicas traz subsídios para também nesta vertente constituir-se como um pontapé de saída para outros estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arteaga, António. 1911. Amores de uma Crioula. *A Voz de Cabo Verde*, 12 de abril de 1911.

Augusto, José Augusto Peloso. 1997. Os Tangos Urbanos no Rio de Janeiro: 1870-1920. Uma Análise Histórica e Musical. *Revista Música*, São Paulo, v. 8, n.1/2: pp 105-128 maio/nov. 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/59982/63086>. Acesso em: 25 ago. 2022.

Bonnaffoux, Desiré. 1978. *Música Popular Antiga de Cabo Verde.* Cópia datilografada. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa.

Cabral, Juvenal. 1947. *Memórias e reflexões.* Praia: ed. do autor.

Cardoso, Pedro. *Folclore Caboverdiano.* 1983 (1933). Paris: Solidaridade Caboverdiana.

Castro, Carlos (1993) Nha Nonhe: "A música será sempre a minha melhor companhia". *Novo Jornal Cabo Verde,* 07 nov. 1993.

Cazes, Henrique L. 2019a. As três fases do maxixe música. *Música Popular em Revista*, v. 1, p. 92- 108, jan.-jul. 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13150/8552?fbclid=IwAR23LB-_MDtxk4cujNttOHlvqDjW7bjmWr2viDfm5_CJr-sC4N_DaRQlxxI>. Acesso em: 29 set. 2023.

Cazes, Henrique L. 2019b. *Palhetadas Estruturantes: o Acompanhamento do Samba ao Cavaquinho.* Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Disponível em: <https://www.academia.edu/50929732/PALHETADAS_ESTRUTURANTES_O_acompanhamento_do_samba_ao_cavaquinho>. Acesso em: 02 set.. 2023.

Costa, Joaquim Vieira Botelho da. 1980, dezembro. A Ilha de S. Vicente de Cabo Verde: Comunicação à Sociedade de Geographia de Lisboa (1882). *Raízes,* 7.

Dias, Juliana Braz. 2004. *Mornas* e *Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação.* Tese de doutorado, Universidade de Brasília.

Fernandes, Armando Napoleão. 1991. *Léxico do Dialecto Crioulo do Arquipélago de Cabo Verde.* Mindelo: Gráfica do Mindelo.

Fortes, Gabriel. 1892. Festa de Santo António na Ilha da Boa Vista de Cabo Verde. *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro.*

Jota Efegê. 1974. *Maxixe - A dança excomungada.* Rio de Janeiro: Conquista.

Levy, Orlando. 1963. A visita do grupo Ritmos Caboverdianos a Dakar. *O Arquipélago*, 25 abr. 1963.

Lopes, Manuel de Jesus. 1968. Que se está passando com a música cabo-verdeana? *O Arquipélago*, 07 mar. 1968.

Lopes, Manuel de Jesus. 1969. A crítica não interrompe a coladeira. *O Arquipélago*, 30 jan. 1969.

Martins, Vasco. 1989. *A Música Tradicional Cabo-Verdiana - 1 (A Morna).* Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.

Miller, Richard. 2011. African Rhythms in Brazilian Popular Music: Tango Brasileiro, Maxixe and Choro. *Luso-Brazilian Review,* v. 48, n. 1. *New Perspectives on Brazilian Instrumental Music*, pp. 6-35. University of Wisconsin Press.

Monografia-Catálogo da Exposição de Cabo Verde. 1938. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa.

Nogueira, Gláucia e Amado, Djoy. 2023a. Morna ê câ sô dor, nem só amor. *Cabo Verde & a Música – Museu Virtual.* Disponível em: <www.caboverdeamusica.online/morna-e-ca-so-dor/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

Nogueira, Gláucia e Amado, Djoy. 2023b. A *koladera*, ou a alegria de não zombar. *Cabo Verde & a Música – Museu Virtual.* Disponível em: <www.caboverdeamusica.online/a-koladera-ou-a-alegria-de-nao-zombar/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

Nogueira, Gláucia e Bango, Jo di. Do 'badju di gaita' ao funaná-soukouss, da música rural ao pop: o percurso do funaná ao longo de um século. *Revista Brasileira de Estudos da Canção.* n.5, jan-jun 2014. Disponível em: <www.rbec.ect.ufrn.br>. Acesso em: 12 jan. 2024.

Nogueira, Gláucia. 2015. *Batuku de Cabo Verde. Percurso histórico-musical.* Praia: Pedro Cardoso Livraria.

Nogueira, Gláucia. 2016. *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens.* Lisboa: Campo da Comunicação.

Nogueira, Gláucia. 2020. *Músicas e Danças Europeias do Século XIX em Cabo Verde. Percurso de uma Apropriação.* Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra.

Novos ritmos. 1968. *O Arquipélago,* 18 jan. 1968.

Ramos, Manuel. 2003. *Mindelo d'Outrora*. Mindelo: Gráfica do Mindelo.

Rodrigues, Moacyr. 1992. *Mornas e Coladeiras de Frank Cavaquim*. Mindelo: Câmara Municipal de São Vicente.

Rodrigues, Moacyr. 2017. *A Morna – O papel da morna na construção da identidade nacional em Cabo Verde.* Lousã: ed. do autor.

Romano Luís. 1970. Cabo Verde. *Cabo Verde – Renascença de uma civilização no Atlântico médio*. Lisboa: Ocidente.

Romano, Luís. 1989. Koladera – exaltação popular. *Terra Nova*, n. 161, julho/agosto 1989.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.

Sandroni, Carlos. 2002. O Paradigma do tresillo. *Revista Opus 8*, fevereiro. pp 102-113. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142/119>. Acesso em: 22 set. 2022.

Sarrautte, Jean-Paul. 1960. Três formas de influência portuguesa na música popular do Ultramar. O samba, a morna, e o mandó. *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, 1960, segunda série, n. 114-115, set/out 1960.

Spencer, Maria Helena. 2005. Também sabemos sorrir. In *Contos, Crónicas e Reportagens*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Virgínio, Teobaldo. 1979. Koladera. *Terra Nova*, mar. 1979.

Zorro, António Maria. 1966. A lição da coladeira. *O Arquipélago*, 19 mai.1966.

ENTREVISTAS

Andrade, Lourenço (Nho Raul). 2005. Ribeira da Barca, Santiago, Cabo Verde.

Cabral, Tomás Mendes (Nho Eugénio). 2014. Chã de Junco, Santiago, Cabo Verde.

Oliveira, Henrique Teixeira (Djick). 2018. Praia, Santiago, Cabo Verde.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Gonsalves, P. e Barbosa P. s.d. c. 1960. *Paul Gonsalves & Phill Barboza Latin Orchestra.* LP. EUA.

Mornas de Cabo Verde. 1965. EP. 110.506 E. Rotterdam: Casa Silva.

Mornas de Cabo Verde. 1965. EP. 110.507 E. Rotterdam: Casa Silva.

Os Verdianos. 1966. *Nha Terra Cabo Verde.* LP. 110.778 Y. Rotterdam: Casa Silva.

Paris, Tito. 2007. *Acústico. CD.* **1803. Nova Iorque: Four Quarters Entertainment.**

Titina. 1988. *Titina Canta B.Léza.* LP. 001-88. Setúbal: Discos Porto Grande.

WEB

1949 - Dircinha Batista - O Sanfoneiro Só Tocava Isso (Polka) (2011) [gravação áudio]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2_-TkoniIo0 . Acesso em: 29 set. 2023.

Bana. 1965. Anildo Morais. *Nha Terra* [gravação áudio]. Disponível em: https://open.spotify.com/track/4Yg6Tu8xrc0Xw65wGGfZWx?si=9d7a3b1c3aec4482>. Acesso em 29 ago. 2023.

Bana. 1965. Aviadora. *Nha Terra* [gravação áudio]. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7IA7c3hpFPA8kvPAmc7FcF?si=c682fcd7332a4e31>. Acesso em: 29 ago. 2023.

Bana. 1965. Prigosinha. *Nha Terra.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4o24DXMzs2Zn7XginMrLdB?si=c6be1c91d43145df >. Acesso em: 29 ago. 2023.

Bana. 1965. Sampadjuda. *Nha Terra* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/00HdWCdA56CmeFfiBMwyc7?si=b951b5f376b04a63 >. Acesso em: 29 ago. 2023.

Bana. 1965. Terezinha. *Nha Terra.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0oVfIOxk1NXFP0qAtVxn90?si=a6dcd7f4df5d4141>. Acesso em: 29 ago. 2023.

Bana. 1966. Manhã Cedo. *Pensamente ê segrede.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4GNRRUQYc0h94ju2AnCqRH?si=c6c85072eea348bb >. Acesso em: 03 set. 2023.

Bana. 1966. Stanhadinha. *Bana à Paris.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2IabWRb2wFGQIaZHgYKi4l?si=4f7acf1242ac4e27>. Acesso em: 03 set. 2023.

Bana. 1966. Stanhadinha; *Nha Terra.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/00HdWCdA56CmeFfiBMwyc7?si=b951b5f376b04a63>. Acesso em: 03 ago. 2022.

Bana. 1966. Desobriga. *Pensamente ê segrede.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5lX3ErONTIqD44Iwdo7Vz1?si=7f813174530841cf >. Acesso em: 03 set. 2023.

Bana. 1966. Parede Bedje. *Pensamente ê segrede.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/18fPRNReGAsBPp3unnsX3L?si=d61fe19e040a4744>. Acesso em: 03 set. 2023.

Bana. 1967. Cuidode pal ca lara. *Bana à Paris.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4lopki3HKQ03TGpRvHsrWR?si=b64d3bce1c464b89>. Acesso em: 03 set. 2022.

Bana. 1967. Nhontono. *Bana à Paris.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7EsHGQW2XfdTiForSgMWv9?si=5d197c5f8021497a> Acesso em: 03 set. 2022.

Bana. 1967. Problema *Bana à Paris.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7jduvOtfwxOvVTFKx6mVvA?si=38f54ecdae974811>. Acesso em: 03 set. 2023.

Bana. 1967. Serpentinha *Bana à Paris.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0CGBB5JJHiC7joDAqr9KnK?si=518ed3cabf064329>. Acesso em: 03 set. 2023.

Bana. 1967. Surpresa *Bana à Paris.* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2nRpngOjc9wV0FcJHMjqNW?si=f75112cf96034cf0>. Acesso em: 03 set. 2022.

Desaforo-Da Gra A, Jose Gomes. [gravação áudio] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UGJ_RkAHKMo>. Acesso em: 29 set. 2023.

Évora, Cesária. 2009. Rebulice na Ilha de Madeira. *Radio Morabeza - Early Recordings* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3SxsXpjCB6OcPPkDbSMYd0?si=4775bf3d16d94368 >. Acesso em: 24 set. 2022.

Évora, Cesária. 2009. Sangue de Berona. *Radio Morabeza - Early Recordings* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4e7MocQhQDYT9jpuy61L5U?si=be60bc8cf2c44a98>. Acesso em: 24 set. 2022.

Évora, Cesária. 2009. Sayko Dayo. *Radio Morabeza - Early Recordings* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1LjjtGWhsp7OQp1ENAOjJe?si=d76e167c2ac64cfe >. Acesso em: 24 set. 2022.

Évora, Cesária. 2009. Ta Mata Morte. *Radio Morabeza - Early Recordings* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1hrKTHCCbnOpt1EML1pyaa?si=1b996e0a97f04a46 >. Acesso em: 24 set. 2022.

Évora, Cesária. 2009. Vaquinha Mansa. *Radio Morabeza - Early Recordings* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6fu2p5hffcH4rc3YlZoPBR?si=58aabc910b7a45d6 >. Acesso em: 24 set. 2023.

Gardénia. 1993. E sin qu'el ta fazedo. *E sin...* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1LJOG1wpVak2gv0zmEd25D?si=96c858526ca54bb1>. Acesso em: 25 ago. 2023.

Iê-iê-iê. S.d. *Wikipedia*. **Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/I%C3%AA-i%C3%AA-i%C3%AA>. Acesso em: 29 set. 2023.**

Mio Matsuda"SAIKO"「**サイコー**」松田美**緒** Na Associação Cabo-verdiana em Lisboa **[gravação vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TeeZ3R-WgtFI>. Acesso em: 29 set. 2023.**

No rancho fundo Elisa Coelho. 1931. [gravação áudio] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zX1Bfkpe7Jk>. Acesso em: 29 set. 2023.

O Sanfoneiro Só Tocava Isso – Tonico e Tinoco. [gravação áudio] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JM-prGncj2w>. Acesso em: 22 set. 2023.

Pedro, Felipe. s.d. Levada do Maxixe no Cavaquinho. [gravação vídeo] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=_FcDrRS9gpM>. Acesso em: 29 ago. 2022.

Pereira, Celina. 1986. Rabilona *Forsa de Cretcheu*. [gravação áudio] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CCTKaBP3TjQ >. Acesso em: 25 ago. 2023.

Pereira, Celina. 2019. Rabilona *Areias Mornas de Bubista*. [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3YZj3ewhgJPrN91jOvruRj?si=4b6671de18bd4455 >. Acesso em: 29 set. 2022.

Quejas, Fernando. 1959. Adeus Mamã. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde*. [gravação áudio] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZHVHjQWiWLo >. Acesso em: 14 set. 2022.

Quejas, Fernando. 1959. Manchê. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde*. [gravação áudio] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nVYia5f4Jws>. Acesso em: 14 set. 2022.

Quejas, Fernando. 1959. Nha Kodé. V.A. - *Cape Verde: Anthology 1959-1992*, Disc 1 (1995) (full album) [gravação áudio] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?-v=6pOMm9RfU6I (entre 2mn:38s e 5mn24s) >. Acesso em: 14 set. 2022.

Quejas, Fernando. Manche (cladera de Cabo Verde) *(sic)* [gravação áudio] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nVYia5f4Jws>. Acesso em: 22 set. 2023.

Rabolo. *Cabo Verde & a Música – Museu Virtual [website].* Disponível em: https://www.caboverdeamusica.online/rabolo/. Acesso em 20 dez. 2023.

Silva, Marino. 1975. Rabilona. *Morna pa Mamãe* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2O0OzBEn72b7rEHtaY0aco?si=dfa823dd60ac4670>. Acesso em: 25 ago. 2023.

Simentera. 1994. Manche – Coda. *Raíz* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/09VYD6nCDqWyIHiykzt1yG?si=cfcfccf10d2346ab>. Acesso em: 25 ago. 2023.

Simentera. 1994. Manche – Intro. *Raíz* [gravação áudio] Disponível em: <https://open.spotify.com/track/09VYD6nCDqWyIHiykzt1yG?si=cfcfccf10d2346ab>. Acesso em: 25 ago. 2023.

ANEXO - REGISTOS FONOGRÁFICOS ANALISADOS

Por razões de formatação, esta parte do trabalho encontra-se em documento Google Drive: https://docs.google.com/document/d/1v56jxYp5-t27kuqb1fjSpC6TiCr_8K7RqQghicnkbjc/edit?usp=sharing

Gláucia Nogueira é brasileira de nascimento e cabo-verdiana por naturalização. Jornalista e antropóloga. Doutora em Patrimónios de Influência Portuguesa (Universidade de Coimbra) e mestre em Património e Desenvolvimento (Universidade de Cabo Verde). Publicou: *O Tempo de B.Léza - Documentos e Memórias* (2005); *Notícias que Fazem a História - A Música de Cabo Verde pela Imprensa ao longo do Século* XX (2007); *Batuku de Cabo Verde - Percurso Histórico-Musical* (2015); e *Cabo Verde & a Música - Dicionário de Personagens* (2016). Desde 2020 desenvolve o projeto *Cabo Verde & a Música – Museu Virtual* (www.caboverdeamusica.online).

Djoy Amado, nome artístico de Jorge Amado Dias, é cabo-verdiano. Cantor e compositor, com interesse em estudos e pesquisas sobre a gênese e desenvolvimento dos géneros musicais cabo-verdianos, é apreciador do jazz e da teoria musical aplicada. Mestrando em Ciências Sociais (Universidade de Cabo Verde) e Bacharel em Ciência Política (Universidade de Brasília). Em termos profissionais, atua na área de monitoria e avaliação de projetos no Ministério da Agricultura e Ambiente de Cabo Verde.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 04/10/2023
Reapresentado em: 26/01/2024
Aprovado em: 04/04/2024

CONJUNTOS MUSICAIS COMUNITÁRIOS E OS IMPACTOS DA PANDEMIA: UM ESTUDO DE CASO DA BANDA DONA GABRIELA[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.214870

JOÃO HENRIQUE AMANCIO GIÃO
ORCID
https://orcid.org/0009-0006-9070-8855
Instituição: Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – ppgmus@unicamp.br

SUZEL ANA REILY
ORCID
http://orcid.org/0000-0002-3352-9379
Instituição: Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – ppgmus@unicamp.br

RESUMO
A Banda Dona Gabriela é uma banda de música de São João da Boa Vista - SP, com mais de 80 anos de existência e que performa semanalmente na praça central da cidade. Com a pandemia de Covid-19, tal como muitos outros conjuntos musicais comunitários, a Banda Dona Gabriela paralisou completamente suas atividades, retornando, com modificações, somente em maio de 2022. Neste artigo apresentamos sua trajetória e uma etnografia de suas atividades com o objetivo de analisar os impactos e desafios que a pandemia provocou no grupo. Nos valendo do conceito de Comunidade de Prática, analisamos suas práticas cotidianas e identificamos tensões endêmicas a conjuntos comunitários, que como argumentamos, foram agravadas com a pandemia.

PALAVRAS-CHAVE:
Bandas de música; Covid-19; Comunidades de Prática; Musicar; Conjuntos comunitários.

ABSTRACT
The Banda Dona Gabriela is a brass band from São

1 Este texto resulta da pesquisa de Iniciação Científica de João Henrique Amancio Gião, sob orientação de Suzel Ana Reily. Foi financiada pela FAPESP (2019/08171-5), integrado ao Projeto Temático FAPESP "O musicar local - novas trilhas para a etnomusicologia" (2016/05318-7).

João da Boa Vista - SP, with over 80 years of existence, that regularly performs in the central square of the city. Like many community music groups, the Banda Dona Gabriela halted its activities during the Covid-19 pandemic, resuming them in a modified form only in May 2022. In this article, we present the history and an ethnography of the band's activities with the aim of analyzing the impacts and challenges that the pandemic had on the group. Drawing on the concept of Communities of Practice, we analyze the ensemble's everyday practices and identify endemic tensions in community groups, which, as we argue, were exacerbated by the pandemic.

KEYWORDS:
Brass bands; Covid-19; Communities of Practice; Musicking; Community music ensembles.

INTRODUÇÃO

É uma noite de domingo agradável na Praça Coronel Joaquim José em 2019. Ao redor da estátua do mesmo coronel que dá nome a praça, muitos jovens se agrupam, passando o tempo enquanto conversam e bebem. Ao longo do praça, pode-se observar também diversas outras cenas comuns às praças de uma cidade interiorana: casais abraçados sentados nos bancos, famílias passeando, crianças brincando no parquinho, amigos que se encontram para colocar o papo em dia, carrinhos de comida e alguns ambulantes vendendo artesanato. Encontram-se ali, portanto, atividades que definem esse espaço como uma arena comunitária.

Às 19:40, no centro da praça, mais uma dessas cenas está se formando: aos poucos, homens de meia idade, uniformizados e trazendo instrumentos musicais começam a se agrupar em volta do Fonteatro Emílio Casline - uma espécie de anfiteatro com um palco elevado em um dos lados. Enquanto conversam, os homens preparam seus instrumentos e se sentam em cadeiras dispostas ao longo do palco. Logo começam a experimentar seus instrumentos e rapidamente uma profusão de sons preenche a atmosfera noturna da praça: escalas de saxofone, harpejos de trompete, glissandos de trombone, rudimentos de bateria... Depois de alguns minutos, os sons começam a se unificar ao redor de um lá de referência tocado pela guitarra, apenas para voltarem à miscelânea acústica de antes, entretanto, agora já afinados e amplificados.

Às 20:03, uma voz se impõe chamando a atenção e, após todos se concentrarem na contagem de quatro tempos marcada pelas baquetas, o samba "Keçono", de Antonio Carlos Neves[2], é tocado. Na seção D do tema, os músicos se levantam como num ato simbólico: a retreta[3] da Banda Dona Gabriela está começando!

2 Antônio Carlos Neves (1948–2013) foi um estimado maestro, arranjador, vereador e importante figura para o fomento da produção musical na cidade de Tatuí e arredores.
3 Retreta é um termo utilizado pelos membros das bandas de música para se referir às suas apresentações públicas.

Ao fim da música, algumas pessoas sentadas na arquibancada aplaudem, algumas continuam conversando, as crianças continuam brincando, os jovens continuam bebendo. De qualquer modo, a retreta foi oficialmente iniciada. Logo a banda engata em outro tema e assim continuará ao longo de aproximadamente duas horas durante a amena noite de domingo na Praça Coronel Joaquim José.

Como introduzido pela breve narração acima, esse artigo discute a Corporação Musical Dona Gabriela de Oliveira Costa, uma banda de música situada em São João da Boa Vista, no interior de São Paulo e que costuma se apresentar aos domingos na praça central da cidade. A vinheta descreve uma performance do grupo antes da pandemia do Covid-19. Ao longo do período de isolamento imposto pelas autoridades sanitárias, a banda paralisou suas atividades. Embora a exigência de isolamento tenha sido suspensa no final de 2021, a corporação só voltou a se encontrar em maio de 2022, com a remarcação de ensaios e retretas. Sua primeira apresentação na praça Coronel Joaquim José ocorreu em 8 de maio de 2022, após dois anos de inatividade. Assim, a banda retomou seus compromissos, mas com muitas mudanças, sendo a principal, a entrada de um novo regente com práticas próprias, mas também com um número menor de músicos.

Nestas discussões, voltamo-nos ao conceito de "Comunidade de Prática" (CdP) de Etienne Wenger e Jean Lave[4]. Ao invocar este conceito, não pretendemos utilizá-lo como um organizador descritivo, mas antes como ferramenta analítica que pode revelar diversas dimensões ligadas aos desafios da crise trazida pela pandemia ao funcionamento da banda enquanto grupo musical.

Etienne e Beverly Wenger-Trayner (2015, 1) definem uma CdP como: "grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou uma paixão por algo que fazem e aprendem a fazê-lo melhor ao passo que interagem uns com os outros regularmente"[5], envolvendo-se em formas de "engajamento mútuo". Estas comunidades, dizem os Wenger-Trayner, envolvem três características: o domínio, a comunidade e a prática.

O domínio, também chamado por Wenger em seus primeiros trabalhos sobre CsdP de "empreendimento conjunto" - pode ser compreendido como o interesse compartilhado que une os envolvidos à atividade do grupo, que, no caso de uma banda, é a própria banda. É a partir do domínio que os membros estabelecem relações de engajamento mútuo que formam a base da CdP.

4 Ver Lave & Wenger (1991) e Wenger (1998)
5 "groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly"

A segunda característica é a comunidade. Para a construção do engajamento mútuo, é necessário que os membros se envolvam em atividades coletivas regulares e interajam entre si, isto é, que formem uma "comunidade" ou coletividade que se reconheça como grupo. A manutenção desse engajamento é um aspecto essencial de qualquer CdP e os esforços para tal podem ser bem sutis e delicados (Wenger 1998, 74). No entanto, os membros da comunidade não precisam ter papéis similares, sendo que cada um pode ter uma atividade distinta dentro do grupo. No caso de uma banda, por exemplo, pode haver um regente, seu auxiliar, uma diretoria com cargos diversos e os músicos devem tocar instrumentos diferentes. Pode haver também diferenças no grau de compromisso que cada membro tem para com o domínio ou com o seu tempo de participação no grupo; alguns membros formam o "núcleo" da CdP, enquanto outros, os recém-ingresso, são denominados por Lave e Wenger (1991) de "participantes legítimos periféricos" (legitimate peripheral participation), sendo estes membros os que estão assimilando saberes já consolidados entre os participantes do núcleo. Essa forma de participação se refere ao processo pelo qual novos membros são incluídos em uma CdP e é baseada em uma experiência que combina perifericidade - seja através de menor intensidade, menores riscos, menor pressão - e legitimidade - no sentido do participante receber legitimação suficiente para ser tratado como um membro em potencial.

O terceiro requisito apontado pelos Wenger-Trayner (2015) é a prática propriamente dita. Conforme os membros se envolvem em atividades em conjunto, eles progressivamente desenvolvem uma prática própria. Uma das funções desta prática compartilhada é estabelecer uma base de conhecimento comum, de forma que é esperado que todos os membros efetivos a dominem (Wenger, McDermott e Snyder 2002, 38). É importante destacar que a prática não é estática: ela evolui e se adapta conforme as circunstâncias do grupo e seus objetivos. Assim, a comunidade cria efetivamente um repertório compartilhado de recursos que são compreendidos, negociados e reinterpretados pelos membros constantemente conforme suas relações de engajamento mútuo e a busca pelos objetivos do domínio. Wenger (1998, 83) exemplifica alguns possíveis elementos de um repertório compartilhado:

> O repertório de uma comunidade de prática inclui rotinas, palavras, ferramentas, jeitos de fazer as coisas, histórias, gestos, símbolos, gêneros, ações, ou conceitos que a comunidade produziu ou adotou no curso de sua existência e que se tornou parte de sua prática.[6]

6 "The repertoire of a community of practice includes routines, words, tools, ways of doing things, stories, gestures, symbols, genres, actions, or concepts that the community has produced or adopted in the course of its existence, and which have become part of its practice."

No caso de uma banda, por exemplo, poderíamos incluir aqui o repertório musical do conjunto, suas práticas de ensaio, as práticas de retretas, o repertório de narrativas derivadas de experiências compartilhadas, entre outros saberes acumulados no decorrer da participação no grupo.

A discussão acima se baseia em descrições teóricas de CsdP quando estão operando de forma produtiva. No entanto, há momentos em que estas associações podem se desagregar, o que, de fato ocorreu com muitos grupos de música comunitários durante a pandemia. Propomos que as diretrizes destes teóricos podem ser úteis para que identifiquemos pontos de tensão que dificultam a sua reorganização pós-crise. Esta é nossa proposta ao documentar o esforço dos membros da Banda Dona Gabriela ao se empenharem em reativar este domínio de suas vidas que tanto valorizam.

Para tal, o artigo está dividido da seguinte maneira: a primeira parte traz um pequeno histórico das bandas de música de modo a contextualizar o caso da Banda Dona Gabriela e inseri-lo em um panorama mais amplo; a segunda apresenta a banda, indicando a sua trajetória ao longo do tempo e as formas como ela se adaptou a mudanças; a terceira aborda a vida cotidiana do grupo e a natureza das suas atividades musicais, focando em seus ensaios e apresentações antes da pandemia; a quarta se volta para a descrição de como o conjunto enfrentou a pandemia e é seguida por uma discussão dos desafios que enfrentou para retomar suas atividades; por fim, o texto aponta para uma série de questões referentes à sustentabilidade de uma banda - e de conjuntos comunitários em uma perspectiva mais ampla - evidenciadas pela pandemia.

O material etnográfico para este estudo foi colhido por João Henrique Amancio Gião durante sua Iniciação Científica, sob a orientação de Suzel Ana Reily. Neste período, além de entrevistar membros da banda e fazer um levantamento documental sobre ela, João Henrique participou da Banda Dona Gabriela tocando guitarra. Deste modo, pôde vivenciar os musicares da banda e da comunidade como forma de compreender sua importância para os participantes.

UM BREVE PANORAMA DAS BANDAS DE MÚSICA

As bandas de música estão entre os conjuntos instrumentais de maior abrangência global. De origem europeia, o processo colonial e de militarização disseminou esta formação por diversos países, de modo que, em cada localização, devido à sua adaptabilidade, a banda de música se integrou a gêneros locais, resultando em formas musicais únicas (Boonzajer Flaes

2000, Brucher e Reily 2013). Com exceção das bandas militares, em geral o movimento de bandas é um movimento amador, sendo que o amadorismo sempre se fez presente nas bandas civis (Herbert 2000, Costa 2011, Brucher e Reily 2013 entre outros).

Tradicionalmente, as bandas performam principalmente como conjuntos "funcionais", ou seja, se adequando aos eventos que acompanham e majoritariamente no espaço público. No Brasil, Maria do Páteo (1997), em sua dissertação de mestrado sobre bandas de música na cidade de Campinas, aponta como as bandas, sobretudo no final do século XIX e início do século XX, participavam efetivamente do cotidiano urbano das cidades, permeando suas modernizações e criando formas de inserção nas mais diversas situações sociais, seja em procissões religiosas, espetáculos teatrais, cinemas, desfiles cívicos, festas populares, retretas nas praças, entre outros contextos. Neste período, a banda se constituía como a manifestação cultural de maior trânsito nos diversos ambientes e contextos, tornando-se um tipo de "marcador ritual" que cumpria diversas funções, como celebrar, solenizar, engrandecer, divertir, inaugurar, recepcionar, entre outras. Como enunciado por Suzel Reily (2013, 109) em seu estudo sobre uma banda de música de Campanha (MG), "Do final do século XIX adiante, dificilmente um evento público ocorria sem a presença de uma banda. Na verdade, as oportunidades para as bandas estavam se tornando tão numerosas que até as bandas militares começaram a se disponibilizar para serem contratadas[7] [para atividades civis e religiosas]."

Já a partir da segunda metade do século XX, as corporações começaram a perder o papel central que tinham na vida da comunidade. Alguns fatores podem ser levantados para explicar essa mudança. Em um primeiro momento, Páteo (1997) aponta como alguns dos espaços das bandas passaram a ser ocupados por orquestras, as quais passaram a ser vistas como um símbolo de maior status social e a ser mais requisitadas; novas formas de lazer se consolidam: o cinema sonoro não necessitava mais de acompanhamento ao vivo, a música gravada passou a fazer parte do dia a dia das pessoas, seja pelo rádio ou pelo gramofone; houve também uma alteração dos gostos musicais do público através da popularização da música amplificada que passa a fazer parte das festas populares e eventos ao ar livre, limitando ainda mais os nichos de performance das bandas (Reily 2013). Como resultado, o que se observa é que os musicares[8] das corporações foram deixando de ser funcionais

7 "From the late nineteenth century onwards, hardly a public event took place without the presence of a band. In fact the opportunities for bands were becoming so numerous that even the military bands started making themselves available for hire."
8 Christopher Small desenvolveu o conceito de "*musicking*" (1998), através do qual abarcou todas as atividades envolvidas na produção de um evento musical, o que engloba muitas atividades que não estariam diretamente associadas ao fazer musical. Inspirados neste conceito, os pesquisadores associados ao Projeto Temático FAPESP "O musicar local - novas

para certos contextos em que anteriormente eram muito requisitados. Assim, para sobreviver, estes grupos musicais precisaram se adaptar ou criar novos espaços de apresentação.

A partir do final da década de 1980, uma das formas que as corporações encontraram para se manter em cena foi através da organização de encontros e campeonatos. Nessa nova arena, o interesse pelas bandas de música foi revigorado: apesar da audiência desses encontros consistir principalmente dos membros das próprias bandas, o saudável clima competitivo incentiva os músicos a buscarem se aprimorar cada vez mais e a se sentirem orgulhosos por representar suas cidades.

Ainda, é interessante notar como o caráter funcional das corporações se reconfigura: nos encontros e campeonatos, a música das bandas não acompanha mais uma procissão, uma inauguração ou uma festa popular. Agora, seu repertório se torna o núcleo e propósito principal do evento. Acompanhando essa mudança, certas práticas também tendem a se adaptar. Reily (2013) observa um crescente ethos apresentacional[9] nesse sentido, por exemplo, na escolha do repertório: peças funcionais como os dobrados e as marchas, tocadas tradicionalmente em procissões, vêm perdendo espaço para gêneros mais adequados para contextos apresentacionais e considerados mais "modernos", como peças advindas do repertório popular internacional, pop, easy listening, transcrições de peças eruditas e arranjos de músicas do repertório popular brasileiro. Busca-se também peças que contenham passagens difíceis e que a execução possa impressionar a audiência. Assim sendo, essa tendência se reflete também na formação instrumental dos conjuntos: ao passo em que os músicos deixam de tocar caminhando, surge a possibilidade de incluir novos instrumentos, como o teclado, baixo elétrico, guitarra e bateria, de modo que instrumentos mais tradicionais, como o saxhorn, o clarinete, o bombardino e o baixo tuba, vão sendo substituídos e consequentemente se tornando mais raros.

Mesmo com estes esforços, as bandas não foram capazes de retomar uma posição central no cotidiano de suas comunidades, como a que tiveram até meados do século passado. Lutando constantemente para se manterem em cena, a pandemia teve um grande impacto sobre muitas corporações, até porque, por serem agremiações que usam instrumentos de sopro, o risco de contaminação é especialmente alto. Impossibilitadas de performar

trilhas para a etnomusicologia" redirecionaram o enfoque para identificar o "musicar" - sua tradução de *musicking* - para abarcar qualquer atividade que envolve sensibilidades musicais, estando elas ou não associadas a um evento musical específico. Ver Reily (2021).
9 Segundo Thomas Turino (2008), a música apresentacional - em oposição à participativa - é definida por uma clara distinção entre artista e audiência. Consequentemente, tende a possuir uma série de características que enfatizam essa distinção. Por exemplo: forma fechada, texturas e timbres transparentes, precisão rítmica, ênfase no virtuosismo individual, entre outras.

no espaço público, algumas encontraram formas de atuar em ambientes virtuais, mas os desafios para isto foram grandes. Os estudos voltados para os impactos da pandemia sobre bandas de música, seja no Brasil, seja em outras partes do mundo, ainda são bastante limitados. Desta forma, entendemos que este trabalho pode trazer uma contribuição no sentido de apontar para os desafios sendo enfrentados por estes conjuntos, o que poderá, por sua vez, gerar debates sobre como superá-los.

A BANDA DONA GABRIELA E SUA TRAJETÓRIA

A Corporação Musical Dona Gabriela de Oliveira Costa, carinhosamente conhecida como Banda Dona Gabriela, foi fundada em 1938 na zona rural de São João da Boa Vista, mais precisamente na Fazenda da Lage, propriedade de Gabriela. No passado, em um cenário em que as bandas estavam muito mais presentes no cotidiano urbano, a Banda Dona Gabriela também se fazia presente. Antônio Carlos, membro mais antigo ainda em atividade, entrou no grupo no início da década de 70 e conta que desde que se lembra, o conjunto sempre tocou aos domingos à noite na Praça Coronel Joaquim José, evento que se mantém até os dias atuais como principal arena de performance da banda. Todavia, na época, esse era apenas um dos muitos contextos em que a corporação performava: Antônio Carlos conta que a banda se deslocava muito para tocar em encontros de bandas das cidades da região, como Itatiba, Poços de Caldas e São José do Rio Pardo. Se lembra de tocar diversas vezes em procissões promovidas por várias igrejas diferentes da cidade, em que tinha que tocar as músicas "de cabeça": "se tivesse alguma parte com dificuldade, levava uma partiturinha só daquela parte". Cita que tocavam também em eventos e desfiles cívicos, inaugurações, cerimônias de faculdades "para promover os alunos" e nas mais diversas festas. Dá destaque para os aniversários da família de Dona Gabriela, em que a corporação era chamada para seu casarão e "faziam uma festona pra banda".

Quanto à instrumentação, a banda poderia ser classificada como uma banda de coreto "tradicional", com uma formação instrumental que ao longo do século passado consistiu principalmente em bumbo, prato, caixa, clarinete, baixo tuba, sax horn, trombone, bombardino e trompete. O repertório também não fugia da tradição das bandas, se baseando principalmente em dobrados, marchas, valsas e algumas peças sinfônicas extraídas do repertório erudito, mas também com a presença de gêneros populares, como samba, choro e bolero.

No ano de 2005, entretanto, a banda iniciou um processo de transformação que alterou consideravelmente sua estrutura e suas práticas. Aos poucos, o conjunto foi substituindo os instrumentos tradicionais e se aproximando

da formação atual, mais próxima a uma big band ou orquestra de baile. Hoje a instrumentação inclui guitarra, baixo elétrico, bateria, trompetes, sax alto, sax tenor e trombones. O repertório também foi adaptado para a nova formação e passou a favorecer cada vez mais a inclusão de gêneros populares e dançantes, a despeito das marchas e dobrados.

Os músicos contam que essa transição de banda de música para big band foi progressiva e que se deu devido à conjugação de diversos fatores. Eduardo, trompetista da banda desde 2001, conta que, no ano de 2005, uma nova diretoria tomou posse e que, ao se verificar que a diretoria anterior havia deixado diversos problemas burocráticos, optou-se por fundar uma nova banda. Desse modo, o nome da agremiação também foi alterado, passando de Corporação Musical Dona Gabriela Ribeiro de Oliveira para Corporação Musical Dona Gabriela de Oliveira Costa, uma mudança na "Dona Gabriela" homenageada. Gabriela Ribeiro de Oliveira era mãe de Gabriela Oliveira Costa. Na mudança de nome, optou-se por homenagear a filha, figura que foi uma grande incentivadora da corporação, doando instrumentos, adquirindo repertório e uniformes.

Assim, a mudança simbólica na fundação de uma nova banda também serviu de pretexto para a implantação de mudanças estruturais. Já havia o desejo, principalmente por parte de uma nova geração de músicos que se consolidava na banda, de "atualizar" o repertório: nas apresentações alguns casais se arriscavam a dançar ao som do grupo, mas o repertório de dobrados e marchas não favorecia esse tipo de participação. Márcio, o regente na época, conta também que, em decorrência de um pedido de um casal que frequentava a Praça Coronel Joaquim José, uma fonte luminosa que ocupava o espaço do atual Fonteatro Emílio Caslini (onde a banda se apresenta) foi desativada e no local foi construída uma pista de dança. A partir de então, a banda buscou introduzir, em seu repertório, peças que incentivassem o público a dançar e, como consequência, a instrumentação do grupo passou a se alterar. Vê-se, portanto, como formas de musicar, como a dança, impactaram nas práticas do conjunto.

Outro fator que favoreceu essa transformação foi o fato de que a corporação passava por um processo de mudança geracional. Nesse período, alguns dos integrantes mais velhos foram parando de participar da banda por conta da idade avançada, enquanto outros faleceram. Em sua maior parte, os músicos dessa geração tocavam os instrumentos mais tradicionais de bandas de música, como saxhorn, baixo tuba e bombardino. O restante dos músicos que tocavam esses instrumentos foram aos poucos transicionando para os instrumentos de big band, conforme o repertório ia progressivamente se alterando, de modo que no início desse processo, muitas vezes tinham que levar dois instrumentos para os ensaios

e apresentações: o clarinete para os dobrados, e o sax para o repertório de big band, por exemplo.

Quanto ao repertório, os maiores responsáveis pela adição das novas músicas, já arranjadas para a nova formação, foram os saxofonistas Carlos Alberto e José Henrique[10]. Carlos conta que encontrava arranjos prontos na internet, na sua maior parte de graça, mas em alguns casos comprava alguns com uma verba da banda. Afirma também que no início tinha de repartir as vozes manualmente para os instrumentos, o que era muito trabalhoso. Já José fazia os próprios arranjos para o conjunto, contribuindo com a adição de mais de 20 peças. Desse modo, esse repertório, introduzido em sua maior parte pelos dois saxofonistas, constitui a principal coletânea de músicas que são executadas hoje em dia pela banda, a qual os membros nomearam de "Pasta Preta", que envolve sambas, choros, boleros, bossas-novas, canções americanas, jazz, pop, gêneros nordestinos entre outros. A partir das primeiras peças, este repertório foi crescendo aos poucos e hoje a "Pasta Preta" tem aproximadamente 200 músicas.[11]

Além da "Pasta Preta", a corporação mantém mais dois acervos de arranjos herdados da formação antiga (pré-2005), o "Caderno de Populares" e o "Caderno de Dobrados". O "Caderno de Populares" engloba o repertório de choros, sambas, valsas e boleros antigos, arranjados para a formação de banda de coreto tradicional; essas músicas só são tocadas ocasionalmente, mas caso um número significativo de músicos esteja ausente, a ponto de prejudicar um ou mais naipes, opta-se por executar peças deste acervo, visto que os arranjos são mais simples que as peças da "Pasta Preta". Já o "Caderno de Dobrados", como seu próprio nome indica, contém principalmente dobrados, mas encontram-se ali também as marchas e hinos, como o "Hino Nacional", o "Hino à Bandeira", o "Hino da Cidade" entre outros. Hoje em dia suas peças são raramente tocadas nas retretas comuns, sendo reservadas para eventos cívicos para os quais a banda é chamada, como o Dia da Cidade e afins.

Na data de escrita deste artigo, a banda contava com 12 membros, antes da pandemia de Covid-19 eram 16. Após a pandemia, alguns membros acabaram deixando a banda, desfalcando alguns naipes, sobretudo os de trombone e trompete. Dos membros atuais, apenas 2 possuem, como fonte de renda primária, atividades relacionadas à música; os demais são bancários, técnicos de informática, funcionários públicos, comerciantes, pedreiros, etc. Destes, cada um recebe um salário mensal no valor de

10 José Henrique é pai de João Henrique, um dos autores deste artigo.
11 O vídeo do link a seguir, gravado por João Henrique em 9 de junho de 2022, traz a banda executando umas das peças da "Pasta Preta" em uma de suas retretas: "https://youtu.be/FvH3cQ7CYv0 ".

400 reais da Prefeitura pela sua participação na banda, com exceção do regente, que recebe 800 reais.

Quanto aos seus contextos de apresentação nos dias atuais, Rob Boonzajer Flaes (2000, 131) aponta como o estabelecimento de um espaço público regular para performance é crucial para a sustentabilidade de uma banda – ou qualquer conjunto musical comunitário. Nesse sentido, no caso da Banda Dona Gabriela, esse espaço é garantido através de um contrato anual com o Departamento de Cultura Municipal. Este contrato exige principalmente que a banda cumpra suas apresentações semanais aos domingos na Praça Coronel Joaquim José, localizada no centro da cidade. Nestas apresentações, as performances da banda alteram a configuração comum da praça, de forma que é criado um ambiente em que a trilha sonora para atividades como dança, brincadeiras infantis, venda de comidas e conversas entre amigos é executada ao vivo por membros da própria comunidade, uniformizados, portando instrumentos de sopro em uma noite de domingo. Assim, pode-se dizer que, já há muito tempo, a banda vem promovendo musicares diversos entre os frequentadores da praça nos momentos de suas performances.

As retretas da banda, até alguns anos atrás, também eram um espaço de lazer muito relevante para a população de terceira idade de São João da Boa Vista: após a transformação do grupo em big band e a adoção de um repertório mais dançante, a dança se tornou um aspecto fundamental do musicar das retretas. O "Baile na Praça", como ficou conhecido, envolvia a participação de diversos casais de idosos que dançavam aos moldes dos bailes de sua época na pista de dança da praça. Esse aspecto das retretas se tornou tão indissociável da produção sonora no musicar da banda, que quando o grupo foi convidado para o programa "Viola, Minha Viola" apresentado por Inezita Barroso e exibido na Tv Cultura em 2007, dois casais de dançarinos que frequentavam assiduamente o Baile na Praça também foram ao programa dançar.

Infelizmente, no decorrer dos anos, a banda vem perdendo público e o Baile na Praça vem se desarticulando. Sobretudo após a pandemia de Covid-19, se tornou raro um casal dançar na pista de dança durante as retretas. Os músicos atribuem isto ao fato de as pessoas de terceira idade terem medo de se expor a atividades coletivas por serem mais vulneráveis ao vírus; entretanto, acreditam que talvez elas retornem com o tempo.

O COTIDIANO DA BANDA ANTES DA PANDEMIA

Na discussão que segue, buscamos apresentar o dia-a-dia da banda e seu papel na vida social dos músicos e de sua comunidade antes da propagação

do Covid-19 que impôs restrições ao contato social. Como foi indicado na introdução, entendemos a banda como uma CdP em que seus membros negociam suas atividades coletivamente, conforme engajam juntos no domínio que os une. Assim, para demonstrar a sociabilidade que marcava as práticas entre os músicos da banda antes da pandemia, apresentamos etnografias de contextos performativos documentados por João Henrique Amancio Gião, durante sua pesquisa de campo nos primeiros meses de 2020. Estas narrativas evidenciam um certo ideal de sociabilidade musical que faz com que a participação na banda seja valorizada por seus membros.

ENSAIOS

Segunda-feira dia 13 de janeiro de 2020. João Henrique, um dos autores deste artigo, e seu pai, José Henrique, chegaram na sede da banda por volta das 20h00. Logo ao descer do carro, avistaram uma roda formada apenas por homens na calçada em frente à Estação das Artes. Como de costume, João deixou sua guitarra na sala de ensaio, ainda vazia, e se encaminhou para o murmurinho das conversas. Após cumprimentar cada um dos músicos, seu pai anunciou que não tocaria saxofone naquele dia: um de seus dentes frontais caíra mais cedo, e, após uma ida ao dentista, tinha medo de que o ato de tocar o instrumento pudesse prejudicar o dente provisório. Imediatamente, essa história gerou risadas gerais. Henrique, baterista do grupo, comentou: "Você 'tá parecendo o médico do filme Se Beber Não Case", comparando-o a uma personagem que perde um dente durante uma noite de bebedeira. Após mais algumas risadas, com a chegada do regente Márcio, a roda se desfaz e os músicos começam a se dirigir para a sala de ensaio.

Um a um, pegaram uma cadeira de metal, entre as que estavam empilhadas num canto da sala, e tomaram seus lugares costumeiros, agrupados por naipe. Iniciou-se, então, o ritual de montar as estantes, retirar os instrumentos dos estojos, montar os instrumentos e sentí-los, soprando algumas notas. Rapidamente a sala foi tomada por uma profusão caótica dos mais diversos sons: frases melódicas de sax, graves do bumbo, palhetadas da guitarra e conversas informais sobre os mais variados assuntos.

Márcio se posicionou de pé, voltado para os músicos, como um maestro de orquestra sinfônica. Impôs sua voz e pediu atenção para que todos pudessem afinar os instrumentos com base na guitarra, afinada anteriormente. O regente distribui para todos uma partitura da nova música que seria tocada pela banda, o samba "Estamos aí", de Mauricio Einhorn e arranjo de Nelson Faria, trazido ao ensaio pelo saxofonista Carlos Alberto.

Assim, iniciou-se oficialmente o ensaio. Antes de passar a música pela primeira vez, o regente apontou alguns aspectos da sua forma. Em seguida,

contou quatro tempos e a banda começou a tocar, com os músicos lendo a peça à primeira vista.

Os guitarristas, Bruno e João Henrique, ficaram um pouco perdidos devido à quantidade de passagens melódicas escritas para a guitarra, mas deram um jeito, tocando os acordes cifrados em uma outra seção, que podiam ser encaixados ao longo da peça.

Depois de uma primeira passagem desengonçada, os músicos puderam compreender melhor a estrutura da peça, mas concordaram que se tratava de um arranjo difícil. Bruno encontrou uma gravação da música em seu celular e todos a ouviram juntos. Após a escuta e uma discussão em conjunto, decidiu-se por cortar algumas seções da partitura: "Tem muito improviso escrito; a gente não precisa tocar tudo isso", disse Márcio. Alguém chegou a comentar: "Imagina os velhos da praça dançando isso!", e todos deram risadas.

Com a simplificação, a banda deu continuidade ao ensaio. Havia uma passagem complexa em que os saxofones executavam uma quintina de semicolcheia[12], exigindo atenção especial de Márcio, que passou lentamente a passagem com o naipe algumas vezes, para melhor sincronizá-lo. Com mais algumas repetições, os músicos compreenderam melhor a música, de modo que ela começou a tomar forma. Ainda assim, a dificuldade permaneceu aparente. O baixista Thiago chegou a questionar com João e Bruno o propósito de se trazer um arranjo tão difícil para a banda. Comentou, em tom de brincadeira: "Vou gastar uma semana só estudando isso para ganhar 400 reais no fim do mês?"

Nos quinze minutos finais do ensaio, Márcio apresentou "Cheia de Manias", peça de Luís Carlos do grupo Raça Negra e arranjo de Henrique Borges, saxofonista com passagem pela banda e amigo de muitos dos integrantes. Esta música foi considerada muito mais simples. Após duas passagens, também em leitura à primeira vista, todos ficaram satisfeitos e o ensaio foi encerrado. Márcio pediu aos músicos que não se esquecessem de trazer as partituras novas no próximo ensaio.

Como se pode notar da etnografia acima, busca-se, no ensaio, manter um ambiente descontraído e informal entre os músicos, enquanto outras práticas revelam uma preocupação com aprimoramento performativo. Ou seja, ao mesmo tempo em que o ensaio é um espaço de sociabilidade voltado para o prazer do musicar coletivo, há também uma preocupação com a qualidade do produto sonoro que será apresentado durante a retreta.

12 Uma quintina é uma subdivisão rítmica, que, no caso de semicolcheia, subdivide um tempo em cinco partes iguais.

Destaco aqui o fato de Carlos Alberto trazer dois arranjos novos para a banda neste ensaio, apesar do extenso repertório que já possui. Se por um lado a apresentação de repertório novo garante que os músicos sintam que estão sendo continuamente desafiados, mantendo o seu interesse na prática musical, por outro é também uma forma de trazer novas músicas para a apreciação da comunidade e tornar as apresentações públicas mais atrativas.

RETRETAS

Numa noite amena e bem iluminada, dia 2 de fevereiro de 2020, João Henrique observou uma retreta sentado na arquibancada que circunda a pista de dança. Com o equipamento de som já montado, às 19h49, os músicos uniformizados iniciaram mais uma performance dominical, começando, como de praxe, com o samba "Keçono", levantando-se na seção D do tema para inaugurar a apresentação. Já nessa primeira música, João percebeu a ausência do baixista Thiago. Consequentemente, Márcio, ao teclado, fez o possível para cumprir a função do baixo, marcando as notas graves. Às 19h55, o primeiro casal se encaminhou para a pista. Tratava-se de um casal já na terceira idade, como é a grande maioria das pessoas que frequentam esses bailes dominicais ao ar livre. Dançavam ao som da música escolhida por Márcio dentre o extenso repertório da banda, para dar sequência à apresentação.

A banda não costuma definir seu repertório de antemão, o que lhe permite responder às condições que se apresentam na retreta, como a ausência de alguns músicos, as reações, ou mesmo pedidos do público, uma recordação de alguma pessoa naquele momento a quem se associa uma determinada música e assim por diante. Durante a retreta o regente alterna entre "seleções" de ritmo rápido e lento. "Seleção" é como é chamado o conjunto de duas músicas (certas vezes três), sempre do mesmo gênero, que são escolhidas por vez: ou seja, dois sambas, duas bossas, dois boleros, três forrós etc. Quando a primeira música de uma seleção termina, a bateria, o baixo, a guitarra e o teclado continuam segurando a base harmônica enquanto os sopros encontram a partitura da próxima. Dessa forma é criado um elo que mantém o som acontecendo. Depois que todos os músicos estão prontos, o baterista faz a contagem para que a próxima peça seja iniciada.

Nesta noite, a primeira seleção escolhida foi a dos foxes: "Theme from New York, New York" (Kander e Ebb) e "One" (M. Hamilton e E. Kleban, arranjo de Antônio Carlos Neves). Após a execução dessa seleção, o público aplaudiu. Até que a próxima seleção fosse anunciada, muitos músicos aproveitavam para conversar entre si ou com algum membro do público. Depois de alguns

minutos, Márcio se impôs dizendo: "'Mais que Nada' (música 82) e 'Arrastão' (88)!"[13]. Para tocar esses sambas, Leandro, o técnico de som, foi para a bateria e Márcio L., o baterista original, tocou percussão. Os músicos então, encontraram as partituras e após mais alguns instantes de preparação, com a contagem de quatro tempos, iniciaram mais uma série de peças.

No meio da retreta, foi feita uma seleção em que os instrumentos de sopro não tocam, somente a bateria, o baixo, a guitarra e o teclado. As músicas escolhidas foram "Xote das Meninas" e "Panela Velha", de modo que o próprio Márcio cantou a segunda. Geralmente nestes momentos são executadas músicas que os membros chamam de "músicas de baile" e funcionam como uma forma de "preencher" o repertório e dar um tempo para os músicos de sopro descansarem. Finalizada a seleção, os sopros voltam com "Medley Twist" e "Strangers in Paradise". E assim a retreta transcorreu durante suas duas horas de duração.

Já perto do fim da performance, uma grande nuvem cinza se formou no céu junto com ventos fortes e uma leve garoa. Com a iminência de uma forte chuva, a retreta se encerrou e a banda nem pôde concluir, como de praxe, tocando "Keçono". As cadeiras e os pedestais foram rapidamente recolhidos e guardados debaixo do coreto, os instrumentos e o som guardados nos carros e rapidamente a praça se esvaziou.

A partir da descrição desta retreta, nota-se que a banda se empenha em estabelecer práticas que vão de encontro ao seu papel de oferecer entretenimento para a população da cidade, particularmente para seus membros da terceira idade, justificando, assim, o investimento da prefeitura na corporação. Mas os músicos cumprem com suas responsabilidades sem abrir mão do prazer que têm em suas atividades conjuntas: tocar e conversar. Mantendo abertura na escolha do repertório, podem adaptá-lo às circunstâncias imediatas; por um lado, há espaço para a exibição dos emblemas musicais da banda, como o samba "Keçono", do seu repertório consagrado e da apresentação de peças novas que marcam desafios recentes.

A BANDA NA PANDEMIA E PÓS PANDEMIA

Como foi indicado, as etnografias apresentadas foram realizadas antes da pandemia de Covid-19. Agora, nos voltamos para a apresentação de como a corporação atravessou o período, como se deu o retorno às atividades presenciais e qual o cenário atual do grupo.

13 Márcio indica a numeração das músicas na "Pasta Preta".

A partir do momento em que se deu início ao isolamento social no estado de São Paulo, a banda paralisou completamente todas as suas atividades (ensaios e apresentações semanais na praça), e basicamente permaneceu assim até retornar em maio de 2022. Nesse período, não houve pagamento e nenhuma forma de atividade foi realizada remotamente, apenas conversas entre os membros através do grupo de whatsapp da banda. Em certos períodos de abrandamento, alguns chegaram a sugerir que se marcasse um encontro, porém, ele nunca aconteceu. Durante o isolamento, o grupo também perdeu alguns membros: o maestro Márcio, que mudou de cidade, e o baterista/percussionista Márcio L., que saiu por motivos pessoais.

Apesar do retorno das atividades presenciais ter sido liberado no final do ano de 2021, a primeira apresentação da banda pós-pandemia foi somente em 8 de maio de 2022. Nesse intervalo de tempo, entre o fim de 2021 e maio de 2022, os músicos relataram desânimo com a demora para retornar à ativa, de modo que Francis (trompetista) acabou saindo do grupo nesse processo. Posteriormente, João Henrique foi informado que o retorno não acontecia, pois a prefeitura ainda não havia permitido que a banda se apresentasse na praça e por ainda não terem encontrado um maestro novo para assumir o grupo depois da saída de Márcio. Durante essa fase de espera, alguns músicos questionaram o porquê de não voltarem a ensaiar espontaneamente, mesmo sem liberação da prefeitura para se apresentar. Um encontro ocorreu no dia 7 de abril, no qual os músicos se reuniram no espaço de ensaio e conversaram, mas não tocaram. Alguns músicos marcaram outro encontro no dia 28 de abril, mas apenas três membros compareceram.

O retorno às atividades da banda se deu, portanto, somente no início de maio de 2022. Apesar de se apresentarem em maio e junho, o primeiro pagamento só veio no final de junho, referente ao mês de março. Como resultado, Gabriel (trombonista) e seu irmão Anderson (trompetista) que residem em Vargem Grande do Sul - cidade que fica a cerca de 21 quilômetros de distância de São João da Boa Vista - saíram da banda, pois o custo do deslocamento tornava inviável suas participações. Antes da pandemia eles recebiam um auxílio transporte junto com o pagamento; com o retorno, esse apoio não se repetiu.

Dessa forma, a banda reiniciou suas atividades com uma redução considerável no número de músicos. Em suma, a configuração da banda no seu retorno foi a seguinte: 3 saxofonistas, 2 trompetistas (antes eram 4), 2 trombonistas (antes eram 3), 1 baterista/percussionista (antes eram 2), um baixista, um guitarrista, um técnico de som e um (novo) maestro.

Quanto à mudança de maestro, Márcio foi o regente da banda por cerca de 20 anos e antes disso atuou como tecladista no grupo. Gustavo, o novo maestro, é filho de Henrique, baterista do conjunto. Foi aluno de piano de

Márcio e também havia participado da Banda Dona Gabriela anos atrás como tecladista. É um músico importante na cena local de São João da Boa Vista, com formação no Conservatório de Poços de Caldas, Conservatório de Tatuí e Unicamp, além de possuir uma escola de música na cidade. Eduardo, vice-presidente e trompetista do grupo, conta que a escolha por Gustavo foi feita com base na sua experiência prévia com a banda e como arranjador.

A reativação da banda também necessitou de adaptações nas práticas do grupo, sendo que nem todas foram livres de tensões. Com relação aos ensaios, os músicos não costumam mais chegar com antecedência e formar uma roda de conversa antes do início das atividades. Atualmente, os membros se encaminham diretamente para a sala de ensaios e preparam seus instrumentos enquanto conversam em grupos e esperam a chegada do maestro. Nesse sentido, relatam que sentem um "ambiente não tão alegre como antes", "sem energia", "com pouco gás" e até uma diminuição na "qualidade musical", sobretudo nos primeiros meses após a retomada. A própria frequência dos ensaios foi muito reduzida em 2022, com muitos cancelamentos.

Percebemos também algumas mudanças nas práticas musicais durante o ensaio: há um rigor maior nas articulações, acentos, rítmicas e dinâmicas, o que às vezes ocasiona na repetição de músicas e passagens que anteriormente eram consideradas fáceis; como consequência, tem se concentrado o ensaio em uma quantidade consideravelmente menor de músicas, de modo que grande parte do extenso repertório do grupo ainda não foi retomado e não tem sido ensaiado e executado. Nesse sentido, Gustavo tem percebido a necessidade de revisar e reescrever alguns arranjos que não funcionam mais tão bem com a redução no número de membros, trazendo ideias novas. Ainda, tem escrito arranjos novos, buscando equilibrar a dificuldade para o nível técnico que percebe dos instrumentistas. Tais arranjos tem motivado parte dos músicos, que gostam da roupagem moderna e das "harmonias não convencionais" das novas peças. Por outro lado, alguns membros mais velhos também comentam que sentem falta de executar as peças do repertório tradicional.

Já nas retretas na praça, durante quase todas as apresentações do ano de 2022, a banda tocou sem acompanhamento do maestro no teclado, como acontecia com Márcio - nesse primeiro momento, Gustavo não poderia comparecer, fato que já era sabido pela diretoria no momento de sua assunção. Desse modo, a ausência do maestro impactou a maneira como o grupo definiu seu repertório: o sistema de "seleção", com duas ou três músicas, não foi utilizado. Ao invés disso, a banda passou a executar uma música por vez, escolhida geralmente por Eduardo ou Bruno. Eventualmente, uma lista com as músicas que seriam tocadas era enviada no grupo de whatsapp algumas horas antes da apresentação. As pausas entre

uma música e outra também aumentaram consideravelmente - fato que é atribuído ao cansaço dos músicos por performarem uma apresentação de 2 horas de duração - diminuindo a fluência da retreta e eventualmente gerando reações negativas por parte do público.

Já em 2023, Gustavo tem participado com regularidade das retretas, acompanhando-as ao teclado, de modo que a banda vem restabelecendo algumas das suas práticas e as adaptando: as pausas entre as peças começaram a ser reduzidas e entendidas coletivamente como algo que prejudica a performance; o sistema de "seleção" retornou, com a execução de duas músicas por vez, pareadas por gênero e escolhidas pelo maestro. De todo modo, as músicas selecionadas variam dentro de um conjunto de cerca de 25 peças, as quais são consideradas as mais "prontas" e populares, fato que tem desmotivado alguns músicos.

Por fim, o público diminuiu consideravelmente: antes da pandemia, a banda tinha um público cativo, em sua maior parte idosos que dançavam ao som da corporação. Hoje em dia, é extremamente raro um casal dançar aos domingos. Ainda, o perfil do público também se alterou: agora consiste principalmente de jovens que vão à praça para socializar, beber e andar de skate e algumas famílias com crianças que brincam na pista de dança. Essa mudança no público, gerou um certo sentimento de "deslocamento" nos músicos, que passaram a se sentir inseridos em um espaço em que não são tão bem recebidos.

Em um esforço de formar um novo público, a banda tem buscado novas alternativas. Iniciou-se um novo projeto chamado "Banda nos Bairros", no qual o grupo se apresenta uma vez por mês em uma praça localizada fora do centro da cidade. Foi realizado um show de comemoração de aniversário de 84 anos da corporação no Teatro Municipal e o grupo passou a se disponibilizar mais para eventos particulares. Ainda, há uma busca por aprimorar a qualidade técnica do show apresentado, de modo que foram comprados novos microfones para os instrumentos e luzes que destacam a presença do grupo. Como próximos passos, pretendem gravar vídeos das performances e introduzir melhor a banda nas redes sociais, como uma forma de divulgar sua música e alcançar um público maior. No longo prazo, também há a intenção de inserir a banda em leis de incentivo à cultura. Espera-se que estas novas iniciativas possam renovar a identidade do grupo e despertar o interesse do público.

DESAFIOS DA REORGANIZAÇÃO DE UMA CDP

Como podemos observar, a Banda Dona Gabriela vem enfrentando desafios e adaptando suas práticas para se reestruturar após a pandemia

de Covid-19. Um fator significativo na desestruturação do grupo foi o interrompimento das atividades devido ao isolamento social. A interação regular entre os participantes em atividades ligadas ao seu domínio é um elemento essencial para a constituição de uma CdP (Wenger, McDermott e Snyder 2002, 34-35). Sem regularidade nos encontros, não há meios para o estabelecimento e sustentação das relações de engajamento mútuo que formam a base de uma CdP e de seus musicares. No contexto de uma comunidade que pausa por um longo período, tais relações tendem a se enfraquecer, pois a troca de experiências e afetos não pode ser cultivada. A seguinte fala de Fernando, saxofonista da banda, quando questionado se sentia falta dos encontros da banda, sumariza bem essa ideia:

> A falta é grande. [...] Eu gosto de instigar muito, sabe João? Sabe aquele negócio de grupo parado? Eu acho que teve uma época aí, ano passado, ano retrasado, que teve uma pequena abertura de espaço, sabe? Até o Márcio, a gente comentou, "Vamos fazer um ensaio, uma troca de figurinha..." entendeu? Não precisa nem ensaiar. Vamos lá no galpão, bater um lero, ver como é que estão, pra gente enturmar de novo, né? Porque você mesmo é aluno, a gente tem amigos na hora que você está num grupinho há muito tempo, só que depois que você sai daquela rodinha, tanto no serviço como na escola, o que acontece: você perde, entendeu? Vai perdendo um, vai perdendo outro, e quando vê, você está sozinho de novo.

Desse modo, o retorno às atividades se constitui efetivamente como um esforço de reconstrução da comunidade e restabelecimento das práticas e criação de práticas novas conforme as interações se regularizam.

O interrompimento das atividades também tem um impacto direto na esfera mais estritamente musical da banda. Como vimos, os músicos relataram que sentiram uma diminuição na "qualidade musical" após a retomada. Neste sentido, é pertinente considerarmos como o ensaio das bandas de música comunitárias muitas vezes se constitui como um dos principais (quando não os únicos) espaços de prática instrumental de seus membros, que muitas vezes não possuem o costume de praticar em casa. Quando perguntados a respeito, Carlos, José e Fernando apontaram como as atividades da corporação eram um importante motivador de seus estudos musicais, de modo que praticaram seus instrumentos pouquíssimas vezes durante a pandemia. Já Eduardo, compara as atividades do conjunto ao treino de um atleta:

> A banda é o treino do atleta, porque como a gente toca em outros lugares, a banda é uma prática. Como você tá toda semana tocando, às vezes pela rotina do trabalho, a família, você acaba não praticando o instrumento em casa e a banda é um momento que você tem para praticar 'obrigatório',

> digamos assim. Ir lá tocar no ensaio, tocar no domingo, isso começou a fazer falta também quando voltou os outros lugares 'de tocar'. A necessidade de ter esse condicionamento musical né? De desenferrujar; a banda dava essa manutenção aí, da biomecânica da articulação.

Uma outra questão central é a saída de diversos membros. À luz da teoria das CdP, podemos interpretar essa redução no quadro de músicos como uma alteração na esfera da comunidade da CdP. Assim sendo, é pertinente considerarmos, como Wenger (1998, 96-97) indica, que as dimensões de uma CdP não são isoladas entre si, mas sim interconectadas por relações complexas e interdependentes, de modo que, ao compreendermos as comunidades enquanto histórias compartilhadas de aprendizado, uma alteração em uma das dimensões pode resultar em alterações nas outras e desencadear uma cadeia de eventos e/ou oportunidades. No caso da Banda Dona Gabriela, podemos observar que a saída de alguns membros gerou um problema no encaixe dos arranjos antigos com a instrumentação, mas também abriu espaço para a reescrita de tais peças com novas abordagens e adaptadas para a formação atual, além de incentivar a escrita de novos arranjos tidos como mais "modernos". Entretanto, como vimos, o surgimento de tais práticas não vem livre de tensões: se por um lado alguns músicos se sentem otimistas com a nova feição das peças, outros sentem saudade dos arranjos antigos. De qualquer modo, a prática da CdP se atualiza conforme os membros negociam coletivamente suas respostas às circunstâncias em que estão inseridos.

Ainda sobre a saída e entrada de membros, a saída do maestro e a entrada de um novo merecem uma atenção especial. Daniel Daumas (2017, 25-26) observa um consenso em diversos trabalhos sobre bandas de música acerca do papel do maestro como figura central dentro de uma corporação. Cita Granja (1984, apud Daumas) e Granja e Tacuchian (1984, apud Daumas), que observam, no maestro, um certo aspecto patriarcal e o denominam como a "alma da banda", sustentando o grupo mesmo em contextos desfavoráveis, como na ausência de bons músicos. Quando morre, muitas vezes a banda acaba junto. Invoca também Moreira (2012, apud Daumas), Botelho (2006, apud Daumas) e Pereira (1999, apud Daumas), que observam a importância do maestro enquanto figura que acumula muitas funções, tais como ensaiador, professor de instrumentos, regente, professor de teoria etc. Esse papel do regente parece ser também observado em configurações de banda de música no exterior, uma questão levantada no trabalho de Trevor Herbert (2013, 53), referente ao movimento de bandas no Reino Unido.

Nesse sentido, observamos como a troca de maestros teve um impacto na prática da Banda Dona Gabriela. Algo que ocorre frequentemente em

bandas de música que perdem seus regentes por algum motivo é que seu sucessor tende a ser um membro da corporação, geralmente alguém que já vinha sendo preparado para assumir a função de regente com antecedência. Na própria Banda Dona Gabriela esse processo ocorreu diversas vezes[14]. Já na inclusão de Gustavo como maestro, por mais que ele tenha tocado no grupo anteriormente, essa participação se deu há cerca de 10 anos atrás e por um período curto de tempo, de modo que não esteve engajado na prática da banda há muitos anos. Assim, sua participação enquanto maestro após a pandemia tem aspectos de uma participação legítima periférica (Lave e Wenger 1991). Entretanto, como vimos anteriormente, o maestro ocupa uma posição central em uma banda de música. Desse modo, Gustavo se encontra em uma posição ambígua: ao mesmo tempo em que é um novo membro, aprendendo e se habituando com o repertório compartilhado da CdP composta por pessoas que estão tocando juntas há muitos anos, tem o papel de maestro, do qual se espera a liderança e a organização da corporação. Essa posição dialética fica evidente quando observamos suas práticas de ensaio: opta por ensaiar as peças antigas progressivamente como uma forma de conhecê-las e conhecer os músicos, mas também introduz arranjos novos que começam a moldar a sonoridade da banda como um todo, além de adotar uma postura mais detalhista enquanto ensaiador, encaminhando o grupo para uma direção cada vez mais apresentacional.

É pertinente analisarmos a conjuntura atual da banda em comparação com o outro momento de transformação pelo qual passou no ano de 2005, quando mudou sua formação de banda de música para big band. Um primeiro ponto a se destacar é que essa transformação foi primordialmente um processo lento e progressivo desencadeado por uma mudança geracional que já vinha sendo preparada anteriormente com a formação de músicos na banda mirim. No caso da paralisação da pandemia, o impacto foi repentino e em meio a um momento em que a corporação já vinha enfrentando uma decadência. Como demonstrado pelo trabalho de Maria Madalena Barbosa (2016), a corporação já vinha perdendo público e se esforçando para se adaptar a um contexto pós-moderno de consumo de música. Além disto, observamos que, sem um espaço de formação de músicos na ativa, a saída de membros importantes têm um impacto significativo, posto que pode não haver músicos locais capazes de assumir os instrumentos perdidos.

14 No final dos anos 1980, quando o então maestro, José Júlio Mourão, não tinha mais capacidade física de liderar a banda, quem assumiu foi Santos Mazzi, que era trompetista na corporação e maestro da "bandinha" (banda mirim que formava músicos para a o grupo principal na época); com a morte de Santos Mazzi em 1992, quem assumiu foi Gamalieri Ribeiro, um músico da polícia militar aposentado que residia na cidade (talvez o único caso, até então, em que o maestro não tinha um vínculo prévio com a banda); em 1999, com a saída de Gamalieri, quem assumiu foi José Henrique, que era seu contramestre e saxofonista do grupo; em 2000, com a mudança de cidade de José, quem assumiu foi Márcio, que já era tecladista do grupo.

Podemos comparar os dois momentos também com relação à adaptação ao público. Na transformação de 2005, o repertório que se tornou central da banda veio em resposta às demandas do público, que queria dançar, o que não era possível com dobrados, sendo o repertório novo também mais condizente com o gosto musical dos novos membros. No caso da pandemia, a perda do público regular, principalmente de dançarinos da terceira idade, trouxe novos desafios para a banda, levando-a a refletir sobre como responder a esta mudança. Como disse o novo maestro, Gustavo, com sua entrada, a diretoria espera uma "atualização":

> O meu cronograma tem seguido um pouco esse pensamento. A primeira coisa é trazer um repertório que conecte melhor a banda com o consumidor, com a audiência. Até nos últimos tempos eu estive sondando algumas big bands na região, né? [...] Então eu vi alguns trabalhos, um pessoal trazendo um repertório mais novo, coisas bem comerciais, populares, industriais, mas utilizando os instrumentos da banda e fazendo esse intercâmbio entre os instrumentos mais antigos com um repertório mais novo e atraindo um público jovem, um público mais dançante. Acho que isso é importante.

Há também a noção de que para conquistar um novo público, é necessário inserir a banda em novos espaços, para Gustavo:

> Acredito que existam outros lugares, por exemplo as feiras gastronômicas, lugares mais a tarde ou em outros dias, que tem mais público. Às vezes acontece um evento e a banda pode ir lá contribuir, ser inserida. Eu acho que a banda tem que correr onde tem público, onde tem números de pessoas, onde tenha massa. Porque quanto mais esse som ser difundido, quanto mais tenha consumo, tenha audiência, acho que o papel dela tá sendo feito né?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pandemia trouxe à tona as tensões endêmicas a grupos musicais comunitários entre fazer musical enquanto atividade social e de entretenimento e o produto musical enquanto arte. Grande parte dos desafios enfrentados podem ser entendidos justamente como um esforço coletivo de equilíbrio desses dois pólos. Como vimos, o grupo tem buscado atualizar suas práticas à nova realidade pós-pandemia; entretanto, isto pode significar abrir mão de certos costumes solidificados ao longo dos anos e pelos quais alguns membros têm apreço.

Como argumentado por Boonzaer Flaes (2000), a sobrevivência de uma banda de música depende do estabelecimento de seu próprio nicho, no qual há um espaço de performance frequente e exclusivo para o grupo. Entretanto, para a sustentação desse ambiente, é necessário que a banda responda às demandas do público, de modo a cumprir seu papel enquanto prática musical primordialmente funcional. Desse modo, buscamos documentar, neste trabalho, os desafios e as formas que a Banda Dona Gabriela tem achado para sustentar seu nicho e se inserir em novos espaços, após a pandemia de Covid-19.

Reily (2013) argumenta que, assim como a versatilidade do modelo "banda de música" permitiu sua acomodação às mais diferentes localidades do globo, permitiu também sua resiliência ao longo do tempo em uma mesma localidade geográfica. É devido à sua versatilidade que este modelo dinâmico consegue se adaptar a mudanças sociais e se inserir em contextos de performance diversificados, persistindo como uma forma de musicar vigorosa, sustentada, sobretudo, pelo apreço e o prazer que os envolvidos têm na atividade.

Assim sendo, acreditamos que o estudo de caso da Banda Dona Gabriela possa ser útil para compreendermos como o modelo "banda de música" pode se adaptar frente às circunstâncias pós pandemia de Covid-19. Buscamos também, ressaltar como o processo de adaptação mobiliza dimensões sociais e afetivas, além da musical, não se tratando de um processo livre de tensões em nenhuma delas. O caráter ao mesmo tempo perturbável e resiliente de uma CdP cria um ambiente em que o aprendizado permite uma constante invenção e reinterpretação de práticas, mas também faz com que os participantes se habituem a práticas há muito tempo repetidas e estabelecidas, de modo que a mudança possa ser dolorosa ao mesmo tempo em que a novidade possa ser celebrada. A adaptabilidade reside justamente na negociação coletiva de significados desses dois aspectos de uma CdP: a rigidez e a maleabilidade.

Por fim, destacamos que a vivência que tivemos com a banda ao longo do trabalho de campo indicou que ela é um espaço de lazer e sociabilidade muito significativo para os seus membros. Através dos ensaios e apresentações semanais, os músicos encontram um ambiente regular em que podem se engajar em uma atividade prazerosa: tocar um repertório pelo qual tem apreço e conversar com amigos de longa data. E mais: entendem que sua atuação beneficia a comunidade mais ampla da cidade[15]. Como relatado pelo saxofonista Carlos Alberto:

15 Esta foi uma constatação feita também por Ruth Finnegan (1989) entre os músicos amadores em Milton Keynes.

> Não é só a música, tem os amigos também. É um lugar gostoso, você dá risada, você toca. [...] Só quem toca sabe o que sente né? É o prazer de tocar, estar com os amigos ali e fazer parte de alguma coisa legal. Poder estar tocando numa big band é uma coisa muito legal, poucos têm essa oportunidade.

Impulsionados por esse apreço que têm pela banda, os membros se dedicam para reestruturar a corporação nas dimensões afetadas. Seja através da busca por novos espaços para se apresentar e da formação de um novo público; através da mudança de repertório e o aprimoramento dos equipamentos de som; ou pela busca por novos membros para ocupar os naipes desfalcados. A Banda Dona Gabriela sobrevive ao longo dos seus mais de 80 anos de existência como uma representante da grande versatilidade do modelo "banda de música". Se os impactos da pandemia de Covid-19 trarão grandes mudanças estruturais, assim como as que a banda passou no ano de 2005, somente o tempo dirá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbosa, Maria Madalena Mota. 2017. Banda Dona Gabriela, modificações e adaptações no grupo: Permanência da Corporação Musical na sociedade contemporânea (2005 – 2016). Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa.

Boonzajer Flaes, Robert M. 2000. Brass unbound: secret children of the colonial brass band. Amsterdam: Kit Pub.

Brucher, Katherine, Suzel Ana Reily. 2013. "Introduction: The World of Brass Band". In: Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making, ed. Katherine Brucher e Suzel Ana Reily, 1-31. New York: Routledge.

Costa, Manuela Areias. 2011. "Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares". Tempos Históricos, v. 15, 240-60. https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5707.

Daumas, Daniel. 2017. "Descolonizando a banda de música: epistemologia, tradição e práxis sonora". DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 19, 20-37. : http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/6986.

Herbert, Trevor. 2000. "Introduction". In: The British Brass Band: a musical and social history, ed Trevor Herbert. 1-9. Oxford: Oxford University Press.

Herbert, Trevor. 2016. "Brass and military bands in Britain - performance domains, the factors that construct them and their influence." In: Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making, ed. Katherine Brucher e Suzel Ana Reily, 33-54. New York: Routledge.

Finnegan, Ruth. 1989. The Hidden Musicians: Music-making in an English town. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Lave, Jean e Etienne Wenger. 1991. Situated learning: Legitimate peripheral participation. Cambridge: Cambridge University Press.

Páteo, Maria Luisa de Freitas Duarte do. 1997. Bandas de música e cotidiano urbano. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas. Campinas. http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/116653.

Reily, Suzel Ana. 2013. From Processions to Encontros: The Performance Niches of the Community Bands of Minas Gerais, Brazil. In: Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making, ed. Katherine Brucher e Suzel Ana Reily, 99-122. New York: Routledge..

Reily, Suzel Ana. 2021. "O Musicar Local E a produção Musical Da Localidade". GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia 6 (1). São Paulo, Brasil: e-185341. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341.

Small, Christopher. 1998. Musicking: The Meanings of Performance and Listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.

Turino, Thomas. 2008. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press.

Wenger, Etienne. 1998. Communities of practice: learning, meaning and identity. Cambridge: Cambridge University Press.

Wenger, Etienne, Richard McDermott e William Snyder. 2002. Cultivating communities of practice: a guide to managing knowledge. Boston, Massachusetts: Harvard Business School Press.

Wenger-Trayner, Etienne e Beverly Wenger-Trayner. 2015. Communities of practice: A brief introduction. http://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/.

João Henrique Amancio Gião é mestrando em etnomusicologia pela Universidade Estadual de Campinas. Durante sua graduação, pesquisou o musicar da "Banda Dona Gabriela" de São João da Boa Vista - SP, em iniciação científica vinculada ao Projeto Temático Fapesp '"Musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia". Além de pesquisador, atua como instrumentista e compositor de trilhas sonoras. Tem como áreas de interesse: etnomusicologia, antropologia, estudos sobre música popular e análise do discurso. E-mail: jhagiao@gmail.com

Suzel Ana Reily é Professora Titular de Etnomusicologia do Departamento de Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Ela coordenou o Projeto Temático FAPESP "O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia". Suas publicações incluem: Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil (Chicago, 2002) e a organização de The Oxford Handbook of Music in World Christianities (com J. Dueck, Oxford University Press, 2016) e Routledge Companion to the Study of Local Musicking (com K. Brucher, Routledge, 2018), contemplado com o 2019 Ellen Koskoff Edited Volume Prize. E-mail: sreily@unicamp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 08/08/2023
Reapresentado em: 25/01/2024
Aprovado em: 16/02/2024

DIÁLOGOS ENTRE ANTROPOLOGIA DO DIREITO E PERFORMANCE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.217364

ANA LÚCIA PASTORE SCHRITZMEYER
ORCID https://orcid.org/0000-0001-6088-2496
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

ANA LETÍCIA DE FIORI
ORCID https://orcid.org/0000-0002-6264-2370
Universidade Federal do Acre, Rio Branco, AC, Brasil, 69920-900 - ciencias.sociais.cfch@ufac.br

JÂNIA PERLA DIÓGENES DE AQUINO
ORCID https://orcid.org/0000-0002-0129-793X
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil, 60020-180 - posgrads@ufc.br

BRUNA ANGOTTI
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7894-5341
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, Brasil, 01302-907 - fdir.direito@mackenzie.br

RESUMO
O título deste texto é o mesmo da mesa redonda que propiciou, no final de 2021, um reencontro entre as quatro pesquisadoras e a rememoração de um importante ponto de convergência entre suas trajetórias: o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da Universidade de São Paulo (NAPEDRA-USP). Neste artigo, Ana Letícia de Fiori pontua as interfaces entre crimes e perigos atribuídos a jogos. Bruna Angotti narra a potência de um seminário-performance para o desenvolvimento de seu doutorado. Jânia Perla Diógenes de Aquino recupera análises antropológico-performáticas de grandes assaltos a bancos e Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer conta como parte da história do NAPEDRA e algumas de suas pesquisas em antropologia do direito se mesclaram e se retroalimentaram.

PALAVRAS-CHAVE:
Crimes; Jogos; Seminário-performance; Grandes assaltos a bancos; Antropologia do direito e da performance.

ABSTRACT
This text's title is the same as the Panel that provided, in the end of 2021, a reunion between these four researchers and the remembrance of an important point of convergence in their trajectories: the Anthropology, Performance and Drama Nucleus at the University of São Paulo (NAPEDRA--USP). In this article, Ana Letícia de Fiori points out the interfaces between crimes and dangers attributed to games. Bruna Angotti narrates the power of a performance-seminar for the development of her doctorate. Jânia Perla Diógenes de Aquino recovers anthropological-performance analyzes of major bank robberies and Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer tells how parts of NAPEDRA's history and some of her researches in anthropology of law intermeshed and fed back each other.

KEYWORDS:
Crimes; Games; Performance-seminar; Major bank robberies; Anthropology of law and performance.

ESCOVAÇÕES

Na tarde de 1º de dezembro de 2021, ainda em plena pandemia e em meio à extensa e potente programação do evento *Sismologia da Performance: NAPEDRA 20 anos*, tivemos o prazer de, na mesa redonda intitulada "Diálogos entre antropologia do direito e performance", compartilhar reflexões retrospectivas e prospectivas, afetos sempre presentes e reminiscências jamais acabadas de nossas já longas trajetórias de pesquisa que, além de vários outros pontos em comum, foram indelevelmente marcadas por ruídos e fricções provocados pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA).

Nesse prazeroso reencontro, nossa nostalgia, antes alegre do que melancólica, não pôde se furtar à advertência de Walter Benjamin que, em uma de suas teses sobre o conceito de história, alerta para o fato de não ser tarefa do historiador (nem de antropólogas) narrar o passado a fim de fazer uma historiografia positivista para contar o que aconteceu, mas *escovar a história a contrapelo* (Benjamin 1986).

Foi nesta sintonia que desenvolvemos nossas falas.

Ana Letícia de Fiori realizou a "escovação" lembrando de suas pesquisas de iniciação científica (2005-2007), voltadas para narrativas e performances entre jogadores de RPG (*Roleplaying* Games; Jogos de Interpretação de Papéis) e para análises de disputas discursivas acerca de jogos nos campos da educação, da religião e da violência. Esses temas fizeram com que ela se interessasse por crimes e perigos atribuídos a jogos, especialmente por um caso de assassinato, de grande repercussão midiática, ocorrido na cidade de Ouro Preto, em 2001, que se tornou o tema de sua dissertação de mestrado (Fiori 2012).

Seguem algumas palavras de Ana Letícia a respeito desses movimentos que a embalaram e sacudiram e ainda a embalam e sacodem.

****

CONTAR HISTÓRIAS SOBRE UM CRIME: O CASO ALINE SOB O LUGAR OLHADO, OUVIDO E NARRADO DA PERFORMANCE

Em muitas de nossas discussões no NAPEDRA, abordamos o movimento do antropólogo Victor Turner, do ritual ao teatro (que nomeia sua obra de 1982), e o do diretor Richard Schechner (1985), do teatro ao ritual. Turner, ao desenvolver uma investigação etnográfica sobre rituais em contextos africanos, valeu-se de metáforas do teatro, também herdadas de sua mãe, que era atriz. Schechner, investigando artes performáticas, aproximou-se da antropologia para compreender formas expressivas em múltiplos contextos culturais.

No meu caso, ao realizar uma primeira iniciação científica sobre Jogos de Interpretação de Papéis (Roleplaying Games ou RPGs) e seus jogadores, e uma segunda iniciação científica sobre narrativas e discursos acerca dos RPGs, fiz um movimento que me levou da performance ao direito, do jogo ao tribunal, tal como ocorreu com minha orientadora, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer que, em sua pesquisa de doutorado (Schritzmeyer 2002, 2012), deslizou da antropologia para o direito e deste para a performance a fim de pensar as dimensões lúdicas e dramatúrgicas do Tribunal do Júri.

A leitura a contrapelo de nossas trajetórias e pesquisas exige atenção particular para, como diz a máxima de Roland Barthes, constantemente evocada pelo nosso anfitrião do NAPEDRA, John Dawsey, "o cálculo do lugar olhado (e ouvido) das coisas" (Barthes, apud Dawsey 2006, 22), em que a relação de articulação musical entre o passado e o presente, tal como descrita nas fases da experiência que Turner recupera de Dilthey (1982), compõe-se entre Ana Pastore e eu, Turner e Schechner, como um duplo cânon invertido.

Em 2009, realizei a etnografia do caso Aline. Essa jornada etnográfica levou-me a Ouro Preto, cidade mineira marcada pela arquitetura do barroco colonial; pelo movimento inconfidente que produz uma hagiografia republicana nacional; pelas inscrições católicas na paisagem repleta de igrejas e percorrida por procissões da Semana Santa; pelas tensões urbanas entre moradores e universitários que ocupam, nas áreas nobres da cidade, os casarões tombados com suas repúblicas e festas (em especial a Festa do Doze, o aniversário da Escola de Minas e o feriado de Nossa Senhora Aparecida). No século XXI, durante a Festa do Doze, aconteceu o assassinato de Aline Silveira Soares, em 14 de outubro de 2001, caso que alcançou repercussão nacional e foi investigado como um ritual satânico

realizado por jovens que o teriam realizado em decorrência de um jogo de RPG. Os réus foram inocentados em 2009, após um julgamento que durou 4 dias.

Inicialmente, questionava-me como um jogo poderia ser "colocado no banco dos réus", a partir de leituras e interpretações do assassinato de Aline como um ritual de magia negra promovido por jogadores de RPG que misturavam ficção e realidade. Além de Turner e Schechner, John Dawsey e Ana Pastore, também me acompanharam nesse questionamento Benjamin e Michael Taussig (1987). Este último, antropólogo australiano, foi de quem eu emprestei os conceitos de "cultura do terror" e "obscuridade epistemológica", cunhados em sua análise sobre a violência colonial no Putumayo colombiano. Por esse caminho, analisei o pânico moral que se entretecia nas narrativas do caso Aline, em suas diferentes arenas: a jurídica, a midiática, a religiosa e a acadêmica. Taussig vale-se da discussão benjaminiana da montagem, da justaposição de imagens e de seus efeitos dialéticos para pensar processos de terror e cura que eu buscava ver na montagem das narrativas do caso Aline.

Propus enquadrar os eventos, do assassinato ao julgamento, bem como desdobramentos imediatamente posteriores à absolvição dos quatro réus, como um drama social, a partir das quatro fases elencadas por Turner: ruptura, crise e intensificação, ações reparadoras e desfecho. Este modelo de drama social me permitia considerar aspectos qualitativos e de intensidade, ao tempo do crime e do processo penal, tomando a sua duração não apenas como uma sucessão de lances e diligências, em embate e mais ou menos morosos, dos operadores do direito.

Para compreender a ruptura provocada pela morte de Aline e o desencadear do drama era preciso encontrar as tensões simbólicas que ali tomavam palco e produziam modos de ver e interpretar "lugares olhados". Aline foi encontrada nua e ensanguentada, de braços abertos, no cemitério da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, por um zelador que, de longe, suspeitou que o corpo, ali caído, fosse uma imagem de Jesus Cristo arrancada do altar da igreja. A justaposição da imagem da crucificação, sagrada e sacrifical de Jesus, com a do corpo assassinado de Aline, no contexto profano da festa estudantil, disparou a sucessão de inversões e deslizamentos que permitiu interpretações de sua morte como um ritual satânico, realizado por uma juventude transviada, unindo-a a um pânico moral, de décadas, acerca de elementos da cultura pop, como histórias em quadrinhos, programas de televisão, jogos e videogames, além de outros elementos de corrupção de jovens, segundo um certo discurso conservador.

Cada peça processual produzida no inquérito, na delegacia e, posteriormente, pelo Ministério Público de Minas Gerais, criava uma imagem

constelar do crime satânico, espraiando narrativas por arenas midiáticas nas quais a cobertura do caso, em jornais, revistas e reportagens televisivas, mais uma vez, justapunha imagens que reforçavam a produção da cultura do terror. Narrativas demonizavam os acusados – entre eles a prima de Aline, que fora enredada em cismas familiares anteriores ao crime –, ao mesmo tempo que aproximavam a vítima de imagens angelicais e, assim, produziam perfis morais, como ocorre em todos os processos e julgamentos, para além da apuração da materialidade e da autoria pertinentes à racionalidade jurídico-penal (Schritzmeyer 2002, 2012).

Durante o julgamento pelo Tribunal do Júri, a paisagem de Ouro Preto – inscrita pelo veredicto e execução históricos e injustos de Tiradentes – foi tomada por familiares com camisetas estampadas com o rosto da vítima, jornalistas de grandes veículos de notícias, estudantes e moradores curiosos que queriam acompanhar a promotora fazer justiça contra os quatro jovens "satanistas" que haviam maculado a cidade. Tendo me apresentado à juíza, à promotora responsável pela acusação (com quem realizei uma entrevista), aos advogados de defesa e aos réus, assisti ao julgamento em meio ao público heterogêneo que lotou o Fórum, registrando em fotos e em meu caderno de campo as falas da acusação, da defesa, da juíza, depoimentos de testemunhas e réus, comentários da assistência e da imprensa presente, gestualidades, emoções, afetações, intensidades e ocorrências imprevistas. Produzi, assim, uma narrativa sobre esse encontro de narrativas, posteriormente reconstruída, na dissertação, como um drama social.

Contra a ficcionalização obcecada por imagens satânicas nas narrativas acusatórias, as ações reparadoras dos defensores dos acusados buscaram outras razões, anunciadas como "desmistificação" e "esclarecimento" acerca dos jogos, para o que invocaram argumentos de jogadores e acadêmicos. Os defensores apontaram que a condução do devido processo legal e a constatação de que fora produzido um conjunto probatório insustentável e enviesado deveriam preservar a presunção da inocência e levar à absolvição dos réus. Em sua performance, no Júri, atuando como professores que redigiam em um quadro cada falha e distorção cometida pela acusação, os defensores convenceram o Conselho de Sentença, ao longo de quatro dias, da pertinência da absolvição, resultado que deixou em aberto os anseios por justiça que só admitiam a condenação e a punição como respostas, independente da certeza da autoria, como já tão bem registrara René Girard (1972) ao trabalhar as noções de violência sagrada e de bode emissário. Recupero de Girard a noção de contágio mimético da violência, unindo-a à "cultura do terror" descrita por Taussig, mas escrevo contra Girard ao indicar que a busca por um bode emissário, para o qual poderia se dirigir a violência geral e encerrar cadeias de vingança, imiscui-se em um punitivismo que reproduz violências incrustradas no tecido social.

Na busca implacável por culpados, produzem-se mais vítimas e podem ser sacrificados os próprios eventos e sua memória.

Propus, de minha parte, em diálogo com Jacques Derrida (2007), que alguma justiça poderia advir da ideia de justeza, da possibilidade de enunciação de uma miríade de narrativas que carregam consigo possibilidades de inversão do terror, de cura, tal como o xamanismo descrito por Taussig (1993). O veredicto de inocência dos réus deixou em aberto a autoria da morte de Aline, prolongando, de certa forma, a duração dessa violência e seu impacto nas vidas que se cruzavam com a da jovem assassinada, ao mesmo tempo que lançou luzes sobre sensibilidades sociais, preconceitos e vieses do sistema de justiça, o que abriu frestas para novos arranjos narrativos, permitindo novas relações com essas vidas e essa morte.

Ao escovar a contrapelo meus diálogos entre a antropologia da performance e do direito, no caso Aline, e minha trajetória de pesquisa, da iniciação científica ao mestrado, no NAPEDRA, surgiram novas inquietações, disparadas pelo aumento da popularidade de produções audiovisuais do gênero *true crime* no Brasil. É o que se passa, por exemplo, com produções sobre o caso Evandro, que envolve o desaparecimento de uma criança, no Paraná, e a acusação de adeptos de religiões de matriz africana e políticos locais implicados em rituais de magia negra, nos anos 1990. Esse caso é narrado em um podcast que se tornou uma série televisiva e sua produção levantou provas da inocência dos acusados, que teriam confessado sob tortura. Uma possível atualização das narrativas do caso Aline, em um projeto de podcast *true crime*, em fase de concepção, talvez possa engendrar novos sentidos e deslocamentos simbólicos, novos movimentos de terror e cura, a serem acompanhados pelos nossos sismógrafos, com o delicado compromisso ético de não sermos também capturados pelo maquinário de produção da cultura do terror diante da memória de Aline.

****

Seguindo a “escovação” a contrapelo, Bruna Angotti fez com que nos transportássemos para uma sala de aula do prédio de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP), no campus da Cidade Universitária, e nos envolvêssemos em um seminário-performance estimulado pelo professor John Dawsey.

Eis algumas reflexões suas a respeito dessa experiência que engendrou novos rumos para o seu doutorado.

A EXPERIÊNCIA DE UM SEMINÁRIO-PERFORMANCE

Nestas breves linhas, narro, parcialmente, a experiência de um seminário-performance, apresentado no segundo semestre de 2016 na disciplina *Benjamin, Brecht e Antropologia*, ministrada pelo professor John Cowart Dawsey, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da USP, quando eu ainda cursava o doutorado.

O desafio proposto pelo professor implicava eu olhar para o conjunto de materiais que compunha a minha pesquisa, então em andamento, e apresentar, em uma performance, fragmentos do que eu vinha coletando, produzindo e colecionando. Optei por trabalhar com recortes de papel, sem me preocupar com cronologias e outras "coerências", deixando fluir a potência de reunir, aleatoriamente, excertos de um material que formava uma "caótica cidade de papéis". Trechos dos meus cadernos e diários de campo, pedaços de fichamentos, falas extraídas de entrevistas, partes de autos processuais e de acórdãos, parágrafos de textos literários e da bibliografia trabalhada na tese compuseram os fragmentos apresentados.

Com a ajuda dos amigos dramaturgos Carla Kinzo e Marcos Gomes, planejei a atividade. No dia da apresentação, montei, na sala de aula, um cenário com cadeiras, imitando um plenário do Tribunal do Júri, e coloquei sobre uma mesa pequenos montes de papel contendo, cada qual, fragmentos de um único tipo de material. Um monte, por exemplo, continha excertos de entrevistas; outro, passagens de cadernos de campo; outro, partes de documentos judiciais etc. Uma por uma, as pessoas que estavam na plateia – formada por estudantes do curso, bem como pelo professor da disciplina e por minha orientadora, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer – foram convidadas a se dirigir à mesa, selecionar um recorte e lê-lo em voz alta. Caso ninguém se manifestasse e gritasse "protesto", durante a leitura, apenas os fragmentos de um mesmo monte poderiam ser lidos, ficando os demais intocados. E, caso as pessoas da plateia demorassem a se levantar, eu rasgava alguns papéis, impedindo, "para sempre", que aquele fragmento fosse lido e ouvido.

O resultado foi surpreendente, pois cacos de histórias de tempos não lineares se juntaram e formaram um mosaico único. Fragmentos de narrativas de infanticídios elaborados no contexto da justiça criminal brasileira se mesclaram a reflexões sobre um caso ocorrido em Bolonha, no século XVIII (Prosperi 2010), assim como à uma poesia de Bertold Brecht, às memórias de quem atuou em autos judiciais e a narrativas de testemunhas e rés.

A plateia se envolveu intensamente na atividade, brincando, atenta, de ler e deixar rasgar o que estava impresso. O arranjo resultante das escolhas e acasos dos fragmentos lidos, da interrupção de uma leitura por meio do grito

de “protesto” e do que pôde ou não ser ali verbalizado constituiu um momento especial, jamais repetido, da mesma forma, em qualquer outro contexto.

Partindo de Victor Turner, para quem a antropologia da performance faz parte de uma antropologia da experiência, os fragmentos apresentados performatizaram a experiência de me jogar, com a ajuda dos colegas, em meio aos estilhaços das narrativas advindas dos trabalhos de campo feitos ao longo dessa pesquisa sobre como o Sistema de Justiça Criminal brasileiro lida com casos de mulheres acusadas das mortes dos próprios filhos/as recém-nascidos/as (Angotti 2019). Pela primeira vez, eu ouvi o som formado pela junção daqueles diferentes materiais e pude entender que havia sinfonias possíveis.

O poema *A infanticida Marie Farrar*, de Brecht (2000), tem os versos intercalados pelo seguinte refrão: “Os senhores, por favor, não fiquem indignados, pois todos nós precisamos de ajuda, coitados”. Ao narrar a história de um infanticídio cometido por uma servente, logo após o parto, durante uma fria madrugada, o autor mescla o relato cru da vivência dessa jovem com sua humanização e clama à plateia para que substitua o espanto pela piedade.

Na leitura dos fragmentos, durante o seminário-performance, não houve pausa para clamar piedade à plateia, mas, por vezes, como se escolhidos de propósito, alguns trechos humanizavam leituras brutas. Por um lado, textos de autos processuais, escritos em linguagem jurídica, partes de laudos necroscópicos e o próprio artigo 123 do Código Penal brasileiro, que descreve o infanticídio como “matar, sob a influência do estado puerperal, o próprio filho, durante o parto ou logo após”, encheram “o plenário” de “fatos” e “direitos” sobre um ato que, como ressaltado por Prosperi (2010), contraria a lógica da continuidade da vida. Por outro lado, em meio às pilhas de recortes de papel, alguns leitores e leitoras selecionavam, sem saber, trechos que humanizavam as rés, mostrando a complexidade dos casos, como este, do meu caderno de campo, sobre um julgamento que etnografei:

> [Com uma] sapatilha rosa, miúda, os pezinhos cruzados e a perna trêmula, dona L. assistia ao desenrolar do julgamento. Chamou-me muito a atenção sua posição encolhida, mas não de cabeça baixa... Sinto que estou exatamente onde gostaria de estar. Sentada ao lado da defesa, pela primeira vez, em um Júri sobre o meu tema de doutorado, do qual possivelmente a ré sairá com pena pequena ou, quiçá, inocentada. Angústia e alívio.

O que foi lido em voz alta, por meus colegas de disciplina, ecoou por dias em mim e mudou, certamente, os rumos da tese. Por exemplo, reflexões antropológicas sobre a noção de pessoa emergiram das leituras feitas no meu “plenário improvisado”, especialmente de um fragmento de uma entrevista com dona L., aproximadamente um ano após o seu julgamento:

> Eu: Vi no processo que o bebê teve um nome, no final das contas.
> Dona L.: É, porque ele [marido] foi obrigado a dar um nome, porque tinha que fazer o registro. Porque como ele tava lá, no cartório, e também lá no hospital, uma criança nasceu com vida e tinha que ser registrada.
> Eu: A senhora que escolheu o nome?
> Dona L.: Não, ele que escolheu. Ele que fez tudo. Porque, pra mim, assim... Eu não tive um filho. Eu sofro pelo que aconteceu, mas essa criança não me pertencia. Pertencia a ele, depois de morta. (...). Assim que eu vi, depois que aconteceu. Eu vi assim. Os que estavam vivos são meus. Essa criança, aí, é a filha morta dele, que é dele, até hoje.

Reflexões sobre o papel social de cuidadora, imposto às mulheres, assim como sobre sentidos atribuídos às penas e punições também tiveram seu espaço na peculiar e única junção de fragmentos que ocorreu naquela manhã, em sala de aula.

Um ano antes de eu começar a cursar a disciplina, e alguns dias após eu ter ido ao Júri de dona L., fui ao teatro assistir a uma montagem feita a partir do poema *A infanticida Marie Farrar*. Ali, na arena, entre imagens projetadas de operários do início do século XX, cenas da revolução industrial e encenações de um infanticídio, senti esses e tantos outros estilhaços da minha pesquisa me atravessarem e se entrecruzarem. Ao término da peça, não consegui me levantar da arquibancada: chorava, copiosamente, como não havia podido fazer na sessão do Júri de dona L.

No seminário-performance, finalmente, com a ajuda de Benjamin, Brecht, John, de minha orientadora e de colegas da disciplina, pude ouvir ressoarem essas narrativas e pude elaborar partes dessas experiências.

No evento dos 20 anos do NAPEDRA, também pude fazer isso, novamente, ao lançar na tela alguns estilhaços de leituras. Hoje o faço, mais uma vez, ao ter a oportunidade de registrar, neste artigo, o meu seminário-performance.

****

Dos estilhaços e fragmentos, poética e dramaticamente retomados e recompostos por Bruna, passamos às arrebatadoras análises de Jânia Perla Diógenes de Aquino sobre os grandes assaltos a bancos e

às igualmente grandiosas performances que assaltantes desenvolvem, após calcularem, cuidadosamente, prováveis efeitos benéficos, para si, de suas empreitadas.

Há mais de 15 anos, Jânia se dedica ao estudo desse tema e nos contou o quanto o NAPEDRA influenciou suas análises antropológico-performáticas.

PERFORMANCES MOBILIZADAS POR PRATICANTES DE ASSALTOS A BANCOS NO BRASIL

Meu ingresso no NAPEDRA ocorreu em 2006, no início do doutorado em Antropologia Social na USP, sob a orientação do professor John Dawsey, mas em 2004 eu já havia tido um primeiro e enriquecedor contato com John, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, Rubens Silva e outros integrantes do NAPEDRA em 2004, na Reunião Brasileira de Antropologia, ocorrida em Olinda-PE. Nessa ocasião, compreendi que a "Antropologia da Performance" abriria possibilidades analíticas inovadoras para a minha pesquisa sobre assaltos contra instituições financeiras. Durante a graduação em Ciências Sociais e o mestrado em Sociologia na Universidade Federal do Ceará (UFC), eu já explorara a dimensão de negócio e empreendimento atribuída por seus praticantes a este tipo de crime e, no desenvolvimento de minha tese de doutorado, na USP, explorei as performances e desempenhos dramáticos mobilizados por esses assaltantes, tanto na realização de grandes roubos, quanto em suas rotinas de foragidos da Justiça.

A pesquisa de campo junto ao universo social dos grandes roubos, abrangendo a graduação, mestrado e doutorado, no período de 2000 a 2009, envolveu variadas fontes e metodologias de pesquisa, como um extenso levantamento de notícias de jornais junto a periódicos diários de todas as regiões do país, além de entrevistas com assaltantes que cumpriam pena em regime fechado em uma prisão de segurança máxima no Ceará. Posteriormente, empreendi inserções etnográficas junto a alguns desses interlocutores, em suas residências e em eventos sociais, nos quais foi possível estabelecer interlocuções com seus familiares e amigos. Durante o doutorado, a partir das orientações de John e de colegas do NAPEDRA, pude conhecer e mobilizar relevantes autores e discussões do campo da "Antropologia da Performance" para compreender e analisar o grande volume de dados decorrentes do meu trabalho de campo. No desenvolvimento da tese, interessaram-me sobretudo os trabalhos de Erving Goffman, porque seus conceitos e categorias analíticas me possibilitavam ir além da dimensão da criminalidade e da violência concernentes aos assaltos contra instituições financeiras, contemplando aspectos menos evidentes desse fenômeno, como as habilidades dramatúrgicas e interacionais de seus participantes.

Se os "atores" sociais da "vida cotidiana", por um lado, são apresentados por Goffman (1992) como um tipo de *performer amador* ou não ciente dos aspectos dramatúrgicos de suas atuações nas interações face a face, os praticantes de assaltos contra instituições financeiras, por outro lado, podem ser considerados experts em dramatizar seus comportamentos, tanto nos momentos de executar os roubos quanto em suas rotinas de "foras da lei", quando utilizam nomes fictícios e documentação falsa.

Ao anunciarem assaltos, empunhando armas, procedem à "definição da situação", uma vez que suas "vítimas" são tomadas de surpresa e rendidas. Em tais contextos interacionais, diferentemente dos atores goffmanianos, que procuram suscitar em seus interlocutores impressões positivas de si, os assaltantes, por meio de performances, buscam convencer seus interlocutores de que eles são "pessoas ruins", capazes de matar e torturar. Quanto mais impiedosos e ávidos por dinheiro conseguirem parecer, menores as chances de enfrentarem reações adversas por parte de seus reféns (Aquino 2010).

Também em suas rotinas de fugitivos procurados pela Polícia, esses homens costumam elaborar narrativas biográficas densas e detalhadas, articuladas a seus nomes próprios, sobrenomes e outras informações como filiação, local de nascimento e ocupação, fazendo-as constar em documentos falsos. Ao produzirem relatos inverídicos sobre suas trajetórias, origens dos bens e quantias acumuladas provindas dos assaltos que realizam, eles se veem impelidos a mentir, o tempo todo, durante meses ou anos. Não são raros os casos em que companheiras e até filhos tomam conhecimento do "verdadeiro nome" e do *métier* ilegal de "assaltantes de bancos" apenas quando eles são pegos pela Polícia (Aquino 2017).

Em relação aos formatos dos grandes assaltos a bancos e desempenhos dramáticos neles mobilizados, houve significativas mudanças nas últimas décadas. Durante os anos 2000, as ocorrências que resultavam na subtração das maiores quantias se caracterizavam pelas artimanhas dos assaltantes, sendo um dos tipos de ações mais frequentes as que envolviam sequestros de famílias de gerentes dos estabelecimentos financeiros. Tendo esposas e filhos em cárceres privados, esses gerentes, durante as manhãs, antes que o atendimento ao público começasse, introduziam os assaltantes nas agências e entregavam-lhes todo o dinheiro que conseguiam. Em seguida, retornavam ao cativeiro, onde eram amarrados. Quando conseguiam acionar a Polícia, as quadrilhas já haviam fugido.

Também nos anos 2000, foram recorrentes os assaltos possibilitados pela construção de túneis. Quadrilhas alugavam imóveis próximos aos estabelecimentos visados, empreendiam escavações e, por vias subterrâneas, acessavam os cofres. Tal estratégia viabilizou diversos furtos, cujas

quantias subtraídas ultrapassavam sete dígitos. Um desses casos envolveu uma ação contra uma agência do Banco Central, em Fortaleza, no ano de 2005, de onde foram retirados R$ 156 milhões, considerado o maior assalto da história do Brasil, até então. Naquele período, táticas de abordagens, silentes e traiçoeiras, claramente atraíam mais os assaltantes.

A partir dos anos 2010, no entanto, os assaltos a bancos que se tornaram mais recorrentes no país têm apresentado formatos mais ruidosos e truculentos e, por isso, têm sido chamados de "novo cangaço" por veículos midiáticos. Tal preponderância resultou de investimentos das instituições financeiras no aperfeiçoamento de seus sistemas de segurança. Elas, por exemplo, buscaram restringir o acesso dos gerentes de bancos aos cofres dos estabelecimentos, muitos dos quais são, atualmente, programados para abrir apenas uma vez por dia. Também foram instalados sensores que detectam perfurações e construções subterrâneas nas proximidades dos estabelecimentos financeiros. Tais medidas inviabilizaram assaltos baseados em abordagens burlescas, aproximações sutis ou "truques", recorrentes nos anos 2000, tendo restado como exequíveis às quadrilhas apenas roubos em que dezenas de homens, fortemente armados, cercam cidades pequenas e médias, atacam unidades de segurança pública e implodem agências bancárias.

Esse "novo cangaço" chama a atenção, não só pela truculência das quadrilhas e seus impactos visuais e sonoros, como pelo medo e pavor que disseminam. Houve diversos casos em que reféns foram posicionados em volta dos assaltantes, para evitar que eles fossem alvejados pela Polícia no momento em que empreendessem fugas, formando o que delegados de Polícia e jornalistas passaram a chamar de "escudo humano". Houve também, nos últimos anos, ocorrências em que reféns foram amarrados em capôs e tetos de veículos em movimento, por quadrilhas em fuga, no intuito de evitar a perseguição policial e disparos. Nessas situações, além do impacto psicológico sobre as pessoas que tiveram contato direto com os assaltantes ou ficaram sob o seu poder, também aqueles que apenas observaram tudo à distância ou escutaram os barulhos das armas experimentaram instantes de acentuada tensão.

Mesmo aparentando impulsividade, as ações do chamado "novo cangaço" quase nada têm de improvisadas, pois aglutinam dezenas de homens, demandam toda uma infraestrutura em armas de grosso calibre e veículos potentes, envolvem semanas de levantamento de dados por seus participantes, elaboração minuciosa de planos, deliberações coletivas sobre detalhes das execuções de ataques e fugas.

Além do domínio consciente e aguçado dos componentes expressivos do comportamento, esses profissionais do crime também desenvolvem

"técnicas corporais" (Mauss 2003a) específicas para cada tipo de ocorrência, desde os modos de segurar e disparar armas até agressões físicas contra reféns, como empurrar e esmurrar. Os executantes desses crimes estão cientes dos efeitos psicológicos de suas ações sobre oponentes diretos e sobre as populações das cidades alvejadas, explorando com afinco o "poder" de causar assombro. Parecendo rudes e "descontrolados", aterrorizam moradores e polícias locais, desencorajam confrontos e encurtam a duração de seus ataques armados. Nas ocasiões de planejamento, organização e treinamento contínuos para efetivar essa modalidade de roubo, fortemente impactante, dezenas de homens se socializam, associam-se, compartilham e elaboram conhecimentos e técnicas. Ao invés de acidentais, as violências, tanto quanto outros atributos das ações, modulam relações, engajamentos, investimentos materiais, mentais e emocionais. As atuações dessas quadrilhas expressam brutalidades e "excessos", mas também cálculos que, por sua vez, articulam informações, vivências, saberes e ambições (Aquino 2019).

Ao descrever tais ocorrências e veicular, com sensacionalismo, as atuações de seus participantes, diversas mídias acabam por "trabalhar" a favor deles, ampliando o alcance e a "eficácia simbólica" de suas performances que, deste modo, transbordam do cenário presencial das ocorrências e reforçam um imaginário e expectativas referentes à crueldade e à "periculosidade" dos chamados "assaltantes de banco" e até mesmo de "bandidos", em geral.

Cientes da visibilidade pública alcançada por esses ataques armados, quadrilhas passam a elaborá-los, considerando tanto o contexto performático de cada assalto, como as reverberações dos roubos. Assim, elas tornam suas ameaças e agressividades mais convincentes. Cada assalto concretizado constitui, portanto, êxito direto e material daquela investida em si, mas, por meio de suas repercussões, também são reiteradas referências simbólicas, socialmente instituídas, sobre esta modalidade de crime e seus executantes.

****

Ouvir Ana Letícia, Bruna e Jânia, naquela tarde de dezembro, e ter, ali, nas janelas da vida on-line, a companhia de John Dawsey e de colegas queridos(as) do NAPEDRA, como André-Kees de Moraes Schouten e Francirosy Campos Barbosa, já bastaria para fazer plena a minha felicidade, mas reforçou-a, ainda mais, eu também poder escovar, a contrapelo, um pouco da minha própria história napedrense.

PEDRAS, MUSGOS, LÍQUENS E FLORES

Deflagrei minhas lembranças, pontuando a sensação de, no NAPEDRA, participarmos, de fato, de um potente coletivo, de uma *trança* (Abreu 2018, Dawsey et al 2013), tanto que ali estava eu (e aqui, neste texto, estou de novo), com duas ex-orientandas e uma ex-doutoranda de cuja banca de qualificação eu participei, compondo uma "quadrilha" de pesquisadoras-docentes-doutoras conectadas à fértil fronteira entre antropologia, direito e performance.

Nossas trajetórias se entrecruzaram tantas vezes que perdi a conta, seja em salas de aula, defesas de mestrados e doutorados, eventos acadêmicos diversos, sempre unidas graças a navegações por essas águas que, como já bem afirmou Marcel Mauss, são da ordem dos "diversos", de onde "jazem os problemas urgentes (...). É aí que há verdades a descobrir; primeiro porque se sabe que não se sabe, e porque se tem a noção viva da quantidade de fatos" (Mauss 2003a, 402).

Assim são os esbarrões entre antropologia, direito e performance e quem por eles se interessa: são encontros que se dão entre franjas de saberes e, por isso mesmo, onde disputas conceituais e teóricas se transfiguram e se recompõem, muitas vezes à mercê de ventos e tempestades metodológicas e teórico-conceituais.

Quaisquer sistemas de direitos e de juridicidades são campos de forças em que está em disputa o poder de "legislar" a respeito do que se sabe ser impreciso e escorregadio: o normal e o anormal, o aceitável e o inaceitável, o puro e o impuro, o imputável e o inimputável. E quando se tenta delimitar, definir e classificar o que é fluido, criam-se, além de provisórias e tênues fronteiras, liminaridades e tensões que, aliás, costumam ser mais instigantes do que aquilo que fica emoldurado.

Assim são os campos da antropologia do direito, da performance e, mais ainda, as fronteiras entre eles. É nelas que se encontram e se produzem pesquisas como as de Ana Letícia, Bruna, Jânia e as minhas, pois não há como compreender percepções e vivências de direitos, justiças, crimes, absolvições e penas, sem considerar rituais, espaços cênicos, bastidores, figurinos e *scripts* que tentam, de algum modo, impor uma certa ordem ao caos, através de performances de agentes humanos e não humanos: vítimas, acusados, testemunhas, defensores, acusadores, juízes, peritos, laudos, atas, sentenças, testes, palcos, plateias, carros, armas, bombas.

Eu já estava muito instigada por tudo isso e com o meu doutorado concluído, quando conheci, em 2002, o então recém-nascido NAPEDRA e descobri que, para além das leituras que eu havia feito de Van Gennep

(1978), Turner (1974) e Geertz (1991), um mundo muito mais amplo de a(u)tores(as) poderia ser desbravado. A isso me dediquei, a partir de 2003, já como docente do Departamento de Antropologia da USP, tanto frequentando as reuniões quinzenais do NAPEDRA quanto participando de suas primeiras aparições em eventos, como em um Grupo de Trabalho (GT) no VIII Encontro de Antropólogos do Norte e Nordeste (ABANNE), em julho de 2003 (São Luís, MA) e em um Fórum de Pesquisa (FP) realizado na 24ª RBA, em maio de 2004 (Olinda, PE), ambos intitulados "Performance, Drama e Sociedade".

Inspirada por essas experiências marcantes e com apoios e estímulos de minhas e meus primeiros orientandos, dentre os quais estavam Ana Letícia e Bruna, criamos, em março de 2008, o Núcleo de Antropologia do Direito (NADIR) que, desde então, compôs-se com o NAPEDRA em diferentes ocasiões, como quando integrei o Projeto Temático "Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual", financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e coordenado por John Dawsey.

Entre 2008 e 2013, no âmbito desse projeto, realizei a pesquisa *Fios da Vida*, que me permitiu, a partir da revisitação dos conceitos de identidade, memória, ritual e rastro, fazer algumas tranças entre antropologia do direito, da performance e da experiência.

Folheando prontuários reivindicados por adultos que, quando crianças, passaram por abrigos públicos do estado de São Paulo (documentos que tomei como dramas institucionalmente elaborados e narrados), e desenvolvendo histórias de vida com alguns deles (dramas pessoalmente ressignificados), considerei esse movimento de procura de rastros do passado como um ritual institucional-identitário, ancorado no presente e voltado ao futuro: uma "unidade de observação" e uma "experiência concreta" a partir da qual era possível perceber a vida como um drama social.

Graças a várias apresentações de etapas desse trabalho, em reuniões e eventos do NAPEDRA, acabei também enveredando pelo campo da antropologia visual e realizei um curta-metragem em que utilizei parte do material produzido e coletado em campo (Schritzmeyer 2013). O relatório final para o projeto temático, por sua vez, semeou o que veio a ser um artigo (Schritzmeyer 2015).

Nesse meio tempo, minha tese de doutorado foi publicada em formato de livro (Schritzmeyer 2012), ocasião em que John Dawsey me presenteou com quatro preciosos parágrafos que compuseram a orelha da publicação. Na verdade, melhor do que qualquer resenha ou comentário, suas palavras capturaram a alma do meu trabalho. Escreveu John, no segundo parágrafo:

> Diante do morto, Tribunais de Júri procuram recriar um cosmos. Em busca dos fatos, irrompem narrativas. A partir do corpo de um morto, onde se detecta a possível cena de um crime, dramas são reencenados. Emoções são revividas. Evocam-se lembranças. Revelam-se conflitos e tensões não resolvidas. Imagens do passado articulam-se ao presente. Mobilizando os sentidos do corpo, Tribunais do Júri procuram recriar os sentidos do mundo.

Apesar de tantos e tão fortes laços, por conta de uma sequência de encargos administrativos assumidos na USP, minha presença nas reuniões do NAPEDRA, infelizmente, diminuiu, a partir de 2014, embora jamais tenhamos nos perdido de vista. Segui acompanhando e participando de eventos, como do *Napedra em performance: criações 10*, em 2019, ocasião em que apresentei uma parte da minha pesquisa de livre-docência intitulada: "Réus e jurados nos palcos e bastidores dos Tribunais do Júri brasileiro e francês. Eloquências do silêncio e da voz". Os vínculos, portanto, seguem profundos e fecundos.

****

Por tudo isso e o muito que não cabe neste texto, a festa de 20 anos de existência do NAPEDRA foi, sem dúvida, um presente que recebemos e tentamos retribuir com nossas presenças, naquela tarde de dezembro e, agora, com os registros destas reflexões.

Evocando novamente Mauss, finalizamos este texto, de fraterna autoria coletiva, pois o que nos reuniu em torno de uma mesa de aniversário faz parte de um intenso e duradouro circuito de dádivas (Mauss 2003a). Muito do que o NAPEDRA já ofertou, a cada uma de nós, especialmente através do seu coordenador, John Dawsey, retribuímos, aqui, apenas minimamente. A dívida, com certeza, jamais será saldada de forma simples e direta, até porque desejamos que o circuito de dádivas não se interrompa. Aos poucos, de forma complexa e indireta, nós tentamos retribuir os dons recebidos, através de outros circuitos dos quais participamos, seja formando novas gerações de estudantes e pesquisadores(as), seja fazendo nossas pesquisas gerarem novos projetos, parcerias, textos e contextos de saberes afetivos.

Vida longa e sempre renovada ao NAPEDRA e aos pequenos e delicados musgos, liquens e flores que dele brotam!



FIGURA 1.
Foto de Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, março de 2022. Monte Verde, MG.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, Carolina de Camargo. 2018. Caveiras da performance, a ossada de uma filiação comum: John Dawsey entrevista Richard Schechner. *GIS - Gesto, Imagem e Som. Revista de Antropologia* vol. 3, n. 1: 302-308.

Angotti, Bruna. 2019. *Da solidão do ato à exposição judicial: uma abordagem antropológico-jurídica do infanticídio no Brasil*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.

Aquino, Jânia Perla Diógenes de. 2010. *Príncipes e castelos de areia: Um estudo da performance nos grandes roubos*. São Paulo: Biblioteca 24 horas.

Aquino, Jânia Perla Diógenes de. 2017. Subvertendo o Código Penal e monogamia: Arranjos afetivos e familiares envolvendo praticantes de assaltos contra instituições financeiras. *Dilemas, Rev. Estud. Conflito Controle Soc.*, Rio de Janeiro, vol. 10, n. 1: 84-111.

Aquino, Jânia Perla Diógenes de. 2020. Violência e performance no chamado 'novo cangaço': Cidades sitiadas, uso de explosivos e ataques a polícias em assaltos contra bancos no Brasil. *Dilemas, Rev. Estud. Conflito Controle Soc.*, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 3: 615-643.

Benjamin, Walter. 1996. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Brecht, Bertold. 2000. *Poemas*. 1913-1956. São Paulo: Editora 34.

Dawsey, John Cowart. 2006. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos*, vol. 7, n. 2: 17-25.

Dawsey, John Cowart et al. 2013. Tranças [apresentação]. *Antropologia e Performance: ensaios NAPEDRA*. São Paulo: Terceiro Nome: 17-36.

Derrida, Jacques. 2007. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Martins Fontes.

Fiori, Ana Leticia de. 2012. *Contando histórias de morte: etnografia do júri e arenas narrativas do "caso Aline"*. 2012. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.

Geertz, Clifford. 1991. Afirmação política: espetáculo e cerimônia. In *Negara: o Estado-Teatro no século XIX*. Lisboa: Difel: 127-152.

Girard, René. 1990. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra/ EdUNESP.

Goffman, Erving. 1992. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes.

Mauss, Marcel. 2003a. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify: 83-314.

Mauss, Marcel. 2003b. As técnicas do corpo. In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify: 399-422.

Prosperi, Adriano. 2010. *Dar a Alma: história de um Infanticídio*. São Paulo: Companhia das Letras.

Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennnsylvania.

Schritzmeyer, Ana Lúcia Pastore. 2002. *Controlando o poder de matar: uma leitura antropológica do Tribunal do Júri, ritual lúdico e teatralizado*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.

Schritzmeyer, Ana Lúcia Pastore. 2012. *Jogo, ritual e teatro: um estudo antropológico do Tribunal do Júri*. São Paulo, Terceiro Nome.

Schritzmeyer, Ana Lúcia Pastore (direção). 2013. *Fios da Vida*. Documentário, NTSC, cor, 20 min. https://vimeo.com/87861772. Acesso em 07/09/2022.

Schritzmeyer, Ana Lúcia Pastore. 2015. Fios da vida: crianças abrigadas, hoje adultas, diante de seus prontuários. Vivência: *Revista de Antropologia*, v. 1, n. 46: 93-112.

Taussig, Michael. 1993. *Xamanismo, Colonialismo e o homem selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Turner, Victor W. 1974. *O processo ritual. Estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes.

Turner, Victor W. 1982. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor W.; Bruner, Edward M. (orgs.). 1986. *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press.

Turner, Victor. 1998. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor W. 2008. *Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF.

Van Gennep, Arnold. 1978. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.

Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer é Professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP), onde lidera o Núcleo de Antropologia do Direito (NADIR). Na USP, graduou-se em Ciências Sociais e em Direito e se titulou Mestre e Doutora em Antropologia Social. Pesquisa, orienta e publica trabalhos sobre tribunais do júri, jurisprudência e narrativas de violência, direitos humanos, demandas por reconhecimento de direitos, acesso à justiça, profissionais e profissões do direito, sistemas de justiça criminal e criminologia. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, nível 2. E-mail: alps@usp.br

Ana Letícia de Fiori é Professora Adjunta de Antropologia no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Acre (UFAC) onde participa do Grupo Antropologia e Florestas (AFLORA). É graduada e licenciada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) onde também se titulou Mestre e Doutora em Antropologia Social. Atualmente, realiza pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sobre fabulações especulativas na obra de Donna Haraway. Tem trabalhado na intersecção entre antropologia urbana, antropologia da performance, antropologia do direito e etnologia. E-mail: ana.fiori@ufac.br

Jânia Perla Diógenes de Aquino é Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) onde se graduou em Ciências Sociais e se titulou Mestre em Sociologia. Doutorou-se em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). É pesquisadora e coordenadora científica do Laboratório de Estudos da Violência (LEV) e pesquisadora do Núcleo de Antropologia da Política (NUAP). Trabalha com as seguintes temáticas: Violência, Dinâmicas Criminais, Mercados Ilegais e Antropologia da Performance. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, nível 2. E-mail: perladiogenes@gmail.com

Bruna Angotti é Professora da Faculdade de Direito da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) onde é vice-líder do grupo de pesquisa Mulher, Sociedade e Direitos Humanos. Graduou-se em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Direito pela Universidade de São Paulo USP), onde se titulou Mestre e Doutora em Antropologia Social e é vice-líder do Núcleo de Antropologia do Direito (NADIR). É especialista em Criminologia pelo Instituto Brasileiro de Ciências Criminais (IBCCRIM) e pesquisadora-fundadora do Centro de Análise da Liberdade e do Autoritarismo (LAUT). E-mail: angotti.bruna@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 19/10/2023
Reapresentado em: 31/01/2024
Aprovado em: 13/02/2024

ARTIGOS

NOITES ALIENÍGENAS: ENTRE O FANTÁSTICO E O ORDINÁRIO NA ANTROPOLOGIA ESPECULATIVA DO CINEMA ACREANO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.214912

ANA LETÍCIA DE FIORI
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6264-2370
Universidade Federal do Acre. Rio Branco, AC, Brasil, 69920-900 - ciencias.sociais.cfch@ufac.br.

RESUMO
Este artigo analisa o filme Noites Alienígenas (Sérgio de Carvalho 2022) a partir da proposta de ficção como "antropologia especulativa", de Juan José Saer. São abordadas a criação de alteridades autóctones e alienígenas a partir da discussão da construção imagética e narrativa de Rio Branco – tomando a cidade como um personagem central do filme –, e dos demais personagens do filme, retomando Michael Taussig e Tzvetan Todorov; a relação entre modos de vida, violência e cotidiano, em um diálogo com Veena Das e Donna Haraway; e a copoiesis de masculinidades, feminilidades e parentescos que engendram formas de habitar mundos e ficar com o problema.

PALAVRAS-CHAVE:
Antropologia especulativa; Antropologia e cinema; Cinema acreano; Violência urbana; Juventude.

ABSTRACT
This article analyzes the film Alien (Sérgio de Carvalho 2022) based on Juan José Saer's proposition of fiction as a "speculative anthropology". The analysis approach the making of autochthonous and alien alterities by the discussion of imagistic and narrative construction of Rio Branco – considering the city as a central character of the movie – and of the other characters of the film, considering Michael Taussig and Tzvetan Todorov; the relation between ways of life, violence and the ordinary, in a dialogue with Veena Das and Donna Haraway; and the copoiesis of masculinities, femininities and kinship which engenders ways of inhabiting the world and staying with the trouble.

KEYWORDS:
Speculative anthropology; Anthropology of cinema; Acrean cinema; Urban violence; Youth.

INTRODUÇÃO: SONHOS MARCIANOS, NOITES ALIENÍGENAS

Na noite de 20 de agosto de 2022, subvertendo expectativas da cena cinematográfica brasileira, o filme acreano *Noites Alienígenas*, *baseado no livro homônimo do diretor e produtor do filme Sérgio de Carvalho, ganha o prêmio de Melhor Filme Brasileiro pelo Juri Crítico no Festival de Gramado, que premiou também as atuações de Gabriel Knoxx (melhor ator), Chico Diaz (melhor ator coadjuvante) e Joana Gatis (melhor atriz coadjuvante). Superou, entre outros, o filme Marte 1*[1], candidato brasileiro na categoria de Melhor Filme Estrangeiro à premiação do Oscar 2023 – e que não chegou a compor os finalistas –, e que conta a história de Deivid, um menino negro bom de bola, mas que sonha em ser astrofísico como o ídolo Neil de Grasse Tyson e participar da primeira expedição de colonização ao planeta Marte. Após a premiação em Gramado e sua repercussão, Noites Alienígenas participou de diversos festivais e mostras, até entrar em cartaz no circuito comercial no final de março de 2020 e para o catálogo da plataforma de streaming Netflix em maio de 2023.

Se em Marte 1, sonhos de colonizar outros mundos transcendem a realidade periférica de um menino belo-horizontino; Noites Alienígenas inverte a perspectiva, investigando como formas contemporâneas de colonização (ou invasão) criam realidades alienígenas no próprio cotidiano da cidade de Rio Branco e de seus jovens, cujos sonhos talvez sejam o caminho possível para continuar habitando a paisagem na qual nasceram, mas que cada vez menos parece lhes pertencer diante da guerra das facções e do futuro incerto.

Este artigo propõe analisar o filme Noites Alienígenas a partir da proposta de ficção como "antropologia especulativa", de Juan José Saer. Serão abordadas a construção de alteridades autóctones e alienígenas a partir da construção imagética e narrativa de Rio Branco – tomando a cidade como um personagem central do filme –, e dos demais personagens do filme, retomando Michael Taussig e Tzvetan Todorov; a relação entre modos de vida, violência e cotidiano, em um diálogo com Veena Das e Donna Haraway; e a copoiesis de masculinidades, feminilidades e parentescos que engendram formas de habitar mundos e permanecer com o problema. Essa análise baseia-se em três ocasiões em que o filme foi assistido: no shopping em Rio Branco, após a entrada no circuito comercial, acompanhada de moradores de Rio Branco; em São Paulo, acompanhada de paulistas que já visitaram Rio Branco; e após a disponibilização do filme na plataforma de streaming Netflix, que permite pausas para a transcrição das rimas, por exemplo.

1 *Marte 1 foi premiado em Gramado como melhor longa pelo Júri popular, roteiro, trilha sonora e prêmio especial.*

Em uma breve sinopse, Noites Alienígenas apresenta, por meio de uma gama de personagens, os efeitos da presença das facções em Rio Branco. Paulo é um jovem cis de raízes indígenas lidando com o vício. Sandra é uma jovem negra cis, mãe de um filho de Paulo, que trabalha, participa da cena de slam da cidade e sonha em sair de Rio Branco para estudar Medicina. Rivelino é um jovem negro cis que trabalha em uma biqueira, circula pela cena do slam e do grafite, e tem um relacionamento não assumido com Sandra. Kika é uma jovem negra travesti, amiga e colega de Sandra, também participante do slam. Alê é um homem branco cis, traficante de varejo, vende drogas em sua casa com ajuda de Rivelino e recusa os métodos violentos da facção. Beatriz é uma mulher branca, nordestina, mãe de Rivelino. Marta é uma mulher indígena cis, que mora na cidade e frequenta a igreja evangélica enquanto assiste angustiada às idas e vindas de seu filho Paulo. Na trama, Paulo afunda cada vez mais no vício e em dívidas e acaba sendo decretado de morte pela "família". Rivelino, frustrado por seu trabalho não rentável com Alê e pressionado a tomar um rumo na vida pela mãe e a namorada, acaba cedendo à sedução de entrar para a facção, mas, ao recusar-se a executar Paulo como rito de batismo, acaba sendo ele mesmo perseguido e morto. Paulo, por sua vez, encontra um caminho de fuga junto às parentes da mãe, recebendo curas da pajelança com ayahuasca. Beatriz e Alê, incapazes de salvar Rivelino, aproximam-se ao final do filme em suas dores e solidões.

ANTROPOLOGIA COMO FICÇÃO, FICÇÃO COMO ANTROPOLOGIA

Em um de seus vários artigos em que discute a distinção entre antropologia e etnografia, Tim Ingold define a etnografia como uma tarefa descritiva, que produz um relato da vida vivida ou experenciada por um povo, em algum lugar e tempo. Uma boa etnografia é sensível, contextualmente nuançada, ricamente detalhada e encontra algumas constrições em seu requerimento de fidelidade descritiva. A antropologia, por sua vez, é uma disciplina fundamentalmente especulativa, próxima à filosofia, todavia uma filosofia que se faz no mundo, em conversas com seus diversos habitantes, uma "investigação generosa, aberta, comparativa e ainda assim crítica sobre as condições e possibilidades da vida humana no mundo no qual todos habitamos" (Ingold 2017, 22). Sendo assim, Ingold defende que a antropologia e as práticas artísticas tem um ponto crucial em comum que é o de trazer ações e obras para a presença, para que possamos nos dirigirmos a elas, responde-las, diretamente (ibid., 25).

A discussão sobre descrição, interpretação e análise, e sua interdependência é complexa (ver, por exemplo, Strathern 2014), mas gostaria de reter de Ingold a ideia de antropologia especulativa, para conectá-la parcialmente às fabulações especulativas de Donna Haraway,

costuradas pela autora às fabulações feministas e a fatos científicos como meios de figurar, tornar notável, considerar, representar histórias nas quais possamos habitar com outros de maneira responsável e responsiva, tornando-nos com outros. Em Staying with the trouble (2016), Haraway entretece "desenhos tramados" (string figures), como em jogos de cama-de-gato, figurações que perpassam por diferentes cenários e habitantes do antropoceno. Haraway refuta o termo antropoceno, aliás, propondo substitutos que reconheçam a diferença entre as múltiplas formas humanas de coabitar este mundo, e identifique aquela que está de fato levando-nos à destruição – plantationceno e capitaloceno seriam termos mais precisos, aos quais a autora contrapõe o termo cthuluceno, invocando as possibilidades ctônicas de habitar o mundo como terranos. Parte das figurações de Haraway exigem fabulação, contar histórias que nos permitam criar formas de habitar um mundo que está encaminhando-se para a catástrofe, fazer parentes a partir de diferentes formas de se relacionar, e construir refúgios que nos permitam preservar as nossas espécies companheiras. O tema de habitar o mundo será retomado mais adiante, a partir de Veena Das.

De maneira curiosa, é possível conectar Ingold e Haraway à colocação do escritor argentino Juan José Saer de que a ficção é uma antropologia especulativa, ideia com a qual conclui o ensaio El concepto de ficción. Saer começa por examinar gêneros autodenominados não-ficcionais, como biografias e autobiografias, para argumentar como o conceito de verdade é incerto e agrupa elementos díspares e contraditórios. Para Saer a verdade não é o contrário da ficção e não se pode estabelecer uma dependência hierárquica entre ambos os conceitos sem cair em uma mera fantasia moral. O autor assim, propõe que "ao dar um salto ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento" (Saer 2009-1997, 2). O caráter duplo da ficção mescla, de modo inevitável, o empírico e o imaginário. Referindo-se a Jorge Luís Borges, não reivindica "nem o falso nem o verdadeiro como opostos que se excluem, mas como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção" (ibid, 4).

É a partir de conexões parciais com estas três propostas de antropologia especulativa – Ingold, Haraway e Saer – que proponho pensar o filme Noites Alienígenas como uma obra de ficção científica, não apenas pela evocação do gênero trazida pelos alienígenas do título, mas pelo caráter especulativo que investiga condições e possibilidades da vida urbana amazônida em meio à guerra de facções, que é uma guerra dos mundos; pelas possibilidades que elicita de tornar-se com outros que habitam o mesmo mundo e também outros mundos; e pela necessária mescla de empírico e imaginário que permitem multiplicar os tratamentos aos temas inquiridos pelo filme.

OS ALIENÍGENAS E O ACRE

Ao assistir ao filme pela segunda vez[2], no Cine Petra Belas Artes em São Paulo, ouvi da minha acompanhante, uma economista paulista que fora ao Acre algumas vezes nos últimos quinze anos, que "tinha que colocar alguma coisa de alienígena no título para fazer as pessoas assistirem um filme sobre o Acre. Alienígenas ou dinossauros". Referia-se, é claro, a brincadeiras que colocam alienígenas, dinossauros, seres insólitos ou estereótipos exóticos da Amazônia e dos indígenas como habitantes de um lugar algo imaginário, resumidos na pergunta chistosa: "O Acre existe?". Retornando do cinema, meu outro acompanhante, um paulista que já morou no Acre durante uma imersão em uma das religiões daimistas, mostrou-me outro longa sobre o estado cujo nome é justamente "O Acre existe", disponível na plataforma Youtube. Trata-se de documentário produzido por um grupo de paulistas que viaja de carro de São Paulo até o Acre e conversa com um leque de personagens, entre seringueiros, daimistas, indígenas, donos de venda, estudantes e jovens com intrigas amorosas a contar. Um documentário que busca não apenas comprovar que "o Acre existe", mas tornar inteligível ao público sudestino este estado do qual tão pouco se sabe, em um tom quase pedagógico que não deixa de produzir seus próprios exotismos. Em outras palavras, o caráter naturalista do documentário, que mescla linguagens de objetividade e de descoberta, mas não se implica em relações simétricas e responsivas com os diferentes personagens, mantém os acreanos apresentados como estes outros a serem explicados, vidas diferentes do universo familiar sudestino que é o parâmetro de normalidade do contemporâneo.

Noites alienígenas concede muito pouco ao didatismo na construção de suas alteridades, a ponto de algumas críticas terem indicado no filme "uma certa opacidade" (ver Araújo, 2023). Como o documentário citado acima, o filme de Sérgio de Carvalho dedica-se mais a apresentar personagens do que a desenvolver uma trama em profundidade, o que lhe rendeu críticas negativas em relação ao roteiro. Os primeiros anfitriões da narrativa são a jiboia e os cantos em hatxã kuin, familiares a quem já participou de uma cerimônia de nixi pãe (ayahuasca) com os huni kuin, desconhecidos ao grande público. As escamas da cobra que dominam em zoom a imagem pulsam, em uma cadência a contratempo das repetições do canto, produzindo um efeito visceral. Estamos no sonho do jovem Paulo (Adanilo Reis), que desperta subitamente em um barraco iluminado apenas pelas frestas entre as tábuas. Paulo abre a janela e vomita, e não sabemos se o que faz é uma limpeza provocada pelo efeito emético das medicinas da floresta, ou como pós efeito de outros psicoativos, cujo controle dos circuitos de escoamento e venda transformou Rio Branco em um campo de guerra entre facções, também uma guerra

2 Assisti-o, pela primeira vez, logo após a estreia no circuito comercial, no shopping center em Rio Branco.

dos mundos – este tropo compartilhado entre o colonialismo e a ficção científica. Paulo, saberemos ao longo das cenas, vive entre suas raízes indígenas e a vida urbana periférica compartilhada com os outros jovens personagens do filme. Retorna à casa de sua mãe, Marta (Chica Arara), em busca de dinheiro e refúgio, encontrando-a a ouvir programas evangélicos no rádio. Ao contar do sonho com a cobra, descrevendo-a como um demônio que quer pegá-lo, Marta o repreende e fala para ele ir à igreja com ela. Em uma cena na igreja, Marta ouve o pastor pregar uma vida de paz e libertação dos males familiares que assolam as periferias, o desemprego, as drogas, males ubíquos do capitalismo. É apenas uma parte dos trânsitos cosmológicos entre a floresta e a cidade, mundos pelos quais passam Marta, Paulo e a jiboia.

Outros mundos são invocados na cena seguinte à apresentação de Paulo, em uma varanda no segundo andar de uma casa com vista para alguns bairros de Rio Branco. O traficante Alê (Chico Diaz) marreta um violão cantando Raul Seixas e compartilhando um baseado com seu aviãozinho Rivelino (Gabriel Knoxx). Alê quer levar Rivelino para o Peru, para conhecer Machu Pichu, a rodoviária dos discos voadores segundo o velho hippie, e afirma que é preciso conhecer os mundos dentro dos mundos, e não ficar apenas nesse plano. Rivelino ouve seu patrão enquanto trabalha com spray numa tela em técnica mista, em que um disco voador sobrevoa Rio Branco em processo de abdução, invadida pela alteridade espacial. Em outras cenas, Rivelino irá fazer o mesmo disco voador pelos muros da cidade, com um stencil, em meio a outros pixos e grafitagens. Avaliando a tela sendo produzida em sua varanda/biqueira, Alê fala para Rivelino colocar umas estrelas no céu escuro, é preciso divisar esses destinos outros além do planeta Terra. Rivelino, por sua vez, diz que mal conhece Rio Branco, por quê ir ao Peru? Em seguida, Rivelino manda as rimas nas quais vem trabalhando, acionando os tropos da periferia, da desigualdade social, da juventude com poucas perspectivas. É interrompido por gritos no portão, um viciado na fissura, ainda que em dívida com a biqueira, em busca de droga. Alê dá bronca, quase como um conselho paternalista, e manda o jovem embora com o que veio buscar. Rivelino se indigna pela tolerância de Alê, comparando-a com a rigidez das normas das biqueiras controladas pela "família" (a facção), que operam como um negócio lucrativo. Alê retruca, como pode a facção chamar-se família, se família não faz isso, são "garotos matando garotos".

O crítico Inácio Araújo, em uma resenha do filme para o jornal Folha de São Paulo, afirma que o fantástico é o alienígena do filme. Em seguida, avalia:

> O certo é que nessa mistura de floresta e deserto, nesse não lugar, o tráfico se infiltra entre brancos, negros, indígenas —esses alienígenas— com a mesma facilidade com que os povos originários são despossuídos de sua cultura e atirados em algum culto pentecostal. (Araújo 2023)

A impressão do crítico sobre o não-lugar é causada pela "opacidade", em suas palavras, a opção de não explicar as paisagens que o filme constrói. O conceito de opacidade pertence a certas correntes de Análise do Discurso e, segundo o trabalho basilar de Ismail Xavier sobre análise cinematográfica, tem um sentido polissêmico junto ao seu par conceitual, "transparência". Opacidade pode referir-se à uma espessura intrínseca a todo discurso, a um modo de apresentação que revela a operação do dispositivo e transmite reflexividade ou a uma forma de significação que retém ambivalências e não se deixa revelar. Sem discordar da avaliação de Araújo nesse aspecto, considero que a construção imagética e narrativa na antropologia especulativa de Noites Alienígenas emprega práticas de visualidade que buscam ao mesmo tempo corporificar o olhar e recusar tropos comuns da construção da alteridade amazônica aos olhos do resto do país, mostrando Rio Branco como periferia, autóctone, invadida por outras alteridades.

Vemos uma cidade na Amazônia no começo do século XXI. Largas avenidas com grandes palmeiras plantadas em um projeto paisagístico de sucesso duvidoso tornam-se a conexão entre um mundo periurbano de casas de madeira, com bicas e jiraus, igarapés e becos; e áreas centrais em que revitalização e degradação se confundem. O Rio Acre, que divide a cidade entre o Primeiro e o Segundo Distritos, aparece em algumas cenas. Não obstante, as locações do filme fogem dos prédios patrimonializados, dos cenários de poder (ver Zukin 1991), das paisagens óbvias, da tentação do sobrevoo da floresta e do rio. Não há olhar descorporificado no filme. Em vários momentos, a câmera mão segue os personagens, quase como se os perseguisse por seus corres. A cidade revela-se percorrida, mas não apenas da perspectiva de um caminhante, um flâneur, e sim em uma visão que Bruno Latour chama de oligóptica:

> as estreitas janelas que permitem relacionar, por certo número de canais estreitos, alguns aspectos somente dos seres (humanos e não humanos) cujo conjunto compõe a cidade...[...] A cidade não pode ser uma moldura na qual um indivíduo se deslocaria, pela boa razão de que essa moldura é, ela própria, constituída por traços deixados por outros indivíduos, que se deslocaram ou que ainda estão no local. Privilegiar o ponto de vista daquele que caminha, do flâneur, do pedestre é impedir-se de compreender o que é tão particular ao viver na cidade, é aniquilar os canais que permitem justamente não diferenciar a moldura e aquele que nela se desloca. O espaço pode ganhar em realismo apenas se for possível seguir esses canais (LATOUR, 2009).

Em Noites Alienígenas, jovens perambulam pelas partes altas da cidade, com motos compradas com o dinheiro do tráfico, mas operam em becos

e vielas de casas de palafita ainda não alcançadas por processos de gentrificação ou de urbanização via construções massivas de moradia popular, que tomaram Rio Branco e outras cidades amazônicas. O bar que serve de quartel general da facção fica à beira rio na Gameleira, uma entre as construções revitalizadas durante os governos petistas do Acre para a produção de um consumo cultural e turístico da paisagem, cujas memórias anteriores são retratadas em fotografias exibidas no alto das paredes do Novo Mercado Velho, que o filme não mostra. Para quem conhece a cidade, este quartel general da família frente ao calçadão da Gameleira parece um pouco fora do lugar. Para quem não conhece a cidade, todo o cenário parece fora do lugar, pois, ao não conduzir a compreensão dos expectadores sobre a cidade, Noites Alienígenas joga com o conflito entre as representações imaginárias da floresta e a presença da cidade. Nos imaginários colonialistas e nos tropos narrativos que historicamente os compõem, tanto a Amazônia quanto os indígenas costumam estar em relação de oposição com a cidade e a sua copresença torna-se um oxímoro (ver discussão em Fiori 2018, cap. 2).

Chama a atenção ainda o uso que Araújo faz da categoria de fantástico como os alienígenas do filme, mencionando uma cena ao final do filme em que a execução de Rivelino, por membros da facção à qual acabara de se juntar punindo-o por ter se recusado a matar Paulo e o ajudado a fugir, é cortada por cenas de luzes vermelhas e azuis pulsantes. Luzes que atordoam também a Alê, que está a procurar seu pupilo mesmo após o rompimento, e acaba por encontrar alienígenas, mas não aqueles pelos quais ansiara.

Fantástica é uma das designações da ficção especulativa, da literatura de gênero, em uma classificação que não segue exatamente a definição dada por Tzvetan Todorov. Todorov (1970) define o gênero fantástico como vizinho dos gêneros "estranho" e "maravilhoso", pois ocorre na incerteza acerca de um evento que aparentemente não pode ser explicado pelas leis do nosso mundo. A incerteza e a hesitação na interpretação dos fatos entre o real e o imaginário constrói o caráter fantástico de uma narrativa. Por sua vez, "realismo fantástico" definiu certa literatura latino-americana do século XX, tendo como seu expoente mais famoso o colombiano Gabriel García Marquez, autor de muitas narrativas ambientadas em paisagens amazônicas nas quais o real, e mesmo o cotidiano, retratados soam fantásticos a outrem.

O conceito de realismo fantástico retorna à antropologia. Michael Taussig, em Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem, retoma o realismo mágico em sua análise sobre o terror e a cura no Putumayo colombiano.

> as culturas do terror são nutridas pelo entremesclar do silêncio e do mito, no qual a ênfase fanática no lado misterioso floresce através do rumor 199 finamente tecido em teias de realismo mágico. Fica também claro que o vitimizador necessita da vítima a fim de criar a verdade, objetivando a fantasia no discurso do outro. (Taussig 1987, 30)

Na vasta análise de Taussig sobre os horrores colonialistas do caucho, a multiplicação de narrativas e rumores criavam o próprio terror do qual falavam, a partir de uma névoa, ou obscuridade, epistemológica. Teresa Caldeira (2000) mobiliza os conceitos de cultura do terror e obscuridade epistemológica para descrever a "fala do crime", que cria paisagens urbanas em teias tecidas pelo medo e pela produção reiterada de estereótipos de pessoas e locais perigosos e criminosos.

Taussig escreve sobre o Putumayo, na Amazônia colombiana, a partir dos relatórios de Roger Casement, da ficção de Joseph Conrad e de seu próprio trabalho etnográfico, décadas depois. Caldeira escreve sobre São Paulo, o protótipo de megalópole violenta do Brasil (ao lado do Rio De Janeiro, guardadas as especificidades), a partir de trabalho etnográfico e análise de notícias e dados coligados sobre violência urbana.

Noites Alienígenas, por sua vez, cria imagens dialéticas, justapostas, que estremecem a compreensão do real e do fantástico no Acre. Os habitantes autóctones da Amazônia persistem em sua presença e lembram aos demais de seus agenciamentos. Não são os indígenas, a jiboia e a ayahuasca os alienígenas. A guerra de facções, atualização desde o último quartel do século XX dos conflitos colonialistas na Amazônia, agora em meio aos mercados locais e internacionais de substâncias psicoativas ilícitas (no caso do Acre, sobretudo a pasta-base usada para produzir o cloridato de cocaína e o crack) é a tomada alienígena do mundo, alijando muitos, aliciando outros, em polos encarnados pelos personagens de Paulo (o viciado) e Rivelino (o aspirante a traficante). Sem, é claro, desconsiderar os alienígenas do imaginário e dos avistamentos no céu noturno contados e recontados por acreanos e forasteiros[3].

A VIOLÊNCIA E O ORDINÁRIO

Paulo, Rivelino e os outros personagens cresceram juntos e passaram por processos de despossessão. Sabemos por um diálogo com sua mãe Beatriz

3 No episódio "Vozes do Além", do podcast *Rádio Novelo, posto online em 21 de setembro de 2023, o acreano Victor Manoel narra mudanças na vida em Cruzeiro do Sul, Acre, após o avanço do narcotráfico, referindo-se ao filme Noites Alienígenas e às suas próprias memórias de infância, e faz questão de não excluir as luzes no céu do rol de alienígenas.*

(Joana Gatis) que Rivelino, com 17 anos, deixou a escola. Além da arte dos muros, do slam e da venda de drogas, seu desejo se dirige à Sandra (Gleici Damasceno). Seus versos de amor são objeto de deboche dos amigos. "Tá apaixonado" zombam, enquanto ele pede a moto emprestada para "dar um rolê com sua mina". Sandra tem um filho pequeno com Paulo, trabalha em um restaurante em um bairro enobrecido com sua amiga Kika (Kika Sena) e sonha em estudar Medicina, na Bolívia ou em São Paulo. "Já até falei com as minas do slam para elas me acolherem", Sandra conta à Rivelino, tecendo redes a partir do mundo do hip hop e das periferias. O Sul e a Bolívia são alternativas aos jovens aspirantes a médico que sabem que não terão acesso via SISU ao curso da Universidade Federal do Acre (tomado por estudantes de fora do Acre sem pretensões de radicar-se no estado) nem dinheiro para pagar o curso particular. Rivelino, sem divisar estudo ou profissionalização como projeto de futuro, incomoda-se com a admoestação de sua mãe, que o pressiona a "largar esses bicos", voltar a estudar ou arrumar um trabalho. Perturba-se também com a crítica de Sandra, ao questioná-la porque só ficam escondidos. "Acho que tu tá achando que eu sou um desses moleques" ele reclama. Ela nega, mas responde "Mas eu vou te bater a real. Tú fica nessa de lá pra cá, não sabe pra onde vai". Com as duas mulheres significativas de sua vida, a mãe e a namorada, questionando seus modos de vida, Rivelino acaba por cansar-se do modelo de tráfico não lucrativo de Alê, cujo limite é a demonstração de tolerância com as dívidas e o comportamento errático de Paulo, a quem Alê perdoa porque diz que "quer voltar" – para a casa da mãe e uma vida sem adicções. Desistindo do paternalismo inócuo de Alê, Rivelino decide buscar os benefícios prometidos pelo tráfico organizado da facção, assumindo outra "família".

Muitos autores, a partir de diferentes perspectivas teóricas e políticas, têm escrito sobre a retórica do enriquecimento rápido e da vida de ostentação, ainda que breve, que seduz a juventude periférica para o tráfico. Escrevem Bruno Paes Manso e Camila Nunes Dias:

> Existe, no fundo, uma disputa de almas a ser travada. Cada indivíduo, ao longo da vida, vive momentos de escolha decisivas que podem definir sua trajetória. Nesse mundo masculino [...] existem muitas encruzilhadas. Os benefícios oferecidos pelo crime são sedutores, mesmo que ilusórios – uma vida repleta de aventuras, mulheres sensuais, dinheiro, carros, motos, drogas e baladas. Cobra-se um preço alto: provavelmente a morte prematura ou a prisão. O crescimento do mercado de drogas mostra que os jovens são levados a seguir essa trilha. Os discursos em defesa da "vida bandida", como forma de resistência ao "Sistema opressor", contribuem para forjar um sentido coletivo e político para a decisão – mesmo que, no fundo, o criminoso continue buscando principalmente ganhar dinheiro, com menos esforço, em benefício próprio. (2018, 327-8, grifos meus).

Este trecho do livro A Guerra: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil (Manso e Nunes 2018), traz alguns contrapontos interessantes para pensarmos a trama do filme. A ideia de escolhas em uma trajetória de vida individual aproxima-se, por exemplo, do conceito de Gilberto Velho sobre os "campos de possibilidades" a partir dos estilos de vida e configuração de valores pelos quais um indivíduo circula, em livros como Individualismo e Cultura (1997) e Desvio e Divergência (1985) (focados mais nas camadas médias cariocas que em trajetórias periféricas). Falarei da configuração de valores e estilos de vida do mundo masculino na próxima seção. Se a ideia de campo de possibilidades nos permite escapar de certas armadilhas voluntaristas ou meramente pragmáticas de concepções de indivíduos atomizados e racionais[4], como interpretações estritamente liberais acarretariam, também permite escapar de determinismos socioeconômicos que condenariam toda à juventude periférica à atração gravitacional da criminalidade, o que constrói o imaginário ideológico que permite toda sorte de violações de direitos às comunidades periféricas. No entanto, pensar apenas em campos de possibilidades torna-se insuficiente para entender os modos de vida e morte que ali acontecem, e as relações entre o cotidiano, o ordinário e a violência.

Veena Das, no primeiro capítulo de Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário, discute a partir de Wittgenstein e S. Cavell a questão da linguagem como a marca da socialidade humana e a ênfase antropológica em uma descrição densa dos modos de vida para entende-la. Das retoma de Cavell a crítica à noção convencional de modo de vida, pois "esta não apenas obscurece a absorção mútua do natural e do social como também enfatiza a forma em detrimento da vida" (Das 2018, 40). A noção de forma de vida permite investigar o limite "do que ou quem é reconhecido como humano dentro de uma forma social e fornece as condições de uso de critérios em relação aos outros" (ibid.). Das invoca então os conceitos de biopolítica de Foucault e de vida nua de Agamben, para apontar como se produzem corpos no estado biopolítico que são assassináveis sem punição. A análise de Das desenvolve-se no sentido de identificar como o reconhecimento de um outro como parte ou não da própria comunidade e parte ou não da própria vida se dá costurado no cotidiano. Nesse sentido, a violência é costurada no tecido do cotidiano, seja aquela vivida no presente, seja de eventos passados que se fazem presentes e que às vezes apresentam-se como conhecimento venenoso, que não é enunciado, mas por vezes mostrado por meio de vozes e de seus silêncios.

A presença das facções e da violência que inscrevem nos modos de vida periféricos em Rio Branco, somadas às violências estruturantes do racismo e da desigualdade social experimentada pelos jovens periféricos,

4 Sem ignorar aqui a forte influência simmeliana no trabalho de Gilberto Velho.

inflexionam a noção de campo de possibilidades na inteligibilidade das trajetórias dos personagens do filme, em diferentes experiências de despossessão, exclusão e resistência. Sandra, Kika e Rivelino objetivam esta experiência da violência e da exclusão nas palavras, sonoridade e corporalidade do slam, que transforma as pequenas arquibancadas semicirculares construídas em equipamentos públicos de lazer em ágora de uma cidade em que a noção de esfera pública jamais se realizou. Aos 49 minutos do filme, dois jovens em batalha de rima apresentam esses versos (não transcritos integralmente dada a mistura de sons na cena que faz perder algumas palavras):

> Mas se a fome por aqui domina a maioria
> Mas se ela não existisse os menor não se armaria
> Não arrumou um trampo pa melhorar o seu dia
> Optou roubar burguês armado em plena rodovia
>
> Daqui ela só cresce
> Desemprego tá em alta faltando vaga na creche
> Se eu rimo nós muda isso, com rap eu me alimento
> Eu nem sonho em me aposentar, pois sei que isso não dá tempo
>
> Que a favor dos pobre
> Que para matar sua fome vai nos corre dos cobre
> E o menor que descobre o gosto da fome
> Aos oito anos fazer o papel do seu pai
>
> Chega a ser uma ironia
> Vereador de bolso cheio e nós de panela vazia
> A fome fala mais alto que qualquer frase de amor
> E acerta todo mundo sem ter gênero nem cor

Entretanto, há algo que se expressa de modo saliente em outras interações. Perto do minuto 28 do filme, Paulo aproxima-se do slam, imundo e meio famélico, em busca de Sandra, e é enxotado por Rivelino. Reaparece, algumas cenas depois, implorando por drogas na biqueira de Alê e é mais uma vez enxotado por Rivelino, sendo dessa vez duramente agredido até que Alê chegue e intervenha, o que marca o momento de ruptura entre Alê e Rivelino, que então parte para aliar-se à "família" da facção. Paulo busca então guarida primeiro com Sandra – que o recebe e limpa seus ferimentos, mas não o deixa permanecer em sua casa –, depois com a mãe, Marta. Paulo está prestes a cruzar a fronteira da vida nua, tornando-se matável, abrangido cada vez mais pela categoria de "nóia" que esgarça suas relações de filho, namorado, pai, amigo.

Rivelino, por sua vez, cruza essa fronteira justamente ao estabelecer relações com a família. Apresentando-se à biqueira, depois ao bar que sedia a

facção, declara que quer entrar para a família, que já trabalha como traficante e que conhece o estatuto da facção. Passa, então, a vestir a camisa. Mas o derradeiro passo é justamente participar de sua primeira execução. É acompanhado de outros jovens faccionados até o alto de um morro onde fica uma caixa d'água em formato de disco voador, e apresentado à tarefa de atirar em Paulo. Este já está no "espaço da morte" descrito por Taussig (1987), mas implora pela vida. Rivelino hesita, enquanto é compelido pelos "irmãos" aos gritos e ameaças, e acaba por utilizar sua arma para render os colegas e libertar Paulo. Fogem os dois sob a acusação de "vacilão" e, assim, têm a morte decretada.

Rivelino tenta ainda escapar, pede à sua mãe que o leve para sua cidade de origem, para conhecer o mar, incapaz de detalhar o risco de morte que sofre. Beatriz, que compreende tardiamente a gravidade, recorre à Alê para procurá-lo, mas é em vão. Rivelino é perseguido, acaba sendo cercado em um dos becos onde grafitava, e levado para execução aos pés da caixa d'água / disco voador, no qual a bala disparada por um novo jovem faccionado equivale à abdução alienígena dessa alteridade ameaçadora que invadiu o estado. Paulo também recorre à mãe e à rede de parentesco que as famílias indígenas mantêm na cidade, e recebe uma pajelança que revela que a jiboia não estava ali para persegui-lo, e sim para leva-lo de volta a um mundo possível de ser habitado, aos pés da samaúma. O contraponto imagético entre a caixa d'água/disco voador e a samaúma (árvore sagrada para os povos indígenas da região, em uma definição um pouco simplista) dá conta do par de oposição alienígena – autoctonia como estes outros mundos acessados pelos personagens a partir da Amazônia e da periferia ao construir e habitar seus modos de vida.

O filme termina com um letreiro que informa: "Desde a invasão das facções criminosas do Sudeste do Brasil à Amazônia, aumentou em 183% o assassinato de crianças e jovens nos últimos dez anos no Estado do Acre". Este letreiro, embora funcione como recurso para presentificar a questão da violência do crime organizado no estado, situando-o como um filme sobre "questões sociais", é também a marca dos grandes silêncios do filme, que em momento algum nomeia as facções nem, o que é mais impactante, tampouco traz qualquer elemento da participação do Estado na produção desse cenário, ignorando a violência policial e o crescimento vertiginoso do encarceramento no Acre.

O livro A Guerra, supracitado, menciona 2013 como ano de formação do Bonde dos 13, a facção gestada no Acre e que ao longo do tempo estabeleceu laços com o Primeiro Comando da Capital, facção paulista de abrangência nacional e internacional. Embora Alê insista sobre o aspecto de que são "garotos matando garotos" o filme não toca no ponto sensível da disputa territorial e por mercados entre o Bonde dos 13 e o Comando Vermelho, que avançou

sobre capital e anterior em anos mais recentes e fez saltar o número de crimes violentos, tampouco sobre a sistemática violência policial e expansão acelerada do sistema carcerário e dos aparatos de segurança pública repressiva. Um evento que costurou esta violência ao cotidiano da cidade foi o ocorrido, em 20 de outubro de 2016, no complexo penitenciário Francisco de Oliveira Conde, em que o Bonde dos 13, aliado ao PCC, produziu rebeliões em três pavilhões em ataque ao Comando Vermelho, resultando em várias mortes dentro do presídio e assassinatos pela cidade (Manso e Nunes 2018, 22, 28-29). Bruno Manso e Camila Nunes Dias narram que

> com o racha entre o PCC e o CV em 2016, seguido das rebeliões pelo Brasil, a rivalidade se intensificou entre os grupos criminosos do Acre. Os conflitos em 2017 viriam com a estética dos proibidões ao ritmo de rap e funk, narrando a história do grupo e suas lideranças. Rivais filmavam as mortes com celulares e compartilhavam nas redes sociais (ibid., 277)

Esta estética do proibidão surge aos 27 minutos do filme, na roda do slam, justamente no momento em que Rivelino enxota Paulo, e as cenas se entrecortam. Começam os versos:

> Os moleque na pista
> Os menor é sagaz
> Nunca perde a vista
> Noto na...[...]
> Entrei na facção, pai
> Tô no Paquistão
> Ouvindo Babylon
> Isso pra mim é Mucilon
> Fazia rap na minha infância pois sempre mantive o dom
> Privilégio de colar do lado de quem sempre é bom

Após a palavra facção, a roda interrompe a batida e aos poucos silencia. O rapper questiona se não vão continuar "o bagulho" e o Bboy diz que "não sou obrigado". "Tá esquecendo de quem somo nóis?" pergunta o rapper faccionado. Algumas falas depois, Sandra pergunta "Qual é a tua? Esqueceu por que a gente faz isso aqui, é?". Os faccionados seguem de moto para o segundo distrito na cena seguinte. A expulsão de Paulo, o "nóia", por Rivelino, e dos faccionados pela roda do slam é justaposta, purificando o slam da associação com o vício e as facções e mantendo-o como um espaço de resistência e empoderamento periférico, ainda que em outras rimas "roubar burguês" não seja visto como um problema, diante de vereadores de bolso cheio e de suas próprias panelas vazias. Os personagens de Noites Alienígenas, tal como o próprio filme, decretam certos anátemas que, não obstante, fazem parte dos modos de vida ali retratados como conhecimento venenoso e que, de um jeito ou de outro, irromperão nos eventos dessas vidas.

FAMÍLIAS E IRMÃOS, FILHOS E MÃES, AMORES DIFÍCEIS

Em dois momentos do filme, é Alê quem questiona a nomenclatura de família empregada pelas facções. Na primeira conversa com Rivelino, já descrita acima, e em seu confronto com Serjão, liderança da facção, no bar em que ficam. Apontando o dedo, Alê "enfia uma coisa na tua ideia, Serjão. Isso não é família, isso não é coisa de irmão não. Vocês tão se matando. Tudo moleque se matando. [...] Estão se matando à toa. Conheci tu, tinha doze anos, esse aqui tinha 11, esse aqui tinha oito. Tudo moleque. Vocês tão se matando. Enfia na tua cabeça, Serjão!". Serjão, repetidamente dizendo para Alê baixar o dedo, conclui "É o crime atrás do progresso, não é não?". Alê, sem resposta para essa assinatura dos modos da facção na declaração de Serjão, apenas insiste "Rivelino tem 17 anos" e recua, simulando tiros com os dedos apontados para os faccionados reunidos no bar e para si mesmo, em um gesto ambivalente entre a ameaça e a alegação da irracionalidade da violência fratricida. Cena que meus acompanhantes no cinema consideraram inverossímil, pois que alguém que entra "sem proceder" assim não sairia com vida do bar ou, ao menos, seria decretado de morte também.

A cena, não obstante, é útil para ilustrar diferenças possíveis nas concepções de família intergeracionais. Ao mencionar ter conhecido os faccionados ainda moleques, bem como no trato com Rivelino, Alê assume um caráter paternal, à sua maneira, como alguém que pode aconselhar e ensinar. A família da facção não tem pais, tem "irmãos" (e "cunhadas"), enquanto estiverem vestindo a camisa. Infringir as leis, o estatuto, rasgar a camisa, faz cessar o parentesco. De todo modo, eis um universo de paternidades falhas e ausentes. Não se sabe nada sobre os pais da geração jovem, de Paulo, Rivelino, Sandra e Kika. Paulo, pai do bebê de Sandra, também é incapaz de exercer a parentalidade. Antes, demanda ser cuidado. Rivelino, ao sentir, na passagem entre a adolescência e a vida adulta, a potência de sua masculinidade questionada pelas cobranças da mãe: "tu devia me ajudar, sei lá, parar de fazer esses bicos. Arrumar um emprego. Voltar a estudar", e a de Sandra, acaba, pois, cedendo ao chamado do mundo masculino das promessas de ganho fácil da facção, ainda que brevemente e para sua perdição. Cobrado a uma masculinidade adulta provedora, lança-se à masculinidade violenta e efêmera do crime.

Nesse espaço periférico, o que é capaz de sustentar o cotidiano, são as diferentes feminilidades emergentes, que orbitam, mas não se restringem à maternidade. Beatriz cria Rivelino sozinha, o que não a impede de suas saídas noturnas para beber, dançar e encontrar prazeres nos corpos de outros homens. Pressentindo o perigo que Rivelino corre, busca afastá-lo do serviço de Alê e, posteriormente recorre a ele para tentar resgatá-lo da facção. É nos braços de Alê, na cena final do filme, que vai entregar sua

dor pelo filho morto. Beatriz e Alê, dois brancos, dois desterrados, habitando Rio Branco há muito tempo, mas que tiveram cortadas as raízes que tentaram gerar pelos eventos recentes.

Sandra, por sua vez, sonha com o curso de Medicina e se entrega ao slam. Questionada por Rivelino sobre largar o filho (que teve com Paulo) para ir estudar, silencia entre muitas respostas possíveis e nenhuma segura diante de sua maternidade solo, como quase todas as outras. Enquanto planeja futuros incertos, Sandra trabalha ao lado de Kika, com quem coabita no slam junto a outras mulheres. Aos 25 minutos do filme, outra jovem negra dispara rimas muito rápidas na roda:

> Sou hoje liberta da minha alegria
> Eu sigo rimando, soltando meu flow
> Me chamam de negra e já sei quem eu sou
> Sou preta bonita [verso entoado por vários]
> Você me deixou sem ar
> E nada que eu falar será entre aspas
> Meu corpo será meu grito mesmo silenciado
> Pois sinto o que se passa se eu me deparar com a noite escura
> E apenas a luz do quinto poste for o que me deixar segura
> Incerto, mas provável que no terceiro dia
> Um corpo despido e marcado será achado
> Cujo rosto nunca vimos
> Mas decerto amamos [verso entoado por várias vozes]
> Mais uma mulher levada pela sede cruel de um homem
> Tá bonito né [os próximos versos em coro, também com Kika]
> Por que que mulher não é?
> Que bicha não é?
> Que preta não é?
> Que trava não é?
> Que vida violada é

Essa não existência, esse não lugar de mulheres que as rimas questionam, e ao questionar refutam, inscreve-as como este outro – já indicado por Simone de Beauvoir, por exemplo – não alienígena, mas insistentemente presente ante o mundo violento e masculino. E, mais importante, os versos tocam na questão sensível da voz, conceito importante para Das e que não é sinônimo de enunciação, pois o entendimento da voz não é o do discurso, mas o que confere alma às palavras, infunde-lhes vida (Das 2018, 28). Atentar-se para a voz traz questões correlatas, como o silêncio e as formas pelas quais as vozes podem ser ouvidas, quais espaços são abertos para a fala. O slam do filme, como descrevi acima, silencia as vozes da facção, que se tornam audíveis sobre os corpos vivos, motos e armas dos faccionados, e nos decretos de morte e estampidos que produzem os corpos mortos "dos moleques", como diz Alê. Nos versos das

mulheres, por sua vez, é dito que seus corpos serão seus gritos, mesmo silenciados, evocando a violência de gênero e o feminicídio também endêmicos no estado. O corpo silenciado, porque morto, é capaz de proclamar esta violência, e tem nas rimas das mulheres do slam suas porta-vozes, cumprindo a tarefa enunciada por Haraway (2016) de que haja porta-vozes dos mortos em um mundo em extinção. Entretanto, se o que importa é o que infunde vida às vozes, também é pelo contato com a vida, no ordinário, que é possível haver reconhecimento do outro e das vozes que enunciam, posto que qualquer relacionamento requer uma repetida atenção aos elementos ordinários. Das comenta como, no caso da dor, há certa inexprimibilidade que a impede de ser comunicada pela voz e pela linguagem, é preciso deixar que essa dor do outro ocorra em si para reconhecê-la. As mulheres de Noites Alienígenas não morrem ao longo do filme, mas são testemunhas e porta-vozes de outras mortes, de outras ausências, de muitas dores, enquanto habitam e ficam com o problema, nas palavras de Donna Haraway, em um mundo de masculinidades violentas e efêmeras, que não dividirão a tarefa da parentalidade e da costura do cotidiano.

Em uma cena, quase de interlúdio do filme, Kika e Sandra, mostradas em close, conversam à beira do rio Acre.

> KIKA: eu fico tão tranquila quando eu tô perto de tu.
> SANDRA: você me passa força Kika. Eu tenho muito orgulho da mulher que cê se tornou. [silêncio, o sorriso de Sandra se desfaz em melancolia] mas quando foi que a gente se perdeu, hein? A gente cresceu tudo junto.
> KIKA: Tu lembra de quando a gente era pequena? A gente sempre conseguia tudo que a gente queria.
> SANDRA: Lembro.
> KIKA: isso vai passar. Tamo junta!
> SANDRA: Você é a minha esperança, Kika. Minha esperança.
> KIKA: Que nada, é a força dos orixás, meu amor. Se liga.

Kika começa a cantar, em uma forma melodiosa, diferente das rimas do slam ou de um ponto de umbanda, mais próxima à de cantoras como Pablo e Lynn da Quebrada, que tem estremecido performaticamente classificações binárias de gênero na música popular.

> Ah que vontade de ver o mar
> Profundamente mergulhar
> E encontrar
> Iemanjá, Iemanjá
> Iemanjá quem me deu forças para lutar feito sereia
> E sou sereia, uma linda sereia
> E serei peixe, navegarei, mergulharei, descobrirei
> As minhas forças, os meus esforços, os meus efeitos

A cena termina com um beijo cúmplice centre as duas, que se levantam e gritam à beira rio, revigoradas. Não à toa a entidade invocada é Iemanjá, rainha do mar, mãe d'água, que conduziu as histórias afro-atlânticas encarnadas nos corpos negros que chegaram ao Acre desde o século XIX para serem explorados com promessas vazias de enriquecimento (como são as promessas do tráfico) nos ciclos da borracha ou no degredo para o estado. Mesmo distantes do mar, o canto à Iemanjá acolhe Sandra e Kika como mãe, oferecendo uma maternidade universal e ao mesmo tempo costurando uma mediação entre mundos em que se pode ser sereia – esse ser híbrido, meio humano, meio peixe, híbrido como os gêneros dissidentes que Kika incorpora, invocando inconscientemente os versos de Adrienne Rich[5] – e ser peixe, alternando perspectivas e assumindo agenciamentos.

Outras figuras femininas e maternas enredam-se na dinâmica entre Paulo e Marta, junto a outros seres. Marta mora na periferia, em uma casinha de madeira, e passa o dia a escutar as pregações evangélicas em um aparelho de som. Aparelho que esconde ao ouvir o filho batendo à porta. Paulo lhe procura, pedindo dinheiro, dizendo que está com fome, mas recusando a comida que está feita. O dinheiro, obviamente, é para outros fins. Paulo, entre tosses e tremores, diz à mãe que o diabo o está perseguindo: "uma cobra grande, dos olhos bonitos, toda malhada ela". Marta corta: "Diabo que nada. Para com isso e vamo pra igreja". Mas, pressionada pelo filho que diz "eu tô fodido, mãe, a senhora sabe o que vai acontecer comigo", acaba cedendo. Em outra cena, duas mulheres e um rapaz indígenas moqueiam peixes em folha de bananeira para assar; uma delas é mãe de Marta, avó de Paulo. Marta e Paulo estão lá, silenciosos,

5 Duas estrofes do poema *Diving into the wreck:*
the thing I came for:
the wreck and not the story of the wreck
the thing itself and not the myth
the drowned face always staring
toward the sun
the evidence of damage
worn by salt and sway into this threadbare beauty
the ribs of the disaster
curving their assertion
among the tentative haunters.

This is the place.
And I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored body.
We circle silently
about the wreck
we dive into the hold.
I am she: I am he
Homi Bhabha dialoga com este poema e com as investigações de Rich sobre feminismo e gênero em sua discussão sobre hibridismo no ensaio On Writing Rights (1999). Haraway sublinha que o feminismo radical de Adrienne Rich leva a uma insistência no orgânico, opondo-o ao tecnológico (1985, 84). A figura de sereia leva, decerto, a hibridismos diferentes do ciborgue de Haraway, supondo outras ontologias e cosmologias. Kika, mulher trans, porta-voz de Iemanjá à beira do rio Acre, e que interpreta a si mesma no filme, situa-se assim em triangulação por meio dos "complexos estratos político-históricos de sua "biomitografia" (ibid., 85)

trocando olhares, Paulo exibindo as marcas da surra que levara. Paulo senta no barranco à beira rio, pensativo. Após a cena em que Rivelino busca entrar para a facção as mulheres indígenas aparecem, banhando-se no rio, dando banho em um bebê que ainda não sabe que viverá entre mundos. Marta aparece, por sua vez, na igreja, ouvindo o pastor pregar que a verdade vos libertará. "Quantas pessoas com casamentos destruídos? Quantas pessoas com os filhos nas drogas? Quantas pessoas tentando tirar a própria vida? Mas a Bíblia está dizendo que Jesus veio para que nós tenhamos uma vida de paz, de alegria!". O pastor prega e faz a congregação repetir, Marta move os lábios quase sem voz. O pastor segue "Jesus está num planeta chamado Terra, e ele está dizendo bem claro aqui que ele é o caminho, a verdade e a vida".

São outros terranos, outros autóctones, que surgem como caminho para Marta e Paulo. Quando Paulo corre à casa da mãe, tendo sido livrado da morte por Rivelino aos pés da caixa d'água/disco voador, gritando "me deixa entrar, mãe, vão me matar, porra", a voz de Marta ressurge, indo à casa de sua própria mãe, chamando-a na língua materna. Enquanto Beatriz envia Alê para falar com a facção e tentar salvar Rivelino, Paulo toma a ayahuasca (nixi pãe, para os huni kuin, uni, para os yawanawa) rezada por sua avó. Os alienígenas, a facção, levam Rivelino. Marta, com os olhos pintados de urucum, canta com Paulo em seu colo, conduzindo-o pelos caminhos espirituais com a força de yuxibu. Em sua miração, Paulo, acompanhado de sua avó, está inteiramente pintado de jenipapo, com uma faixa tecida com kenes[6] na testa, abraçado com a cobra aos pés da árvore samaúma, com suas gigantes raízes acima do solo. Beatriz aparece em seguida, na última cena do filme, já tendo perdido Rivelino, sendo acolhida por Alê. Não se garante que a pajelança tenha salvo Paulo em definitivo, do vício e da morte pela facção – essas ameaças alienígenas – mas cumpriu a tarefa de desviar o perigo. A jiboia, que nos mitos huni kuin ensina os conhecimentos do nixi pãe, realiza esta cosmopolítica interespecífica com os indígenas em contexto urbano, com as forças da floresta.

CONCLUSÃO: O ALIENÍGENA E SUA DESCIDA AO ORDINÁRIO

Se, como defendeu Saer, a ficção pode ser uma antropologia especulativa, que toma verdadeiro e falso como conceitos problemáticos e indissociáveis, e que mescla o empírico o imaginário e se, como defendeu Ingold, o papel especulativo da antropologia é uma investigação crítica sobre as possibilidades de vida humana (e das demais espécies companheiras, acrescentaria Haraway, com quem construímos a responsa-habilidade por

6 Grafismos indígenas realizados pelas mulheres em artesanatos com miçangas, teçumes, tecidos e pinturas corporais, aprendidos com diferentes espíritos.

este mundo), o experimento de ficção antropológica de Noites Alienígenas permite um trânsito de perspectivas entre mundos e seres, sem exigir o rompimento dos pactos de verossimilhança (ver Pina Cabral 2003) que distanciariam o filme do "mundo real", mas dando ao "sobrenatural" o estatuto de habitante desses mundos, e revelando nessa tessitura quem são de fato os alienígenas nas atualizações sucessivas do colonialismo na Amazônia. Isso é possível por essa absorção recíproca entre violência e ordinário que se manifesta na vida, nas escolhas e na morte dos personagens do filme. Um experimento antropológico necessariamente parcial, e que deixa de fora elementos cruciais como a violência do estado e o papel dos presídios na estruturação das facções e das privações das masculinidades. Mas que tem o mérito, reconhecido ante o prêmio que o filme recebeu em Gramado e sua presença em outros festivais, de construir relações outras de alteridade entre o Acre e o Brasil, revelando-o como periferia, em meio à cidade e à floresta, aos alienígenas e répteis fabulosos.

A opacidade do filme é também uma interpelação ao público, pois aprender a educar a atenção exige esforço para além do didatismo. Exige perscrutar vozes que nem sempre são enunciados, ver em imagens dialéticas nas quais as coisas revelam tornar-se outras coisas, em um jogo perspectivo xamânico. Exige, como Haraway defende, uma figuração composta de várias fabulações, que nos permita habitar o mundo, permanecendo com o problema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araújo, Inácio. 2023. 'Noites Alienígenas' leva o Acre às telas com melodrama inevitável. Folha de São Paulo. Ilustrada. Crítica. Filmes. Mostra de Cinema. Posto online em 29 mar 2023. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/03/noites-alienigenas-leva-o-acre-as-telas-com-melodrama-inevitavel.shtml. Acesso em 09 jun. 2023.

Bhabha, Homi. On Writing Rights. 1999. Gibney, Matthew. Globalizing Rights. Oxford Amnesty Lectures, 1999.

Das, Veena. 2018. Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário. São Paulo, EdUnifesp.

Fiori, Ana Letícia de. 2018. Conexões da Interculturalidade: cidades, educação, política e festas entre Sateré-Mawé do Baixo Amazonas. 2018. 489f. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Haraway, Donna J. 1985. Manifesto Ciborgue. In Haraway, Donna; Kunzru, Hari; Tadeu, Tomaz (org.) Antropologia do Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano. Trad. Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. 2016. Staying with the trouble: making kin in the cthulucene. Duke University Press, Durham e Londres.

Ingold, Tim. 2017. Anthropology contra ethnography. Hau: Journal of Ethnographic Theory 7 (1): 21–26.

Pina Cabral, João de. 2003. Semelhança e Verossimilhança: Horizontes da narrativa etnográfica. Mana 9(1):109-122.

Latour, Bruno. Paris. 2009. Cidade Invisível: O Plasma - Bruno Latour, Ponto Urbe [Online], 5 |, posto online no dia 31 Dezembro 2009, consultado em 16 Outubro 2017. URL: http://pontourbe.revues.org/1632; DOI: 10.4000/pontourbe.1632

Manso, Bruno Paes e Dias, Camila Nunes. 2018. A guerra: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil. São Paulo, todavia, 2018.

SAER, Juan José. 1997. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. Sopro, 15, p.1-4, 2009.

Strathern, Marilyn. O efeito etnográfico e outros ensaios. Trad. Ferrari, Florencia. Dulley, Iracema; Pinheiro, Jamille; Valentini, Luísa. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Taussig, Michael. 1987. Xamanismo, Colonialismo e o homem selvagem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

Todorov, Tzvetan. 1970. Introdução à Literatura Fantástica: Teoria da Literatura. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

Velho, Gilberto. Desvio e divergência: uma crítica da patologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

Xavier, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Zukin, Sharon. 1991. Paisagens Urbanas Pós-Modernas: mapeando cultura e poder. In: Arantes, Antonio A. (org.). 2000. O espaço da diferença. Campinas, Papirus. Tradução de Silvana Rubino.

Ana Letícia de Fiori é professora adjunta do Curso de Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Acre. Rio Branco, AC, Brasil. Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais, Mestre e Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Realiza pós doutoramento no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: ana.fiori@ufac.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 09/08/2023
Aprovado em: 10/11/2023

GIS

POR UMA SEMÂNTICA DA POTÊNCIA: O CASO DE UM "CINEMA MENOR" NO BRASIL RECENTE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.215976

ELISKA ALTMANN
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-2986-1600
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20051-070 – ds.ifcs.ufrj@gmail.com

RESUMO
O *fake trailer* intitulado *As Panteras do Lula* (https://www.youtube.com/c/zeljunior), estreado e "viralizado" em março/abril de 2022, bem como a conexão com Zel Junior, seu realizador, são os alicerces do ensaio, que aborda o conceito de "cinema menor" no contexto de uma gramática impotente do Brasil contemporâneo. A escrita se baseia na análise da forma e do conteúdo do referido vídeo, a partir da estrutura a costurar as seguintes partes: 1) o artista-cineasta-interlocutor e sua obra; 2) o (pré)contexto sociopolítico do país; e 3) perspectivas teórico-conceituais sobre noções de "semântica da potência", "linhas de fuga" e "reconhecimento", por meio de conversas com autores/as como B. Epinosa, F. Guattari, G. Deleuze, A. Honneth, W. Brown e J. Butler.

PALAVRAS-CHAVE
Cinema menor; Semântica da potência; Linhas de fuga; Reconhecimento; Zel Junior.

ABSTRACT
Drawing on *Lula's Angels* (*As Panteras do Lula*), a fake trailer by Zel Junior which went viral in March/April 2022, this essay discusses the idea of a "minor cinema" within the context of an "impotent aesthetic" in contemporary Brazil. The text is grounded on the analysis of Zel's work, its form and content. Therefore, the structure is based in the following sections: 1) the interlocution with the artist-director and his work; 2) the Brazilian sociopolitical context; 3) theoretical-conceptual perspectives about "semantic of power", "lines of flight" and "recognition", through conversations with authors, such as B. Epinosa, F. Guatarri, G. Deleuze, A. Honneth, W. Brown e J. Butler.

KEYWORDS
Minor cinema; Semantics of Power; Lines of flight; Recognition; Zel Junior.

NOTA DA AUTORA[1]

O presente ensaio situa-se num entre-lugar ou num lugar *entre* campos de conhecimento e formas de expressão, como cinema, literatura, teorias da recepção e ciências sociais em sentido lato. Deste novelo, são criadas interfaces com temáticas referentes a imagem e política – ou estética de resistência – em oposição a discursos (midiáticos) hegemônicos. Quanto a essas noções, vale evocar Jacques Rancière, sobretudo seu entendimento acerca de "políticas dos filmes". Em *As distâncias do cinema*, o autor afirma que

> Não existe política do cinema. **Existem figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra "política" pelos quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata um filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística** [...]. **Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justeza** (Rancière 2012, 121, grifo nosso).

A bricolagem temática é usada como instrumento provocador próprio à natureza do ensaio, uma vez considerada a seguinte acepção de Theodor Adorno, em *O ensaio como forma*:

> O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. [...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório. Desse modo, o ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. Ele unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha. Não insiste caprichosamente em alcançar algo para além das mediações – e estas são mediações históricas, nas quais está sedimentada a história como um todo –, mas busca o teor da verdade como algo histórico por si mesmo (Adorno 2003, 25-27).

1 Agradeço a Vivian Dominguez Ugá pela leitura detalhada e generosa deste ensaio. Agradeço igualmente às/aos pareceristas *ad hoc* da Revista GIS pelas proveitosas recomendações.

INTRODUÇÃO

"Uma **literatura menor** não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior" – elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003, 38), em *Kafka: para uma literatura menor*, o termo em negrito é inspiração deste ensaio, que utilizará a ideia de "cinema menor" de modo a discutir a produção audiovisual de um artista motivado por uma vontade de resistência.

Instrumento a desafiar discursos dominantes, a "literatura menor" ("marginal" ou, ainda, "popular, proletária") se constitui em seu exercício dentro de uma língua maior. Em outras palavras, trata-se de uma literatura (ou forma de arte) feita por uma minoria no interior de uma língua "maior", que não significa "melhor", mas "estabelecida". Assim, sua verve política se encontraria justamente no lugar de contestação de hegemonias. Por isso, para os autores, "só desse modo é que a literatura se torna realmente máquina coletiva [e política] de expressão" (Idem, 42). Como veremos, com mais ênfase na 3ª. parte, tal concepção acolhe tanto o vídeo *As panteras do Lula*, e demais produções de Zel Junior, quanto o próprio artista, uma vez que opera de um lugar cultural "subalternizado", segundo certo *ethos* estabelecido. Igualmente, veremos como a produção de Zel, ao desafiar não somente o *status quo* e a linguagem convencional, mas uma gramática de "vencedores", se encaixa no que chamamos de "semântica da potência" – resistente à impotência de um sistema neoliberal e conservador.

Desse modo, se a "literatura maior" com seus cânones – aqui transposta para a ideia de "cinema maior" e seu largo esquema de produção-distribuição-exibição – é valorizada por mecanismos legitimadores de uma linguagem majoritária, a obra "menor" de Zel ganha corpo na infração e no desvio, tornando-se, como veremos, política e coletiva.

A vontade de resistência, por sua vez, encontra consonância com a ideia de *vontade de escrita*, mencionada pelo prefaciador do livro acima aludido através de uma carta em que Kafka explica "o embaraço que a profissão lhe causa, bem como o fanatismo com que a literatura se lhe impõe: 'o meu emprego é intolerável porque contradiz o meu único desejo e a minha única vocação, que é a literatura. Como eu nada sou senão literatura, que não posso nem quero ser outra coisa, o meu emprego nunca poderá ser causa de exaltação, mas poderá, pelo contrário, desequilibrar-me completamente'" (Godinho – Prefácio Deleuze e Guattari 2003, 7). Como cineasta a produzir uma arte menor, igualmente a Kafka, quem seria Zel senão seus vídeos?

Neste ensaio, aquela vontade de resistência é tomada como ferramenta de produção e subjetivação da semântica da potência, compreendida como um regime de enunciação a fugir da gramática estabelecida. Ou seja, é

aquela vontade que estimula Zel a contestar discursos preponderantes, traçar novos e outros caminhos por meio de "linhas de fuga", na transgressão da língua maior, como vocação para estar e atuar no mundo.

Postas as ideias norteadoras, partamos à trama.

1. O ARTISTA-CINEASTA-INTERLOCUTOR E SUA OBRA[2]

Um trio estiloso corre numa rua da cidade à noite quando se depara com um sujeito musculoso de olho eletrônico, vestido com a camisa do Brasil. Ele quebra num soco o asfalto e se apresenta com voz de ciborgue: "Eu sou o robô do Bolsonaro". Esse início de filme já convida o/a espectador/a à aventura que irá vivenciar nos próximos dois minutos e sete segundos. Com ele, Zel Junior – diretor, ator, roteirista, produtor, editor, figurinista e criador – revela o cenário político brasileiro dos dias recentes por meio de uma "semântica da potência", como elemento-chave para a compreensão do contexto.

2 Ressalto que, devido ao vínculo estabelecido com Zel Junior desde a estreia de *As Panteras do Lula*, em abril de 2022, o considero colaborador e parceiro deste texto.



FIGURA 1
Cartaz do filme[3]

O curta, estreado em 29 de março de 2022, durou quase um ano para ser finalizado. Zel levou esse tempo porque teve que investir nas sete diárias de filmagem praticamente todo seu salário de *freelancer* em cinco empregos, sem patrocínios ou demais financiamentos. Além disso, colocou à venda objetos pessoais como forma de levantar recursos. Em conversa para a pesquisa, conta que, diferentemente da indústria do cinema, em que trabalham inúmeras pessoas, realiza tudo sozinho. De acordo com o artista,

3 Disponível em https://www.youtube.com/channel/UC_5G9EoFRcLVGl1oS9tgbVg. Último acesso em 13/11/2023.

> Jade Mascarenhas (minha amiga e atriz) sempre me deu muito suporte e me acompanhou em muita coisa; a equipe técnica, no *set*, era só eu e um câmera, porque nesse momento a Jade ficava mais na atuação, já que protagoniza tudo comigo. Além disso, sempre tive noção de que tinha que remunerar todo mundo, mesmo as/os amigas/os. Nunca me senti confortável em pedir favor. Então, mesmo quando trabalhava de garçom, numa padaria, já remunerava meus amigos. Como a grana era restrita, não me sentia confortável para passar ou pedir mais coisas, então, sempre fiz tudo. *As panteras do Lula* foi feito em sete dias, em dois tive orçamento para contratar uma pessoa pra fazer maquiagem. De resto, fiz tudo mesmo [direção, roteiro, edição, produção, cor, efeitos sonoros e visuais, figurino]. Nem botei meu nome em tudo porque fiquei com um pouco de vergonha.[4]

Apesar de ser o responsável por toda parte técnica, o artista compartilha seu trabalho com amigas/os. Segundo ele, "todo mundo se ajuda muito, todo mundo conhece meu trabalho e entende que a gente precisa fazer uma super força pra tudo aquilo acontecer" (Janeiro, 2024). Desse modo, pode-se afirmar que o caráter coletivo de seus trabalhos está presente tanto no ânimo e no espírito das/os participantes quanto no sentimento e na linguagem do realizador, a traduzir semelhantes vivências.

Zel nunca fez curso de audiovisual nem se preocupou em definir, em termos técnicos, seu trabalho. "Se alguém me pergunta o que faço, digo: vídeos de humor. Até pouco tempo não sabia que estava dirigindo e atuando, porque era algo muito distante da minha realidade. Eu não tinha acesso a esses termos... Fazia as coisas na guerrilha, sabe? Pegava o celular e câmera e ia gravar com minhas amigas. Nunca fiz roteiro para meus vídeos" (Maio, 2022).

Criado em religião evangélica, Zel não teve acesso a séries, filmes e desenhos, como "*Harry Potter* e *Dragon Ball*, porque a Igreja tinha discursos muito rígidos em relação a isso". Mas às vezes conseguia assistir escondido na *Tela Quente*[5] a fitas como *As Panteras*, *Titanic* e *Kill Bill*. Quando começou a frequentar *lan houses*, passou a se inspirar em clipes de divas *pop*, como Lady Gaga e Charli XCX. O artista conta que

> meu primeiro acesso ao audiovisual foram os clipes *pop*. Comecei a assistir e consumir quando a Lady Gaga estava surgindo, e os clipes dela tinham uma pegada de curta, sempre com uma

4 Relato de Zel Junior em conversa no dia 08 de janeiro de 2024.
5 Programa da televisão brasileira (TV Globo), inaugurado em 1988, que exibe filmes nas noites de segunda-feira.

> história por trás. Até hoje me preocupo muito para que minha estética seja *pop*. Essa é uma das minhas grandes diferenças. Em *As Panteras do Lula*, tive o cuidado de seguir mais a linha *pop* exagerada. Sou um artista *pop*. Acho que a gente é fruto do que consome. Às vezes modifico toda a cena para dar mais essa característica... Cada cena é pensada e adaptada ao figurino, à ação. A locação tem que ser adaptada ao figurino para que seja impactante visualmente (Janeiro, 2024).

O jovem "gay, periférico e nordestino", como se autodefine, migrou com sua família do interior da Bahia para São Paulo ainda criança. Desde os 16 anos vota no Partido dos Trabalhadores. Hoje, aos 25, mora na Zona Leste com três irmãos e a mãe. De acordo com Zel, "é por isso que consigo botar dinheiro nos vídeos, porque se morasse sozinho ia ser impossível. Do que ganho, tiro uma parcela para ajudar em casa, e o que sobra vou fazendo aos pouquinhos" (03/05/2022). O cineasta lembra que

> quando conversamos sobre *As Panteras do Lula* [em 2022], nem sabia o que era um "curta". A gente sabe que todos esses termos e a própria arte não são democráticos. Moro num dos bairros mais pobres de São Paulo. Descobri recentemente, num artigo que escreveram sobre mim, que a Cidade Tiradentes, comunidade na Zona Leste, é um dos bairros *Top* 3 mais pobres de SP. Então esses termos – "cineasta, curta, longa, média-metragem" – é tudo muito novo pra mim. Há dois anos eu nem sabia o que significava. Até *As Panteras do Lula* mesmo, eu tava criando sem saber as funções que exercia. Eu só queria criar algo para a Internet. Não sabia que estava dirigindo, roteirizando, editando... Hoje em dia, entendo os termos, e ainda prefiro chamar de vídeo porque gosto que tudo que faço seja muito acessível pra todo mundo. Se eu, que estou muito inserido nesse mundo, não sabia o que era um curta, imagina as pessoas que estão mais de fora, né? Se eu disser pra minha mãe assistir ao meu *curta* novo, ela não vai entender o que é, mas se falar *vídeo* novo, sim. Eu gosto de ser *mainstream* acessível ao máximo, porque tenho consciência de que a arte não é acessível (Janeiro, 2024).[6]

6 Segundo Zel Junior, "o termo que mais define todas as etapas do meu trabalho é 'cineasta independente'; é o que hoje percebo ser mais completo para o que faço. 'Criador de conteúdo' também, porque, ao mesmo tempo que realizo meus vídeos com características próximas ao cinema, sou um produto da Internet. Crio tudo de forma a conversar com temas da Internet, com temas que estão em alta, até o ritmo – montagem e edição – caminha muito entre a Internet e os aspectos mais 'raízes' do cinema" (Relado concedido em janeiro de 2024).

Em suas contas de *YouTube*, *Instagram* e *Twitter*, Zel escolheu a seguinte frase, em caixa alta, para se apresentar: "ESTOU DESESPERADO ASSISTAM MEUS VÍDEOS". Quando afirma "sou fruto da Internet", o artista ratifica a importância das redes não só como inspiração para seus trabalhos, mas como veículo ampliado de divulgação e recepção, próprio à contemporaneidade. Vale ressaltar que ele tem quase 90 mil seguidores no *Instagram* e no *YouTube*, e que, no canal, *As Panteras* tem mais de 350 mil visualizações. De acordo com o realizador, *Gay x Crente* (seu outro filme) "viraliza todo mês. No *TikTok* ele tá com quase um milhão de curtidas e 5 milhões de visualizações. Há uns 2 meses ele fez 3 milhões numa conta aleatória do *Instagram*. Só que meu conteúdo tem crítica social e política, o que acaba me limitando em trabalhar mais. Se você analisar quem está no topo do entretenimento em nosso país, são criadores que divulgam golpes, joguinhos duvidosos" (Janeiro, 2024).[7]

Em resposta à pergunta sobre o que o move, o realizador afirma com precisão: "A raiva. Sou movido pela revolta e pela raiva. Isso está em todos os meus vídeos. Neles coloco coisas que me machucam e que quero expressar. Como não consigo enfrentar na hora, crio para aliviar. Quando sinto ódio, sei que vem coisa boa por aí. Não consigo me expressar num *stories*, pegar minha câmera e xingar muito. Até queria, porque ia me acalmar, mas vou guardando tudo para meus vídeos" (Maio, 2022).

Vale notar que aquele sentimento – a raiva – pode ser tomado como categoria analítica e criativa num sentido talvez incomum, qual seja, o de "transformação" e/ou metamorfose, tal como sugere B. Espinosa, visto mais detalhadamente na 3ª. parte. Em *Antropologia das emoções*, as autoras – Coelho e Rezende – criam aproximações entre raiva e ódio (ou ira) compreendidos como originários da humilhação. Assim,

> a humilhação surge quando o indivíduo experimenta ser um objeto pressionado por forças fora de seu controle. Neste caso, o sujeito acredita na intenção dos outros de degradarem a sua pessoa. A humilhação pode se transformar em raiva e ódio quando a pessoa acredita que o único modo de resolver esse sentimento é inverter a estrutura que o originou – o movimento de inferiorização ou degradação (2010, 39).

A metamorfose (ou "inversão", para as autoras) é expressa pela seguinte interpretação de Espinosa: "o ódio que é inteiramente vencido pelo amor converte-se em amor; e o amor é, por isso, maior do que se o ódio não o

7 Zel conta que é difícil precisar o número de visualizações de *As Panteras*, sobretudo porque teve "dois *booms*: na época do lançamento e perto das últimas eleições". Até onde sabe, o vídeo teve 100 mil curtidas em uma conta do *Twitter* e, no *TikTok*, um milhão e meio.

tivesse precedido" (2021, 27). Ainda, segundo o filósofo: "Com efeito, aquele que começa a amar a coisa que odiava [...], alegra-se". A essa alegria, que está envolvida no amor, acrescenta-se a alegria que surge do esforço por afastar a tristeza. Como veremos, o amor que vence a raiva, em Zel, é aquele de sua criação, que dá lugar à vingança na forma de representação pop alegórica.

Além da raiva, dois elementos afetam e dão ânimo ao cineasta: o desejo de auto-representação e reconhecimento. Esse duplo querer envolve "a vontade de ver pessoas LGBTQIA+ representadas em produções audiovisuais, pessoas oprimidas se vingando de opressores no mesmo nível de igualdade" (2022); e também a revanche das situações de injustiça e não reconhecimento que sofre em seu dia a dia – formas de humilhação e não aceitação de seu estilo e performance.

Zel estava com medo de *As Panteras do Lula* "não ir bem", ser "ignorado" ou ter "pouca repercussão", como supõe terem sido seus vídeos anteriores. Seu temor também se apoiava no fato de *As Panteras* ser um *fake trailer* – modelo de *teaser* de um filme que não vai estrear, que "lá fora é comum, mas no Brasil, não". Como forma de divulgar a obra, para além das redes sociais, imprimiu pôsteres e foi para as ruas panfletar. "De alguma maneira, eu acreditava", confessa. Quanto à escolha pelo *fake trailer*, Zel argumenta que

> é maravilhoso! É bem aceito na Internet, nos formatos e tempos exigidos. Hoje em dia as pessoas estão cada vez mais impacientes... Não é mais como antigamente... Outro ponto é que tem uma disputa muito grande, todo mundo é criador de conteúdo em potencial. Então, a concorrência pelo tempo de tela é grande, e o *fake trailer* tem a vantagem de manter a pessoa assistindo o que a gente criou. Tem ainda mais dois pontos: em *As Panteras do Lula* eu precisava de um vídeo de portifólio que mostrasse tudo o que conseguisse fazer: uma cena de explosão, de tiro, ação... Tem muito efeito ali. E eu queria treinar efeitos visuais e edição até pro meu futuro mesmo. Óbvio que vai chegar um momento que vou querer criar curtas, mas até lá já vou ter passado por muita coisa. Por fim, no *fake trailer* consigo me expressar de diversas formas, sabe? Consigo colocar quarenta *looks* e locações, que no curta clássico limita mais, porque precisamos contar uma história, o que dificulta (Janeiro, 2024).

A repercussão do trabalho foi tamanha que o vídeo foi derrubado de plataformas como o *TikTok*.[8] Sobre o episódio, Zel *tweetou*: "Perdi minha

8 Para mais detalhes, ver matérias, tais como: "Criador de *As panteras do Lula* rebate acusações do MBL de que sátira recebeu recursos partidários" – O Globo, 06/04/2022; "TikTok derruba conta de Zel Junior, do filme 'As Panteras do Lula', que viralizou nas

conta no tiktok, os gados estão denunciando minhas redes sociais em mutirões organizados no telegram. Se alguém puder me ajudar com isso! @TikTokBrasil injusto, meu vídeo não violava nenhuma das regras [...] Eu passei meses produzindo *As Panteras*, meses editando no meu quarto, são anos criando tudo isso, eu não posso perder minhas redes sociais!".[9]

As milhões de visualizações de *As Panteras* incomodaram espectadores da direita e da extrema-direita brasileiras. Em suas redes, Zel recebeu ameaças de morte, além de protestos de partidos e movimentos, como o MBL - Movimento Brasil Livre. "Massivamente, nos comentários dos meus vídeos eu recebia fotos da Marielle, sabe?[10] No *Facebook* muitos diziam que eu só ia parar quando recebesse uma bala na cabeça. Hoje em dia, tudo que posso fazer é tomar cuidado. No país que a gente está... Tenho medo, mas aprendi à força a ignorar tudo, senão já tinha parado", declara (04/2022).

Em resposta ao fundador do MBL, que insinuou que *As Panteras* teria ganhado verba partidária, Zel publicou os seguintes *posts* no *Twitter* do dia 05/04/2022:

> Não vou tolerar isso só porque um cara acha muito difícil um gay, nordestino e periférico ser capaz de dirigir, roteirizar, editar e fazer efeitos especiais [...] Houve uma grande depreciação contra a minha imagem e a imagem das minhas amigas, insinuando que gays, trans e mulheres são o Brasil que deu errado [...] Não se deram nem ao trabalho de pesquisar sobre o meu canal, faço isso há anos, existem vídeos tão bons quanto *As Panteras do Lula* e que fiz com menos de cem reais. Vai ser irado ver vocês pesquisarem e chegarem à conclusão que fiz tudo sozinho no meu quarto na ZL de SP.

O outro lado da história, porém, é que cineastas progressistas – como Kleber Mendonça Filho[11] e Petra Costa[12] – declararam admiração pelo vídeo. A última, por exemplo, considerou o curta como "a nova promessa do cinema de ação nacional".[13]

redes" – Brasil 247, 01/04/2022; "*As Panteras do Lula*, que bomba nas redes sociais, é produção de Zel Junior, youtuber de 24 anos" – Folha de S. Paulo, Ilustrada, 31/03/2022, "*As Panteras do Lula* tira sarro de Bolsonaro com filme de ação gay" – Folha de S. Paulo, Ilustrada, 05/04/2022, entre outras.

9 Disponível em https://twitter.com/zeljuniom. Último acesso em dezembro de 2023.

10 "Mulher negra, da favela, defensora de Direitos Humanos e socióloga" (https://www.instagram.com/marielle_franco/), Marielle Franco foi assassinada no meio de sua gestão como vereadora do Rio de Janeiro, em 14/03/2018.

11 Diretor, produtor, roteirista e crítico de cinema. Autor de filmes como *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019).

12 Cineasta. Dirigiu, entre outros, *Elena* (2012) e *Democracia em vertigem* (2019).

13 Mensagem postada no *Twitter* do artista, em abril de 2022.

Tal visibilidade conferiu ao realizador ofertas de empresas de entretenimento com contrato de exclusividade. “A proposta era anular tudo que faço”, ou seja, teria que suspender seu canal e interromper suas próprias criações. Não aceitou. “Que sentido faz? Como vou parar de fazer meus vídeos? Ainda não vejo muitas travestis protagonizando filmes de ação. Então, se estou fazendo isso, acho justo continuar”. Em agosto de 2022 lançou *As Panteras do Lula 2*.

2. O (PRÉ)CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DO PAÍS

Apesar do lançamento recente, as ideias de *As Panteras do Lula*, segundo Zel, começaram a ser concebidas há oito anos, em 2016. Esse período compreende o “pré-contexto” do país, a englobar o que chamamos de “estética da desdemocratização”. Desenvolvido pela filósofa política Wendy Brown, em seu ensaio *American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism and De-Democratization* (2006), o termo “desdemocratização” envolve elementos selecionados do neoliberalismo e do neoconservadorismo, considerando suas colisões e convergências. Um de seus aspectos exemplares – cujos efeitos estariam em ataques à democracia constitucional, na erosão de seus valores e instituições – seria a junção do que a autora chama de cristianismo fundamentalista, como idioma emergente da vida pública, e a ideologia neoliberal como doutrina socioeconômica, culminando num retrocesso conservador ultraliberal.

Com base nesse termo, entendemos que o “pré-contexto” sociopolítico nacional – desdemocratizante, por excelência – representa a semente de uma gramática ultradireitista firmada oficialmente no país em 2018, mas iniciada anos antes. Tal gramática, a configurar o contexto tratado, pode ser concebida como um conjunto de regras ou estrutura linguística a estabelecer padrões da extrema direita, numa espécie de “comunidade moral” – como sugere Angela Alonso (2019) – ou, ainda, um “populismo reacionário”, segundo Lynch e Cassimiro (2022).[14]

Note-se que, tanto em forma quanto em conteúdo, a semântica potente de Zel Junior, vista como vingança na linguagem cinematográfica, participa do contexto daquela gramática dominante, mas em sua objeção. Uma estética antônima.

14 Aspectos da extrema direita no Brasil são traçados por Michael Löwy por meio da ideia de conservadorismo reacionário a concentrar singularidades, tais como: a ideologia repressiva e o culto da violência policial; a intolerância com minorias sexuais por setores religiosos (sobretudo, o neopentecostalismo); o apelo aos militares e o saudosismo da ditadura militar (2015, 662-663). Tais características também podem ser observadas na noção de “populismo reacionário”, considerado um projeto antidemocrático e antipluralista. Tal projeto visa retomar o imaginário popular do “bom governo” militar, além de defender a restauração da ordem, a ascensão de grupos cristãos, a apologia da violência política e o aparelhamento ideológico da administração pública. Para mais detalhes, verificar Lynch e Cassimiro, 2022.

Como exemplo do período germinativo, voltamos a 05 de janeiro de 2015, estreia do Cenário Temático veiculado pelo Jornal Nacional, da Rede Globo, intitulado *Projeto Lava Jato*. Tal "cenário" era constituído por ilustrações gráficas, situadas atrás dos apresentadores/âncoras, de dutos de esgoto por onde saíam notas de dinheiro, cuja cor preponderante era vermelho-cobre.[15] A partir daquela data – próxima da posse de Dilma Rousseff, em seu segundo mandato – o telejornal de maior audiência do país passou a protagonizar, cada vez mais regularmente e ao longo dos anos subsequentes, tais imagens e seus signos.



FIGURA 2
Imagem extraída do livro *JN: 50 anos de telejornalismo*[16]

Pouco tempo depois da estreia do referido *design*, e sua veiculação quase diária, dois acontecimentos se seguiram: a destituição da presidenta, em 31 de agosto de 2016, e a prisão do então ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 07 de abril de 2018.

Nesse processo, pode-se dizer que palavras significativas da gramática impotente do referido contexto foram proferidas no dia da votação do *impeachment* de Rousseff, em 17/04/2016. Naquela data, aquele que se tornaria presidente dois anos e meio depois invocou o torturador que teria sido o "pavor" da primeira mulher a ocupar o mais alto cargo no Brasil. No evento, ao votar contra a presidenta, outrora militante política, Jair Bolsonaro enunciou a seguinte frase: "...Perderam em 64, perderam agora

15 O referido cenário pode ser visualizado, por exemplo, em https://revistaforum.com.br/midia/2019/11/27/jn-da-globo-resgata-duto-de-dinheiro-em-materia-sobre-nova-condenao-de-lula-no-trf-4-65053.html. Último acesso em 11 set. 2023. Sobre este tema, especificamente, ver Carrato, Santana e Guimarães, 2021.

16 Imagem extraída do livro *JN: 50 anos de telejornalismo*, Editora Globo Livros. Sobre o Cenário Temático, lemos nessa referência que "...Outro projeto de destaque realizado pela equipe de Arte nos últimos anos foi a identidade visual que ilustra as notícias da Lava Jato. Os escândalos de corrupção dominaram o noticiário e a vida dos brasileiros. Precisávamos explicar ao público esquemas intrincados permeados por pilhas de documentos [...] Nesse processo, em vez de desenvolver uma ilustração para cada telejornal, a arte dos dutos passou a ser a cara da cobertura em toda programação [...] Desde 2015, sempre que se fala em Lava Jato, os dutos estão lá" (2019).

em 2016... Pela família e pela inocência das crianças [...]. Contra o comunismo, pela nossa liberdade [...]. Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff; pelas Forças Armadas; por um Brasil acima de tudo e um Deus acima de todos, o meu voto é sim".

A "estética da desdemocratização" já transfigurada em sua essência – a "estética da impotência"[17] – foi coroada no dia 01/01/2019, quando meios de comunicação de todo país transmitiram a posse do ex-deputado federal, defensor da ditadura militar. Esse momento e os quatro anos subsequentes englobam a gramática "maior" e autoritária em que Zel Junior, com seu cinema menor e potente, confronta não apenas signos, mas injustiças e violências concretas próprias ao *modus operandi* bolsonarista.

O referido contexto – isto é, os anos de Jair Bolsonaro na presidência, os caminhos que o levaram até lá, sua representação, estética e atuação discursiva[18] – foi extensamente examinado por cientistas políticos e pesquisadores como Fernando Limongi (2017; 2023), por exemplo, que também analisa o papel da opinião pública e da mídia no período. Mudanças sociológicas vividas no país, bem como a complexidade do sistema político, seus agentes e atores, também podem ser verificadas em referências de relevância, tais como, Adalberto Moreira Cardoso (2020), Sylvia Moretzsohn (2016), Mauricio Moura e Juliano Corbellini (2019), entre outras.[19] Além dessas, demais leituras dão ideia da abrangência da discussão sobre mídia, televisão, política e sistema judiciário no país, como Faria (2018); Feres Jr. e Sassara (2016); Feres Júnior, Melo, e Barbabela (2020).[20]

Devido às limitações do texto, nos restringiremos a levantar a hipótese de que imagens e discursos desdemocratizantes veiculados quase diariamente pela mídia hegemônica – ao longo de pelo menos quatro anos, em

17 O termo "impotência", discutido a seguir, tem inspiração em Baruch Espinosa. Igualmente, nos inspiramos na ideia de Walter Benjamin sobre "estetização da política". Em 1935/1936, Benjamin já escrevia que o fascismo desemboca na estetização da vida política. "Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra [...] *Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte*" (1994, p. 195-196).

18 Em aspecto globalizado, vale a seguinte menção de Wendy Brown: "Para sua própria surpresa, forças da extrema direita subiram ao poder nas democracias liberais pelo mundo todo. Cada eleição traz um novo choque: neonazistas no parlamento alemão, neofascistas no italiano, o *Brexit* conduzido pela xenofobia alimentada pelos tabloides, a ascensão do nacionalismo branco na Escandinávia, regimes autoritários tomando forma na Turquia e no Leste Europeu e, é claro, o trumpismo" (2019, 9).

19 Em levantamento realizado entre 2019 e 2020, foram encontradas numerosas pesquisas, de diversos campos de conhecimento, sobre a veiculação de temáticas políticas pela mídia predominante. Para exemplos sobre o debate no campo acadêmico nacional, verificar Almeida e Lima, 2016; Augsten, 2019; Barbara e Gomes, 2010; Correa, 2018; Fernandes, 2016; Fontes, 2015; Fontes, Ferracioli e Sampaio, 2016; Gomes, 2017; Guazina e Santos, 2017; Hoffmann, 2018; Magalhães, 2016; Mota e Almeida, 2017; Motta e Guazina, 2010; Peixoto, 2018; Pimentel, 2016; Santos e Salles, 2017; Zanetti, 2019.

20 Para outras leituras sobre o tema, conferir Bolaño e Brittos, 2005; Chaia, Coelho e Carvalho, 2015; Diniz, 2013; Goulart, Roxo e Ribeiro, 2010; Machado, 2000; Mattos, 2000; Miguel, 2002; Kehl, 1982.

apenas um telejornal brasileiro – teriam sido peças fundamentais para a montagem do momento histórico. Em outras palavras, arriscamos dizer que, pelo menos a partir de janeiro de 2015, narrativas e signos difundidos por meios massivos teriam provocado mecanismos sociopsicológicos aos quais Theodor Adorno já atentava há sete décadas.

A preocupação do frankfurtiano com a natureza da televisão como meio de comunicação de massa, e seu imaginário, parece-nos longe do anacronismo, uma vez que certa estrutura sociopsíquica da audiência, formada por sujeitos consumidores, encontraria eco em discursos monopolizantes na fundação de uma ontologia da classe média nacional a assumir um caráter cada vez mais autoritário (Adorno 1957).

Em referência a essa perspectiva, por ora ressaltamos, como atributo de nosso argumento, o fato de *As Panteras do Lula* e demais vídeos de Zel Junior[21] se posicionarem na contramão da racionalidade midiática hegemônica, de tradição empática com os "vencedores". Ao filmar histórias do ponto de vista dos "vencidos" (Benjamin 1940 [1994]), suas produções se levantam contra o "progresso técnico somado à regressão social" (Adorno e Horkheimer 1947 [1985]), na construção da aqui chamada semântica da potência.

3. PERSPECTIVAS TEÓRICO-CONCEITUAIS (E NOTAS PARA CONSIDERAÇÕES ABERTAS)

Semântica da potência: como foi concebida tal ideia? A primeira palavra da expressão deriva do uso de signos antagônicos à *gramática* então partilhada. O segundo nome, por sua vez, tem inspiração no pensador "vivente-vidente" (Deleuze 2002), Baruch Espinosa. Vamos a ele, então.

Na Definição 8 do livro IV da *Ética*, o filósofo do século XVII esboça a sua compreensão de "virtude e potência", que seriam a mesma coisa: A "virtude, enquanto referida ao homem, é sua própria essência ou natureza, à medida que ele tem o poder de realizar coisas que podem ser compreendidas exclusivamente por meio das leis de sua natureza" (2021, 159). Espinosa retoma a ideia de virtude/potência na Proposição 20: "**Quanto mais cada um busca o que lhe é útil, isto é, quanto mais se esforça por conservar seu ser, e é capaz disso, tanto mais é dotado de virtude; e, inversamente, à medida que cada um se descuida do que lhe é útil, isto é, à medida que se descuida de conservar seu ser, é impotente**" (Idem, 170, grifo nosso).

21 Como *Gay X Crente*; *Gay X Crente 2*; *Fiquei com um bolsominion*; entre outros: https://www.youtube.com/c/zeljunior. Último acesso em dezembro de 2023.

Em demais Proposições, seguidas de Demonstrações e Corolários, Espinosa continua: Prop. 22 "O esforço por se conservar é o primeiro e único fundamento da virtude" (Idem, 171); Prop. 37 "**Todo aquele que busca a virtude desejará, também para os outros homens, um bem que apetece para si próprio**" (Idem, 179, grifo nosso). Já a impotência, por sua vez, estaria relacionada à servidão e ao medo. Na Proposição 45, intitulada "O ódio nunca pode ser bom", Espinosa descreve "**os sinais de um ânimo impotente – aquele que se compraz com minha impotência e minha desgraça ou atribui à virtude nossas lágrimas, nossos soluços, nosso medo e coisas do gênero**" (Idem, 186-187, grifo nosso).

Para voltarmos ao nosso artista e criador de conteúdo, Zel Junior, e ao contexto sociopolítico de sua produção, vale evocarmos a Proposição 46, ainda na Quarta Parte da *Ética*: "Quem vive sob a condição da razão se esforça, tanto quanto pode, por **retribuir com amor ou generosidade, o ódio, a ira, o desprezo, etc. de um outro para com ele**". Seu Escólio diz que: "**Quem quer vingar as ofensas por um ódio recíproco, vive, na verdade, infeliz. Quem, contrariamente, procura vencer o ódio pelo amor, combate, certamente, com alegria e segurança; defende-se facilmente tanto de um quanto de muitos homens**" (Idem, 187-188, grifo nosso).

Enquanto a figura representativa do poder do Estado no contexto visto acima, bem como a estrutura ao seu entorno, enalteciam por meio de uma gramática autoritária o aniquilamento de grupos vulneráveis e progressistas, Zel contabilizou formas de opressão, hostilidade e desrespeito sofridas em seu cotidiano, proferidas por diversos setores da sociedade. Teve um dia "que fui parado por um casal de cristãos com muita agressividade, porque estava de salto alto, e isso acontece com muita frequência, não é um caso isolado. Enquanto a gente gravava *As Panteras*, me pararam com violência em frente da minha equipe, sabe? E vários amigos meus LGBTQIA+ compartilham essas histórias de crentes que já tentaram exorcizá-los/as e outros casos de abordagem. Isso é muito comum, tá?" (Maio, 2022).

Nesse cenário, duas curiosidades são notadas: o artista não incorpora uma política excludente do sofrimento, tampouco busca revidar – na mesma forma e conteúdo – o ódio recebido. Quando declara que poderia responder com o mesmo sentimento, "mas não consegue", ou seja, o transforma em potência criativa, ao menos duas constatações sobre a sua semântica são traçadas: A) em oposição à estética da impotência, Zel fabrica uma alegoria crítica e propositiva contestando aqueles que "não sabem fortificar os espíritos dos homens, mas sim deprimi-los – esses são insuportáveis para si mesmos" (Deleuze 2002, 31); B) sua postura subjetiva é contrária ao "sujeito do ressentimento", que faz da miséria ou da impotência sua única paixão (Idem). O interessante a se notar nesse caso

é que, em vez de se reter numa posição ressentida e se apoiar na moral moderna nietzschiana, o jovem ruma para a semântica e finca terreno na virtude (ou na potência).

Quanto à primeira constatação, percebe-se que a vingança do artista é traduzida em linguagem de ação pop, política e satírica. Em seus filmes observa-se o uso de códigos da extrema-direita – tais como: estética fundamentalista, imagens de limpeza e higienização, ideologia armamentista, entre outros – representados de forma avessa, num duplo que se antagoniza, numa espécie de metamorfose das paixões tristes em alegres. Exemplo disso está em *As Panteras*, que ressignifica símbolos e cenas nacionais – como uma bomba com o número 17 a explodir numa armadilha,[22] e "bolsominions robôs" ironizados numa alegoria utópica, uma vez que as super-heroínas estariam prontas para acabar com o projeto de destruição do Brasil.

A semântica, a rasgar a gramática impotente, pode ser interpretada através da noção acima mencionada de literatura menor, formulada por Deleuze e Guattari. No Prefácio de *Kafka: para uma literatura menor* já seria possível formar aproximações com o artista e sua linguagem no seguinte sentido: "Nunca houve autor mais cômico e alegre do ponto de vista do desejo; nunca houve autor mais político e social do ponto de vista do enunciado. A alegria marida-se à política, contagiando-se, ao ponto que o trágico é expurgado denunciado como elemento oposto" (2003, 9-10). Em relação à concepção de literatura menor, os filósofos explicam:

> A primeira característica é que a língua é afetada por um forte coeficiente de desterriotorialização [...] A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político [...] A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo [...] A literatura é assunto do povo [...] Não há sujeitos, só agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriormente [...] **As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação** (Deleuze e Guattari 2003, 38-42. Grifo nosso).

Como verificar tais categorias nas produções de Zel Junior e, mais especificamente, em *As Panteras do Lula*?

Por desterritorialização pode-se entender um desvirtuamento linguístico (da linguagem em sentido amplo) operado por determinado grupo

22 Número eleitoral referente à legenda que nomeou Jair Bolsonaro em 2018.

"subalternizado" ou "marginalizado". Ou seja, o desvio de linguagens estabelecidas ou majoritárias por agentes que se veem fora de certo padrão. O termo configura, igualmente, um movimento de deslocamento ou saída do território (bem como o desvínculo de um signo de seu contexto de significação) em direção a uma reterritorialização.

Nesse sentido, verifica-se que o desejo em Zel está em sua própria semântica. Em outras palavras, sua linguagem busca saídas a desembocarem em novos percursos, notadamente, de produção e reconhecimento de subjetividades agenciadas. Tais subjetividades não assujeitadas nos dão a ver as duas categorias seguintes mencionadas no trecho acima: o vínculo entre individual e político, e o agenciamento coletivo de enunciação. Em *As Panteras*, individual-coletivo-político se misturam em múltiplas expressões em ruptura. Sobre tais expressões podemos transpor a seguinte questão posta por Deleuze e Guattari: "Quantos é que vivem hoje numa língua que não é sua?" (Idem, 43). Certamente, Zel, assim como suas amigas-personagens, partilham aqueles quantos. Logo, performatizam outras estéticas e narrativas como formas possíveis de operar no mundo.

Quanto à ideia de menor, os autores sugerem ser condição de uma literatura, vista aqui por meio de um "cinema menor", a promover outras versões em direção a agenciamentos transformadores, a outras ações e atuações, corpos e espacialidades, estéticas e poéticas, em atos destemidos de disrupção com o *establishment*. Assim, aquele substantivo – menor – "já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)" (Idem).

Novas rotas (ou o movimento desterritorialização-reterritorialização) podem ser lidas através do conceito de "linhas de fuga" (*lignes de fuite*). Diante do que considera por tirania das significações e comportamentos imperantes, Guattari (2011) analisa métodos de produção, codificação e comunicação de subjetividades subjugadas. A partir do entendimento de que não existe gramaticalidade *em si*, e de que o poder do Estado (e também da mídia) pode ser visto como instrumento de assujeitamento semiótico, o psicanalista francês verifica comportamentos que escapam, discursos que desafiam a língua como um sistema fechado, agenciamentos críticos que fogem em direção à construção de outros mundos possíveis.

Desse modo, fugir implica um gesto de subjetivação em direção a um novo/outro modo de vida, um ato de coragem que emancipa e libera sujeitos das "linhas duras". Situadas na ordem e no controle, estas últimas normatizam e enquadram percepções com base em dualidades estratificadas, tais como, dominantes e dominados. Fugir dessa cartografia significaria romper com tal modelo, desterritorializá-lo, evadi-lo.

Evasões de uma linguagem "maior" nos levam a compreender as experiências de Zel sobre injustiças, ameaças e violências sofridas por ele e suas amigas, que se auto-representam no filme, representando, por sua vez, uma comunidade LGBTQIA+. Ao produzir imagens que metamorfoseiam o ódio em bons afetos, Zel conduz aquele sentimento para outras linhas, potências e estéticas onde o agenciamento coletivo protagoniza a cena. Numa de suas falas, em *As Panteras*, declara às amigas que "a melhor parte de tudo isso não é bater em bolsominion, são vocês". (No vídeo intitulado *Fiquei com um bolsominion*, igualmente prevalecem a amizade, o amor e a identidade de grupo).

Note-se, com isso, que a ação política de Zel configura uma "vontade de potência", que responde às ideias de ressentimento discutidas pela filósofa política Wendy Brown no artigo intitulado *Wounded Attachments*.

O texto de Brown se refere às identidades políticas contemporâneas, e um dos argumentos é o de que sociedades seculares da modernidade tardia, em que indivíduos são subjugados e controlados por configurações globais do poder capitalista e disciplinar, incitam o ressentimento do sujeito. Por meio de uma "politização da exclusão", a autora sugere que identidades politizadas oriundas de sociedades liberais e disciplinares, na medida em que se presumem excluídas de um ideal universal, postulam aquele ideal e, ao mesmo tempo, sua exclusão dele, para a sua própria perpetuação como identidade (Brown 1995, 211). Segundo a cientista política,

> o liberalismo contém em sua origem um estímulo para o que Nietzsche chama de ressentimento, uma vingança moral do "triunfo do fraco como fraco". Esse estímulo ao ressentimento seria inerente a dois paradoxos do liberalismo: entre a liberdade individual e a igualdade social cria-se uma contradição a produzir fracassos voltados para a recriminação, por parte de subordinados, e a culpa, tornada ressentimento pelo "bem-sucedido" (Idem, 213, tradução nossa).

Neste ponto, teríamos duas interpretações para a ideia de ressentimento discutidas por Brown: 1) a do próprio Nietzsche, segundo a qual, de acordo com a moral judaico-cristã, o ressentimento surge como vingança dos fracos quando culpabilizam os fortes por seu sofrimento, se ressentindo de sua própria fraqueza – espécie de lógica "enraizada nas vicissitudes psíquicas da fraqueza" (Brown 2019, 215); e 2) aquele "sintoma" como o avesso da moeda.

Na primeira interpretação, a valorização da "docilidade, da humildade e da abnegação emana da ferida da fraqueza [...]. Novamente, a criatura do ressentimento, em sua incapacidade de criar o mundo, o repreende.

Isso significa que o sistema moral que ela constrói tem, em seu âmago, o rancor, a reprimenda, a negação" (Idem). Já na segunda, o ressentimento estaria em reverso, pois se encontraria no destronamento e na ostentação destituída (mascarada como "perda dos direitos") das elites e classes abastadas. Aqui, rancor e raiva não são sublimados em forma de (auto)abnegação, mas tornam-se, isto sim, "uma política permanente de vingança, do ataque àqueles culpados por destronar a masculinidade branca – feministas, multiculturalistas, globalistas que tanto os destituem quanto desdenham deles" (Brown 2019, 217).

Com base na argumentação, ressaltamos dois pontos relativos ao nosso sujeito-interlocutor. Em primeiro lugar, verifica-se que a "vingança" de Zel é criadora, não culpabilizada, muito menos rancorosa ou ressentida. Pelo contrário, a faculdade de sua arte se edifica na agência que reterritorializa afetos. Indo mais além, sua criação se concretiza como subversão à gramática "maior" ou estabelecida (ou, ainda, à estética da impotência), em busca de reconhecimento.

Não há em sua semântica prevalência do sofrimento. Pelo contrário, vemos em seus vídeos a transformação desse sentimento numa potência de ação. Por exemplo, numa das conversas para a pesquisa, o artista manifesta seu diferencial tanto em relação "aos filmes de ação heteronormativos, onde prevalece a imagem da força do homem branco", quanto em relação aos filmes LGBTQIA+, que representam "um ponto de vista triste e sofredor, que é importante... Mas também é importante que a gente tenha uns clichezão, né? Que a gente tenha pessoas LGBTQIA+ em ação, fazendo diversas coisas. É o que tento mostrar" (Maio, 2022).

Numa inversão da moral moderna nietzschiana, o fraco, para Zel, seria justamente o opressor, que deve ser confrontado não através do ódio, mas do humor alegórico. No lugar de uma politização da exclusão, sua semântica, baseada na vontade de reconhecimento, parece se vincular à proposta de Brown, cujo desafio está na inserção uma "cultura política radicalmente democrática". Tal desafio é pautado pela autora na seguinte pergunta, dentre outras: "E se suplantássemos a linguagem do 'eu sou' – com sua defensiva oclusão na identidade, em sua fixidez de posições e sua equação de posicionamento social e moral – para a linguagem do 'eu quero'"? (Brown 1995, 221, tradução nossa).

Pois Zel parece querer, e "desesperadamente": "Tenho números que são parecidos com os de pessoas grandes, do *mainstream*, só que ninguém ainda consegue enxergar. Isso pra mim é muito complicado entender, porque quero gravar um próximo vídeo e já estou me entupindo de trabalho pra conseguir pagar. É exaustivo. Gravei *As Panteras* doente de tanto trabalhar. Morro de medo de não poder mais pagar os meus vídeos e ter

que parar, sem ter chegado lá. O *mainstream* pede para que não se fale de religião nem de política, que são os maiores temas dos meus vídeos. Então, tô ferrado" (Maio, 2022).

Nesse ponto, percebemos que a vontade do artista em seguir produzindo encontra outra força motriz: o desejo de reconhecimento. Tal conceito, com o qual encerraremos o ensaio, é de relevância inquestionável para a teoria social e política contemporânea, tendo sido amplamente recepcionado e discutido nas ciências sociais brasileiras. Em levantamento recente (2022), baseado no *Scielo – Scientific Electronic Library Online*, sobre a palavra "reconhecimento", foram encontradas centenas de artigos, excluídas revistas de outras áreas científicas. Já o recorte na busca por "Axel Honneth", por exemplo, nos levou a 137 resultados. Outras/os autoras/es que aparecem de forma majoritária no debate nacional são Charles Taylor, Nancy Fraser e Judith Butler.[23]

Notadamente, a menção às referências se restringe ao diálogo entre proposições do conceito e o desejo de Zel por um triplo reconhecimento: ao seu trabalho em si, a ele mesmo como criador e artista, e à representatividade[24] de seu grupo (suas amigas, atrizes e personagens LGBTQIA+). Em sua fala, relata que

> queria muito ver uma travesti num papel de heroína. Eu e minhas amigas travestis queríamos nos ver representadas, sabe? Hoje em dia, vejo mais ainda a importância disso quando pessoas vêm me agradecer, e fico muito frustrado quando não enxergam ou não reconhecem. Ninguém me dava espaço e, por isso, criei *As Panteras* para conseguir um lugar. O reconhecimento, pra mim, é um conjuntão de coisas. A partir do momento em que as pessoas reconhecem meu trabalho, as coisas mudam, o caminho fica mais fácil, e é isso que tenho buscado. É um rolê muito grande criar um vídeo no Brasil (Maio, 2022).

Para além de nossas conversas, é possível verificar o desejo de Zel em postagens, tais como:

> Fui jogar meu nome no *search* e tinha um menino militando falando que eu mereço mais reconhecimento, mas nem ele me

23 Como exemplos de fontes, ver, entre outras, Kritsch e Ventura (2019); Souza (2018).

24 Vale notar, como mencionado acima, que Zel usa o termo "auto-representação", cujas referências podem ser encontradas em debates da antropologia pós-moderna. Para uma discussão do termo no campo da antropologia audiovisual no Brasil, verificar, por exemplo, Gonçalves e Head, 2009 e Madi Dias, 2012. Devido aos limites deste texto, enfatizamos outro conceito medular também utilizado pelo artista: o de reconhecimento.

> segue KKKKKKKKK [...] Nosso orgulho é sobre luta (Rainbow Flag) [...] Me contem o que acharam de as panteras do lula 2???? Já já posto aqui quero mto rts [...] Será que a Petra Costa, Kleber Mendonça e vocês ainda vão gostar de mim depois de As Panteras do Lula 2? [...] A visibilidade que tive com as panteras me rendeu mto trabalho, principalmente como editor e graças a isso tô conseguindo gravar mto vídeo! Continuem me engajando e assistindo minhas coisas q me viro aqui pra entreter vcs.[25]

"Reconhecimento, orgulho, luta, visibilidade, trabalho" são palavras que orbitam o vocabulário do realizador, junto à curiosidade vital sobre a recepção de seus vídeos: "O que acharam? Gostaram?". "Sai em 15 min. Depois volta aqui pra me dizer o que achou!!!". Em sua narrativa verifica-se um querer dialógico e inclusivo próprio ao reconhecimento como medida básica de convivência na esfera pública. A pauta de reivindicação de Zel (e suas amigas) parece encontrar ressonância nos três padrões de reconhecimento explorados por Honneth, a saber, amor, ordem legal e solidariedade (2011). Contudo, o artista ainda se defronta com as respectivas formas de desrespeito ou de injustiça dos referidos padrões: a injúria física, que infere no corpo do sujeito; a exclusão e negação de direitos; e as práticas de depreciação e humilhação que produzem vergonha social (Idem).

Em sentido contrário, à medida que encontra laços de afetividade e aceitação com o público, entre seu grupo de amizade e na recepção amorosa de seu trabalho, Zel conquista uma carga de autoestima e autoconfiança, em atitude positiva a preencher seu desejo de reconhecimento recíproco, para seguir explorando seus talentos. Por meio de seu "cinema menor" e sua semântica da potência, o artista luta por reconhecimento com base em linhas de fuga que deságuam na noção articulada por Judith Butler (2015) sobre o caráter produtivo do poder. Este geraria um tipo de sujeito a pavimentar batalhas pela desestabilização de normas e "enquadramentos" estabelecidos. Em *Quadros de Guerra. Quando a vida é passível de luto?* a autora indaga:

> O problema não é apenas saber como incluir mais pessoas nas normas existentes, mas sim considerar como as normas existentes atribuem reconhecimento de forma diferenciada. Que novas formas são possíveis e como são forjadas? O que poderia ser feito para produzir um conjunto de condições mais igualitário da condição de ser reconhecido? Em outras palavras, o que poderia ser feito para mudar os próprios termos da condição de ser reconhecido a fim de produzir resultados mais radicalmente democráticos? (Butler 2015, 20).

25 Disponível em https://twitter.com/zeljuniorm. Último acesso em dezembro de 2023.

No nosso caso, formas possíveis poderiam ser exemplificadas através da entrevista concedida por Zel Junior e Jade Mascarenhas (sua amiga atriz) a um canal do *YouTube*,[26] quando o realizador conta que recebeu promessas de empresários progressistas que o ajudariam desde que não falasse mais sobre assuntos religiosos, LGBTQIA+ e outras temáticas nos vídeos. "Mas eu sou um cara gay, que foi torturado pela Igreja a infância inteira... Então, é impossível não fazer crítica a isso nos meus vídeos, sabe? Não romantizando, prefiro trabalhar muito para construir meus curtas, ser dono deles e fazer do jeito que eu quero, do que me vender e fazer algo que não acredito. Nossas criações são justamente para criticar as coisas que nos oprimem".

No programa *TransMissão*,[27] apresentado por Linn da Quebrada e Jup do Bairro, em episódio com Judith Butler, Linn faz à filósofa a seguinte pergunta sobre seus escritos a respeito da força da "não violência"[28]: "Como é possível pensar a não violência justamente num território como esse – o Brasil – onde a violência já está dada, institucionalizada e endossada para corpos como os nossos, uma violência que é sofisticada, cruel e cotidiana? É possível não ter a violência como resposta?".

E Butler responde: "Em primeiro lugar, você deve reagir. Deve haver uma reação, uma reação generalizada, local, regional e global, e o movimento anti-violência deve ser muito grande, muito forte e muito ruidoso. Para mim, a não violência não é o mesmo que passividade. Não tem nada a ver com passividade. A questão seria: você deve reagir, mas como? Eu devo reagir, então como reajo? Como posso ser forte sem ser violento/a? Essa é a questão: como posso ser poderoso/a [ou potente] sem ser violento/a? Qual forma de arte minha raiva deve assumir? Como podemos transformar nossa raiva em uma forma de arte coletiva?".

Pode-se dizer que a obra através da qual Zel Junior representa a sua raiva – tanto em forma quanto em conteúdo – nada tem de passiva, pelo contrário é forte, ruidosa e coletiva. Sua produção audiovisual provoca enunciações partilhadas por meio de signos não violentos na prática, embora explosivos em sua alegoria.

Que sua semântica da potência não seja suprimida pela gramática dos impotentes, e que o artista e suas amigas continuem desbravando, por meio de cinemas menores, novos territórios e linhas de fuga que os orientem (e nos orientem) a seguir confiantes.

26 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=HzWRaMW4Mt8. Último acesso em 13/07/2022.
27 Produzido e veiculado pelo Canal Brasil, dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DMge3Uc9sUs. Último acesso em 15/08/2022.
28 Referência ao livro de Butler de 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor. 1957. Television and the patterns of mass culture. In *Mass culture: the popular arts in America.* Ed. B Rosenberg, DM White, 474-488. New York: Free Press.

_____. 2003. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.

Adorno, Theodor e Horkheimer, Max. 1985 [1947]. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.

Alonso, Angela. 2019. A comunidade moral bolsonarista. In *Democracia em risco?* 22 ensaios sobre o Brasil hoje. (org.) Vários Autores, 52-70. São Paulo: Companhia das Letras.

Augsten, Patricia. 2019. *A significação jornalística da justiça: uma análise da cobertura da Lava Jato na Folha de S. Paulo*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Barbara, Leila e Gomes, Maria Carmen. 2010. A representação de Dilma Rousseff pela mídia impressa brasileira: analisando os processos verbais. *Letras*, Santa Maria, v. 20, n. 40: 67-92.

Benjamin, Walter. 1994 [1935/1936]. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, _____.,165-196. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1994 [1940] Sobre o conceito da História. In *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. _____., 222-234. São Paulo: Brasiliense.

Bolaño, César Ricardo S. e Brittos, Valerio Cruz. (orgs.) 2005. *Rede Globo, 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus.

Born, Georgina. 2000. Inside television: television studies and the sociology of culture. *Screen*, v. 41, issue 4: 404–424.

Bourdieu, Pierre. 1997. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Brown, Wendy. 2006. American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism and De-Democratization. *Political Theory*, v. 34, n. 6: 690-714.

_____. Wounded Attachments: late modern oppositional political formations. 1995. In *The Identity in Question.* ed. Rajchman, John, 199-227. New York: Routledge.

_____. 2019. *Nas ruínas do neoliberalismo*. São Paulo: Editora Filosófica Politeia.

Butler, Judith. *Quadros de guerra*. Quando a vida é passível de luto? 2015. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. 2021. *A força da não violência*: um vínculo ético-político. São Paulo: Boitempo.

Cardoso, Adalberto Moreira. 2020. *À beira do abismo: uma sociologia política do bolsonarismo*. Independently Published.

Carrato, Ângela, Santana, Eliara e Guimarães, Juarez. 2021. *Jornal Nacional - Um projeto de poder: A narrativa que legitimou a desconstrução da democracia brasileira*. Comunicação de Fato Editora.

Chaia, Vera, Coelho, Claudio e Carvalho, Rodrigo de (orgs.) 2015. *Política e mídia.* Estudos sobre a democracia e os meios de comunicação no Brasil. São Paulo: Anita Garibaldi.

Correa, Susana Silveira. 2018. *Análise de capas da revista Veja: a construção midiática da legitimação do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff à luz dos estudos bakhtinianos*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação - Universidade Federal de Pelotas.

Conu, Daniel. 1998. Journalisme et la vérité. *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique.* v. 58, n. 1: 13-27.

Deleuze, Gilles. 2002. *Espinosa – filosofia prática*. São Paulo: Escuta.

Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. 1998. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 1995. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34.

_____. 2003. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Dieguez, Consuelo. 2022. O ninho da serpente. O esquema de comunicação que levou Bolsonaro a vencer as eleições de 2018. *Piauí*, Edição 191, agosto.

Diniz, Ângela Maria Carrato. 2013. *Uma história da TV Pública brasileira*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade de Brasília.

Faria, Suzana Garcia. 2018. *A metáfora do jogo político: o discurso da mídia sobre o acontecimento do golpe*-impeachment *de 2016*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso.

Feres Júnior, João e Sassara, Luna de Oliveira. 2016. Corrupção, escândalos e a cobertura midiática da política. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 35: 205-225.

Feres Júnior, João; Melo, Patrícia Bandeira e Barbabela, Eduardo. 2020. A judicialização foi televisionada: a relação entre mídia e sistema judiciário. *Caderno CRH*, Salvador. v.33: 1-20.

Fernandes, Pedro Veríssimo. 2016. *Arautos da crise: A cobertura da Operação Lava-Jato em Veja e Carta Capital*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. Programa de Pós-graduação Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Fontes, Giulia Sbaraini. 2015. A. *Operação Lava Jato: uma análise do enquadramento noticioso das revistas Carta Capital e Veja*. Trabalho de Conclusão de Curso - Comunicação Social, habilitação em Jornalismo - Universidade Federal do Paraná.

Fontes, Giulia Sbaraini, Ferracioli, Paulo e Sampaio, Rafael. 2016. Petrolão na mídia: o enquadramento de 18 meses da Operação Lava Jato nas revistas impressas. *Revista Agenda Política*, v. 4, n. 3: 238-266.

Gitlin, Todd. 1978. Media sociology: the dominant paradigm. *Theory Soc*. 6(2): 205-53.

Gomes, Janaína. 2017. A visibilidade de Dilma Rousseff nas revistas Veja e Isto É: reflexões sobre o enquadramento visual na mídia impressa. *Compolítica*. Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política - UFRGS.

Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. 2009. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. orgs. _____.,15-35. Rio de Janeiro: 7Letras.

Rezende, Claudia Barcelos e Coelho, Maria Claudia. 2010. Antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Ribeiro, Ana Paula Goulart, Sacramento, Igor e Roxo, Marco (orgs.) 2010. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto.

Grindstaff, Laura e Turow, Joseph. 2006. Video Cultures: Television Sociology in the "New TV" Age. *Annual Review of Sociology*, v. 32: 103-125.

Guattari, Félix. 2011. *Lignes de fuite.* "Pour un autre monde de possibles". Éd. de l'Aube, coll. Monde en cours.

Guazina, Liziane e Santos, Ébida. 2017. *O* impeachment *de Dilma Rousseff nas capas da Folha de S. Paulo*. Trabalho apresentado no 41º Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu/MG. Disponível em: https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/gt-30/gt17-21/10760-o--impeachment-de-dilma-rousseff-nas-capas-da-folha-de-s-paulo/file.

Hall, Stuart. 1982. *The rediscovery of "ideology"; return of the repressed in media studies*. Routledge.

Hoffmann, Anita Gonçalves. 2018. *A Lava Jato na imprensa francesa: processos midiáticos e enquadramentos de um escândalo político*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Faculdade Cásper Líbero.

Honneth, Axel. 2011. *Luta pelo Reconhecimento* - para uma gramática moral dos conflitos sociais. Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70.

JN: 50 anos de telejornalismo. 2019. Org.: Memória Globo. Editora Globo Livros, 1ª. ed.

Kehl, Maria Rita.1982. *Reflexões para uma história da TV Globo*. Rio de Janeiro: Funarte.

Kritsch, Raquel e Ventura, Raissa Wihby. 2019. Reconhecimento, identidade(s) e conflito social. Debates a partir da teoria política e social. *Civitas*, Porto Alegre, v. 19, n. 2: 441-463.

Limongi, Fernando. 2023.*Operação impeachment: Dilma Rousseff e o Brasil da Lava Jato*. São Paulo: Todavia.

_____. 2017. Impedindo Dilma. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, especial, 5-13.

Lynch, Christian; Cassimiro, Paulo Henrique. *O populismo reacionário*. São Paulo: Editora Contracorrente, 2022.

Machado, Arlindo. 2000. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac.

Madi Dias, Diego. 2012. Mokuká: a antropologia de um Kayapó. In *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. (orgs.) Marco Antonio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Zikán Cardoso, 157-178. Rio de Janeiro: 7Letras.

Magalhães, Bárbara de Paiva. 2016. *Operação Lava Jato: uma análise da cobertura jornalística internacional sobre o caso da "Lista do Janot"*. Monografia de bacharelado em Comunicação Social - Universidade de Brasília.

Marques, Lénia. 2010. Lignes de fuite entre mots et images: Henri Michaux et Nicolas Bouvier. *Carnets, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite*, n° spécial printemps / été, 191-202. http://carnets.web.ua.pt/

Mattos, Sérgio. 2000. *A televisão no Brasil*: 50 anos de história (1950-2000). Salvador: Ed. PAS-Edições Ianamá.

Miguel, Luis Felipe. 2002. Os meios de comunicação e a prática política. *Lua Nova*, v. 6, n. 55: 155-184.

Moretzsohn, Sylvia Debossan. 2016. "A mídia e o golpe: uma profecia autocumprida". In Adriano de Freixo e Thiago Rodrigues (org.), *2016, o ano do golpe*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

Mota, Célia Ladeira e Almeida, Paulo Henrique S. 2017. *A corrupção como espetáculo midiático análise das capas da revista Veja sobre a Lava Jato*. Trabalho apresentado no GT História da Mídia Impressa. 11° Encontro Nacional de História da Mídia. Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Motta, Luiz G. e Guazina, Liziane. 2010. O conflito como categoria estruturante da narrativa política: o caso do Jornal Nacional. *Brazilian Journalism Research*, v. 6, n. 1: 132-149.

Moura, Mauricio e Corbellini, Juliano. 2019. *A eleição disruptiva: por que Bolsonaro venceu*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Peixoto, Maria Eduarda Gonçalves. 2018. *Análise de discurso crítica textualmente orientada do escândalo político midiático "Petrolão": a mediação textual do evento e seus efeitos de hegemonia, ideologia e antagonismo social*. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada - Universidade Estadual do Ceará.

Pimentel, Pablo Silva. 2016. *"Não vai mesmo ter golpe": um estudo sobre os editoriais de o globo nos impeachments de Fernando Collor (1992) e Dilma Rousseff*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência Política (PPGCP) - Universidade Federal do Paraná.

Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34.

_____. 2012. *As distâncias do cinema*. (org.) Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto.

Santos, Ana Caroline e Salles, Marilene. 2017. O *impeachment* da presidente Dilma Rousseff nos discursos de Veja e Carta Capital à luz da obra *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel. *Revista Científica Faesa*, Vitória-ES, v. 13, n.1: 22-27.

Souza, Luiz Gustavo da Cunha. 2018. Reconhecimento, desreconhecimento e demarcação simbólica: uma contribuição conceitual à análise do lado negativo do reconhecimento. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 20, n. 49: 294-317.

Spinoza, Benedictus de. 2021 [1677] *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica.

Zanetti, D. O campo da comunicação no Brasil e o papel da mídia no golpe de 2016. 2019. In *Foi golpe! O Brasil de 2016 em análise*. (orgs.) Ana Carolina Galvão, Junia Zaidan, e Wilberth Salgueiro, 183-211. Campinas, SP: Pontes Editores.

Eliska Altmann é professora associada 4 e pesquisadora do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da UFRJ, e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL), da UFJF. Coordena o GRUA - Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais: http://www.grua.art.br (CNPq) e o Acervo do NAVEDOC - Núcleo Audiovisual de Documentação (UFRJ). E-mail: eliskaaltmann@ifcs.ufrj.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 14/09/2023
Reapresentado em: 15/01/2023
Aprovado em: 12/03/2024

COLEÇÃO ETNOGRÁFICA DE ESCRAVOS AFRICANOS DO EXTREMO SUL DO BRASIL[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.209803

ANA PAULA LIMA SILVEIRA
Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil, 96010-610 - ppgant.oficial.ufpel@gmail.com

ORCID
https://orcid.org/ 0000-0001-8564-6844

RESUMO
Há três décadas as coleções etnográficas em museus foram alvo de críticas que problematizavam sua formação e suas narrativas sobre os povos a elas associadas. Esse debate se configura de diferentes formas. Muitas coleções foram (e ainda são) marcadas pelo colonialismo. Outras se constituíram no âmbito de pesquisas antropológicas. Paulatinamente processos de descolonização as reconfiguraram. Nesse sentido, antropólogos/as, museólogos/as e outros profissionais passaram a incorporar fazeres e saberes dos sujeitos/coletivos investigados. Práticas mais dialógicas incluem os povos como sujeitos em processos que reverberam novas formas de coletar, documentar, preservar e exibir as coleções. Muitos são os caminhos. Diferentes são os avanços e desafios a partir do sul global. Essas práticas se ancoram numa nova ética pautada pela efetiva participação das comunidades. Por outro lado, tais experiências parecem pouco afetar as políticas institucionais. Como aprender com os avanços dessas experiências e enfrentar os desafios de torná-las estruturantes nas instituições que preservam as coleções etnográficas? Como sistematizar e incorporar as contribuições de pesquisadores, especialmente antropólogos/as, na construção destes novos paradigmas? Esse artigo tem especial interesse em debater essas questões, como também as articulações que se constroem entre estas coleções e aquelas preservadas na Europa, como é o caso desta em Berlim, Alemanha.

PALAVRAS-CHAVE:
Antropologia; Religiões Afro-brasileiras; Coleções Etnográficas; Museus.

1 A primeira versão deste texto fez parte de meu anteprojeto de doutorado submetido ao PPGANT – UFPel durante seu processo de avaliação em 2022.

ABSTRACT
During three decades ethnographic collections in museums have been the target of criticism that questioned their formation and their narratives about the communities associated with them. This debate takes shape in different ways. Many collections were (and still are) marked by colonialism. Others were constituted in the context of anthropological research. Gradually decolonization processes reconfigured them. In this sense, anthropologists, museologists and other professionals began to incorporate practices and knowledge from investigated subjects/collectives. More dialogical practices include people as subjects in processes that reverberate new ways of collecting, documenting, preserving and displaying collections. Many are the paths. Different are the advances and challenges from the global south. These practices are anchored in a new ethic guided by the effective participation of afro-descendant communities. On the other hand, such experiences seem to have little effect on institutional policies. How can one learn from the advances of these experiences and face the challenges of structuring them in institutions that preserve ethnographic collections? How to systematize and incorporate the contributions of researchers, especially anthropologists, in the construction of these new paradigms? This article is particularly interested in discussing these issues, as well as the articulations that are built between these collections and those preserved in Europe, such as the case of this one in Berlin, Germany.

KEYWORDS:
Anthropology; Afro-Brazilian Religions; Ethnographic Collections; Museums

1. INTRODUÇÃO

No bojo da constituição dos estudos de etnologia, diversos viajantes e cientistas alemães desembarcaram no Brasil durante o século XIX e início do XX, tendo alguns deles contribuído expressivamente para a ampliação e organização de coleções etnográficas, sua grande maioria agrupadas atualmente no Museu Etnológico de Berlim (*EM – EthnologischesMuseum*)[2]. Dentre essas coleções etnográficas, encontra-se uma de meu particular interesse, retrato ímpar da religiosidade afro-brasileira, que abarca um conjunto de objetos rituais provavelmente de escravos africanos contra-bandeados para o extremo Sul do Brasil. Contando com originalmente 67 artefatos de rituais afro-brasileiros[3], tem sua origem no estado do Rio Grande do Sul e chegou a Berlim em 1880, doada ao então Museu Real de

2 O Museu Etnológico de Berlim tem por objetivo central apresentar o espectro da arte e da história cultural de povos não-europeus que, em conjunto com o Museu de Culturas Européias (*MEK – Museum Europäischer Kulturen*) apresenta a história cultural e contemporânea da Europa. Ambos os museus buscam explorar cientificamente seus recursos no intuito de permitir a existência de investigação científica sobre as coleções com vistas à documentação e disponibilidade ao público. O primeiro em questão exibe artefatos etnológicos das sociedades pré-industriais, em particular pré-hispânicas da América, mares do Sul e África Ocidental (SMB, 2007, p.11-2).

3 Esse número se refere à Lista de Objetos da Coleção Pietzcker (Slg. Pietzcker 1880), de acordo com os Livros de Inventário de Etnologia Americana (*Inventarbücher der Studiensammlung Amerikanische Ethnologie*) e Atas de Aquisição do Museu Real de Etnologia (*Erwerbungsakten aus Amerika Vol.6 und Vol.7*, 1879-1881). Os itens indicados abaixo com (*) asterisco não se encontram mais disponíveis, constando nas Fichas de Catalogação (*Karteikarten*) como "perdas de guerra" (*Kriegsverluste*). São eles: VB 257*, VB 262*, VB 264*, VB 266*, VB 267*, VB 269*, VB 275*, VB 284*, VB 285*, VB 286*, VB 317*, VB 321* (KARG, 2007, p. 40-1).

Etnologia (*Königliches Museum für Völkerkunde*)[4] pelo comerciante-viajante alemão *Wilhelm Pietzcker*. Esta é a única coleção afro-americana em Berlim e uma das mais antigas presentes em qualquer museu europeu.

Pode ser considerada como uma das mais extraordinárias de seu gênero por dois motivos: primeiro, porque foi adquirida durante o período de escravidão no Brasil e, segundo, porque não o Sul, mas sim o nordeste do Brasil, especialmente o estado da Bahia, é conhecido como o "berço" da religiosidade afro-brasileira. Isso significa que esses objetos são importantes documentos do período de formação dos ritos afro-gaúchos. Os escravos africanos no RS vieram, em sua maior parte, de grupos étnicos de língua bantu de Angola e da área do Congo (ORO 2002). Suas noções de fé sobreviventes no extremo sul do Brasil são chamadas de Batuque, sendo o mais conhecido o Candomblé da Bahia, mais ao norte. As diferenças entre o batuque e o candomblé decorrem das diferentes origens étnicas dos escravos africanos. Entre os artefatos da coleção estão insígnias (ferramentas de orixás), adornos rituais de iniciados (colares, pulseiras, chapéus), recipientes (de uso sacrificial), figuras 'antropomórficas' como bonecas, instrumentos musicais como adjás (sinos), entre outros. A maior parte dos objetos é ornamentada com búzios, elemento decorativo de origem africana, alguns deles quase completamente cobertos pelos mesmos. Exercer rituais de matriz africana constituía ato proibido no Brasil durante o século XIX. Mesmo assim eram realizados em segredo em terreiros, onde a polícia costumava reprimir continuamente (LÍRIO DE MELLO 1994)[5]. Confiscados durante uma grande invasão policial a uma reunião religiosa secreta dirigida por um "mago negro" ('*Neger Zauberer*') à cerca de 100 negros e negras[6], os artefatos teriam permanecido apreendidos em uma delegacia da província riograndense, destinados à destruição, até serem adquiridos pelo colecionador por meio de uma suposta "doação ao hospital local" (Hermannstädter, 2002 :25), cuja contribuição permitiu retirá-los de seu contexto original e enviá-los como "presente de acolhida" ao então recém diretor do *Königliches Museum fürVölkerkunde*, o etnólogo Adolf Bastian[7], considerado o pai fundador da disciplina *Völkerkunde* (antropologia alemã).

4 O museu receberia, em seguida, novas instalações com a construção de um novo prédio entre os anos de 1880 a 1884, mas cuja inauguração veio a se dar somente em dezembro de 1886 (FISCHER, BOLZ & KAMEL, 2007).

5 Tendo realizado extensa pesquisa em jornais de Pelotas e Rio Grande do início do século XIX, o historiador pelotense Marco Antônio Lírio de Mello (1994, 1995) atestaria que a presença do batuque nesta região já existia desde o início do século XIX. De fato, a partir das décadas de 70 e 80 do mesmo século, os jornais da região de Pelotas e Rio Grande apresentam, com alguma regularidade, em suas páginas policiais, matérias sobre cultos de matriz africana. Nos jornais Correio Mercantil e Jornal do Comércio, de Pelotas, bem como no jornal Gazeta Mercantil de Rio Grande, por exemplo, podem ser lidas recorrentes prisões de "feiticeiros" e "feiticeiras" (cfe. Jornal do Comércio, Pelotas, 9 abr. 1878; Correio Mercantil, Pelotas, 15 mar. 1877). Já em Porto Alegre, as notícias relativas ao Batuque datam da segunda metade do século XIX, quando supostamente teria se dado a migração de escravos e ex-escravos da região de Pelotas e Rio Grande para a capital (ORO 2002, p. 349).

6 Conforme mencionado na própria carta escrita por Wilhelm Pietzcker a Adolf Bastian. Fonte: *Erwerbungsakten aus Amerika Vol. 6/1987-80 (EM)*.

7 Diretor do museu etnográfico de Berlim de 1873 a 1905.

2. O MUSEU ETNOLÓGICO DE BERLIM



FIGURA 1. Ethnologisches Museum Berlin (2012). **Fonte:** acervo de pesquisa.

FIGURA 2. Ethnologisches Museum Berlin (1886), recém fundado em Berlim.



FIGURAS 3, 4, 5. Equipe de trabalho do Museu (2011 – 2012). **Fonte:** acervo de pesquisa. Pesquisadora Restauradora: Frau Helene Tello. Pesquisador Colaborador: Herr Malareck.

Embora a coleção tenha chegado a Berlim em julho de 1880, ela só viria a ser conhecida durante a exposição "*Deutsche am Amazonas – Forsche-roderAbenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800-1914*"[8] ocorrida em 2002 no Museu Etnológico de Berlim. Esta exposição tratava justamente deste

8 "Alemães na Amazônia – Pesquisadores ou Aventureiros? Expedições no Brasil 1800-1914" [tradução]. Exposição Temporária no Museu Etnológico de Berlim de 18.04.2002 a 10.11.2002.

olhar alemão sobre uma sociedade cuja organização em tudo diferia dos parâmetros até então conhecidos. Ela trouxe pela primeira vez ao alcance do público o maior acervo de objetos etnográficos brasileiros existentes fora do país (Elias, 2002, p. 18). Cerca de uma década antes da abolição da escravatura se dar, os artefatos retratam o ambiente social e histórico dos escravos africanos no Sul do Brasil, estando entre os mais antigos e raros testemunhos da religião afro-brasileira (PINTO 2002; HERRMANS-TÄDTER 2002).

Tendo sido objeto de estudo do etnomusicólogo brasileiro Tiago de Oliveira Pinto (2002) em uma primeira ocasião e, logo em seguida, da etnóloga alemã SilkeKarg (2007), pode-se afirmar que a coleção Pietzcker (*Sammlung Pietzcker 1880*) recebeu certa atenção de ordem investigativa. Como exemplo disso, o artigo intitulado "*Religiöse Kultobjekte afrikanischer Sklaven in Brasilien*" publicado no catálogo da exposição pioneira[9] atenta pela primeira vez para o mais antigo documento histórico dos cultos religiosos de escravos africanos no Brasil existente em um museu. O empenho do autor por uma tentativa de recontextualização etnográfica dos objetos históricos adota, contudo, como universo empírico de referência um contexto regional completamente distinto – neste caso São Paulo e Rio de Janeiro – daquele de sua real procedência. Diferentemente de Karg (2007) cujo artigo *"Afro-brasilianische Kultobjekte aus Rio Grande do Sul – die Sammlung Pietzcker"* denota, apesar da ausência de uma proposta etnográfica, uma contextualização historiográfica de maior consistência fruto de pesquisa intensiva advinda de um estágio de dois anos da etnóloga junto ao museu, Tiago Pinto (2002) se envereda por uma análise distinta, de cunho etnográfico, baseada em possíveis comparações entre o conjunto de objetos do passado com os objetos e utensílios rituais do "presente", provocando a inserção de registros visuais da coleção em contexto etnográfico, isto é, diante de alguns sacerdotes de religião (nesse caso, sacerdotes de candomblé). Importantes suposições são levantadas em uma primeira tentativa de categorização dos artefatos que parte desde a descrição dos materiais utilizados em sua confecção, dos usos e significados que cada um adquire tendo por referência a mitologia dos orixás e as suas simbologias, bem como os territórios que os envolvem e a que pertencem.

9 „Deutsche am Amazonas – Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914". In: *Veröffentlichungen des Ethnologischen Museums Berlin, N.F. 71*, Fachreferat Amerikanische Ethnologie IX. Staatliche Museenzu Berlin – Preu□ischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unveränd. Aufl. Berlin: Lit Verlag, 2005. p. 56-65. [2002]

3. OS ARQUIVOS: ATAS DE AQUISIÇÃO DA AMÉRICA E DOCUMENTAÇÃO

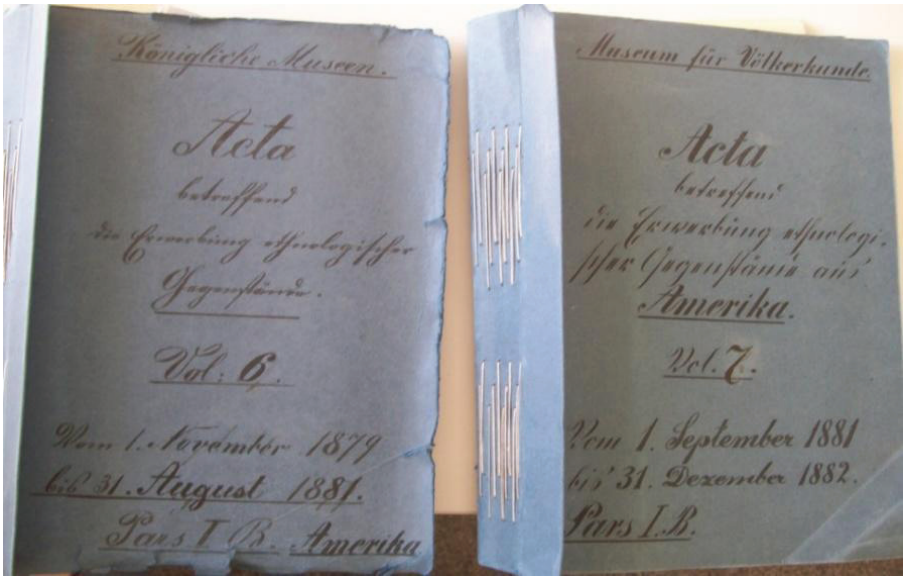


FIGURA 6.
Atas de Aquisição do Museu Real de Etnologia. (*Erwerbungsakten aus Amerika Vol.6 und Vol.7*, 1879-1881).
Fonte: biblioteca do museu etnológico.

Mas, neste caso em particular, com esta coleção de artefatos da religiosidade afro-brasileira, como seria possível utilizar determinados objetos, transformados em "documentos" e mantidos em um museu particular, como "fonte", "texto" e pretexto para um encontro etnográfico? Seria possível experimentar um tipo particular de diálogo, relação e encontro etnográfico a partir de práticas supostamente limitadas aos pesquisadores de arquivos e historiadores, tais como "ler documentos" e/ou "ver imagens/objetos"? Como compartilhar a experiência solitária e, por vezes, autoritária de ler, decifrar e interpretar o que se abriga em coleções e arquivos? Até que ponto registros feitos por outrem sobre o nosso passado colonial, transformados pelos regimes de verdade próprios dos arquivos e museus, poderiam "fazer sentido" e incitar a produção de novas narrativas, não só sobre o passado convertido em "documento", mas também sobre o presente tornado relevante e sujeito a novas leituras e encontros? É justamente inspirada por esses questionamentos que proponho aqui refletir sobre as ambiguidades e tensões derivadas da experiência etnográfica vivenciada num campo igualmente marcado pelos encontros e relações diversas de conhecimento: o museu e o arquivo (CUNHA 2005, p. 17).

De um ponto de vista metodológico, a proposta ora aqui presente reflete sobre o uso de fontes arquivísticas na pesquisa antropológica e sua relação com a produção etnográfica. Propõe, em outros termos, também uma "etnografia do/nos arquivos" (CUNHA 2005; CASTRO & CUNHA 2005), cujo esforço implica em uma releitura dos significados atribuídos às

coleções etnográficas e de seus usos na pesquisa de campo e na etnografia. Cunha (2004), em um texto a propósito dos arquivos da antropóloga norte-americana Ruth Landes, identifica um *locus*de ambiguidade inerente ao arquivo: onde começa e termina – no caso de Ruth Landes como, arriscaria eu, de qualquer outro profissional – o domínio do "pessoal" e o domínio do "profissional" (idem, p. 296). Esta ambiguidade não é solúvel pela própria classificação arquivística; distinguir "arquivo pessoal" de "arquivo etnográfico" parece, pelo contrário, iludir o fato de qualquer arquivo – uma hipótese que gostaria de contrapor – conter as fontes para sua interpretação etnográfica. Conforme observam os antropólogos Celso Castro e Olívia Maria da Cunha (2005), cada vez com mais intensidade, antropólogos têm realizado um tipo de trabalho de pesquisa – nos arquivos e sobre arquivos – tradicionalmente associado a historiadores ou arquivistas. Além de utilizar arquivos como fonte de conhecimento para a produção de suas análises, desde, pelo menos, os anos 1980, os antropólogos têm refletido sobre a natureza de registros documentais transformados em *fontes* e, em alguns casos, têm produzido e/ou organizado arquivos e coleções a partir de uma perspectiva antropológica[10].

10 Ainda assim, persiste, entre o público em geral e no mundo acadêmico (mesmo entre os próprios antropólogos), a ideia de uma associação privilegiada da antropologia com um modelo de pesquisa de campo consagrado desde a clássica introdução de Malinowski a *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de 1922.

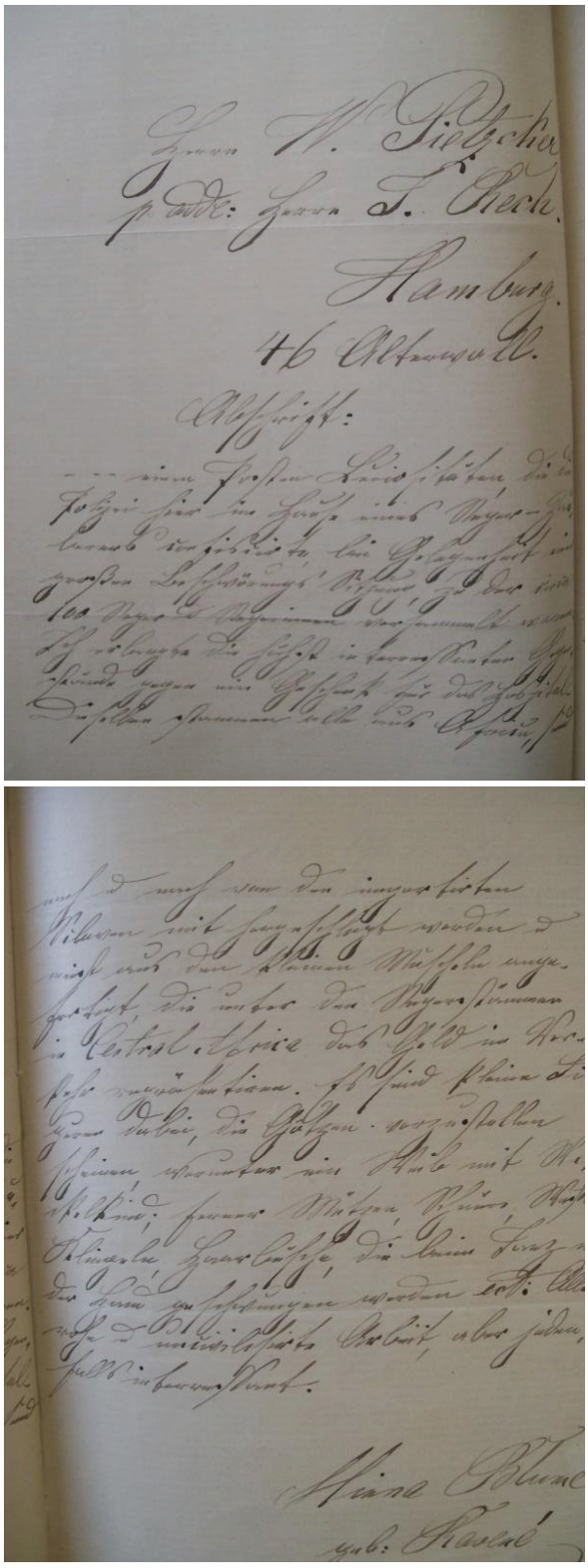


FIGURA 7. Carta escrita por *Frau Minna Blume* (intermediária de *Herr Wilhelm Pietzcker*), descrevendo os objetos e dirigida ao então Fundador do museu *Herr Adolf Bastian*. (VB 304a; VB 304b). **Fonte:** acervo museu etnológico.

A questão é que, neste caso em especial, tratam-se ainda de objetos sagrados da religiosidade afro-brasileira retirados de seu contexto original (Rio

Grande/Rio Grande do Sul no ano de 1880) por um viajante-comerciante alemão. Segundo as atas de aquisição das Américas presentes e estudados por mim no Museu (e conforme constam na *Nota de Rodapé 12*) indicam em tudo uma rede de relações muito bem traçadas por alemães com diferentes interesses e de diferentes origens em busca de materiais no mínimo "interessantes" no intuito de compor os "gabinetes de curiosidades" do que viria a se tornar o primeiro Museu de Etnologia Alemã, em Berlim, com data de fundação de 1886 e que Adolf Bastian idealizava como sendo "*Um Arquivo Universal da Humanidade*" (Fischer, Bolz & Kamel, 2007).

4. OBJETIVO GERAL E UNIVERSO DA PESQUISA

Já quanto ao objetivo geral desta proposta de trabalho, busco compreender as narrativas de mulheres afrodescendentes provenientes de comunidades afro-religiosas locais do extremo sul brasileiro (Rio Grande, São José do Norte e Pelotas) acerca de imagens de tais artefatos rituais de cultos de matriz africana retirados de seu contexto original em 1880, disponíveis na referida coleção berlinense, sendo necessário para tais fins apresentar e cruzar com a documentação (imagens dos artefatos e atas de aquisição do museu, principalmente) existente na Alemanha, discutindo o contexto religioso dos objetos, descrevendo-os em conjunto com suas simbologias, trazendo-os para uma imersão etnográfica junto a tais comunidades afro-gaúchas (ver exemplo a seguir).



FIGURA 8. Registro visual de trabalho de campo. Interlocutoras: *Eneida de Oxalá* e *Rosa do Bará*. Terreiro: *Reino de Iansã e Cabocla Juremita* (Rio Grande/RS). (Agosto/2022). **Fonte:** acervo de pesquisa.

O universo empírico que trago ora aqui neste artigo se trata de um recorte; recorte de minha proposta de tese (em andamento). A esta altura se faz relevante tanto do ponto de vista arquivístico quanto do ponto de vista etnográfico e museológico, também articular este estudo de caso, cuja contribuição só vem ao encontro do desenvolvimento de uma temática até os dias de hoje esparsamente documentada. A história da escravidão

africana e seus rituais religiosos no extremo Sul do Brasil ainda permanecem lacunas nos estudos da área. Trabalhando com uma combinação de novas fontes, estou conduzindo – para além da já realizada etnografia de arquivos e de museus na Alemanha – uma tentativa de (re)contextualização etnográfica da coleção junto às comunidades de afrodescendentes estudadas anteriormente (SILVEIRA 2020).

5. A CATEGORIZAÇÃO DOS ARTEFATOS RITUAIS CONFORME O MUSEU

Um propósito central de uma etnografia do museu é articular, ao correr do tempo, os formatos móveis das redes de agentes sociais que em torno do museu e através dos arquivos vão se formando, reformando e alterando. As relações que entre si e com o arquivo estabelecem; as posições relativas que vão ocupando e permitindo práticas específicas nessa configuração. Já os objetos, quaisquer objetos – é outro fator heurístico da análise de artefatos – são agentes sociais. Não porque sejam, por si próprios, dotados de intencionalidade, mas por atuarem por delegação humana (GELL 1998) e, usualmente, em associação com agentes humanos. Em torno de qualquer objeto se sustenta uma rede de agentes, humanos e não humanos, que animam a materialidade do mesmo numa relação de determinação mútua (LATOUR 1989 e 1991). Abaixo é possível se vislumbrar a categorização dos objetos da coleção Pietzcker, conforme consta nas atas e documentação do Museu Etnológico de Berlim, com exceção das imagens a seguir cuja representação material (pedra) pode ser considerada o próprio Orixá "vivo", tendo em vista que recebe a força vital "axé" por meio de sacrifícios contendo sangue que o alimenta, o que, por conseguinte alimenta o "santo" de um determinado *filho-de-santo*.





FIGURAS 9 E 10. *Acutá* para o Orixá Xangô. **Fonte:** acervo museu etnológico.

5.1. INSÍGNIAS SAGRADAS (FERRAMENTAS DOS ORIXÁS)



VB 268 – *Espada para Ogum.*



VB 263 – *Faca com adjá para Ogum.*



VB 273 – *Ieruxin* para Iansã (crina de cavalo).



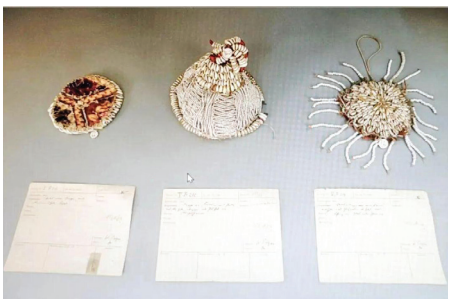
VB 268 – *Oxê* para Xangô.

FIGURAS 11 A 14. **Fonte:** acervo museu etnológico.

5.2. ADORNOS RITUAIS DOS INICIADOS



VB 283, VB 315, VB 320
Pulseiras dos Iniciados



FIGURAS 15 E 16. Adornos. Pulseiras e chapéus (acima). **Fonte:** acervo museu etnológico.

5.3. RECIPIENTES SACRIFICIAIS



VB 288, 289 – *Recipiente sacrificial aos orixás, de duas partes com representação de uma cabeça com dois chifres.*



VB 296 – *Recipiente sacrificial aos orixás, feito de madeira e revestido com búzios e miçangas.*

FIGURAS 17 E 18. **Fonte:** acervo museu etnológico.

5.4. FIGURAS ANTROPOMÓRFICAS



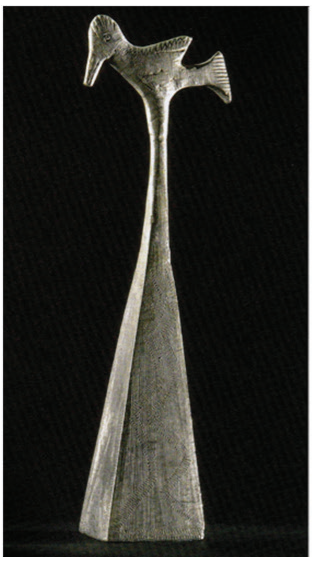
VB 271 – *Boneca de madeira revestida de tecido vermelho. Figura feminina com com criança embaixo de um dos braços.*

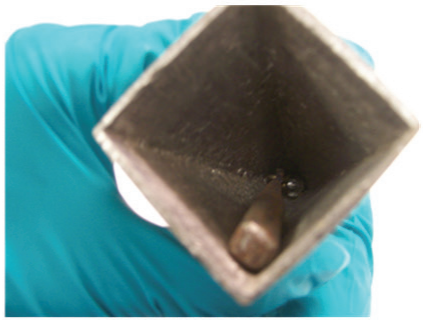


VB 302 – *Boneca de madeira, revestida de tecido vermelho. Figura masculina, carregando um machado embaixo de um dos braços.*

FIGURAS 19 E 20. **Fonte:** acervo museu etnológico.

5.5. INSTRUMENTOS MUSICAIS





VB 255 – *Adjá (sino) de estanho, com figura de pomba.*

FIGURA 21.
Adjá.
Fonte: acervo museu etnológico.

5.6. CATEGORIAS OUTRAS E/OU DESCONHECIDAS



VB 308 – Behälter

FIGURA 22.
Objeto sem uso aparente.
Fonte: acervo museu etnológico.

Sobre o caráter e a metodologia de pesquisa pode ser afirmado que o 'campo' são os arquivos e a coleção etnográfica depositada no Museu Etnológico de Berlim. Neste caso, o recorte a ser estudado se encontra em documentos, objetos, atas, correspondências, narrativas e relatos de viagem, conforme vimos anteriormente[11]. Como se trata também de material histórico foi necessário combinar métodos históricos de pesquisa com abordagens antropológicas de observação e interpretação (DÜLMEN 2001). Além disso, o 'campo' teve de ser "multilocalizado", como na proposta etnográfica de Marcus (1986, 1995). Na verdade, a proposta acaba reunindo uma pluralidade de aportes metodológicos – uma vez que tal objeto exige uma combinação de diferentes abordagens que vão desde a arquivística, a historiográfica até a etnográfica – cuja investigação buscará seguir as linhas interpretativas do que se denomina na Alemanha *EmpirischeKulturwissenschaft* (Ciências Culturais Empíricas)[12] também conhecida por Antropologia Cultural, caracterizada pela combinação de particular abordagem empírica em conjunto com o uso de métodos qualitativos. "*Por esse viés, a pesquisa em arquivo não aparece como antítese da pesquisa de campo, e sua transformação em uma etnografia não é vista com ceticismo*" (CUNHA 2004, p. 293).

6. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A esta altura cabe fazer uma síntese deste artigo. Em breves palavras, procurei estabelecer alguns princípios de análise de objetos com base no exercício etnográfico. Explorei o exercício etnográfico como uma prática relacional, que envolve riscos, mas que tem as vantagens de uma grande plasticidade na inventariação e análise de contextos sociais, os quais por sua vez, existem apenas sem relação. Os "objetos", como mencionado anteriormente, são "coisas" (Ingold). A vantagem de pensar o "objeto" como "coisa material" reside na possibilidade de retirar dele as condições – que ele próprio encerra – de sua análise etnográfica. Essa análise implica transcender as fronteiras de que o objeto se entretece e com as quais se nos apresenta em forma terminada. Uma etnografia

11 Foi dada prioridade às atas de aquisição do museu no período compreendido entre 1878 e 1886 e às correspondências oficiais de Adolf Bastian com as supostas redes de contatos internacionais traçadas entre Berlim, Hamburg e a então Província do Rio Grande do Sul, rede esta formada por colecionadores, comerciantes, diplomatas, cientistas, entre outros.

12 Nesse caso, portanto, as Ciências Culturais Empíricas percebem a cultura como o permanente arranjo de regras e significados, de acordo com os quais grupos e sociedades vivem em conjunto, comunicam-se e também distinguem-se uns dos outros, como eles lidam com o patrimônio natural e cultural e que imagem eles próprios têm dessas relações. Aliada a essa combinação de métodos da Antropologia Cultural (*Volkskunde*) e da Etnologia Alemã (*Völkerkunde*). Por possuir uma variedade de domínios de investigação, a abordagem metodológica que lhe acompanha pode incluir desde a investigação de fontes de arquivo e a análise da cultura material, bem como a pesquisa de campo com uso de imagens, análise de fotografia e de vídeos, assim como análise do discurso. Como ciência com particular abordagem empírica, também se utilizam métodos qualitativos, tais como pesquisa de campo, observação participante, "entrevistas narrativas" – e "descrições densas".

do/no "museu" e/ou do "arquivo" implicam tomá-los por pontos nodais de redes sobrepostas de relações sociais. É, nessa medida, uma etnografia de destituição.

Implica partir deles e destituí-los, permanentemente, de sua condição de coisa terminada, e procurar – nas suas prateleiras, gavetas, fichas, textos, imagens, registros, anotações e por aí a fora – os enunciados de sua própria constituição; procurar os ritmos da progressiva acumulação, ou reformulação de seus materiais e acompanhar os agentes que mobilizaram critérios de relevância; compreender as razões de suas escolhas; contextualizar as condições de sua aplicação; inventariaras redes de circulação de práticas, sujeitos e ações que foram gravitando em torno do "arquivo", incluindo nelas as que ultrapassam seu âmbito, mas, eventualmente, afetam sua dinâmica. A mesma analogia também se pode fazer com relação à uma etnografia do museu, conforme se pôde vislumbrar ao longo do artigo. O que seria – acredito – exercer de um modo exaustivo as possibilidades da etnografia de um arquivo e de um museu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, Arjun. "Archive and Aspiration". In: Brouwer, Joke; Mulder, Arjen (ed.).InformationisAlive. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 2003. Disponível em: www.appadurai.com/pdf/arch_asp.pdf. Acesso em: 27 de maio2011.

Bastide, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1971. [1960]

_____. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. [1953]

_____. *The African Religions of Brazil. Toward a Sociology of the Interpenetration of Civilizations*. Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1978.

Boas, Franz. *Antropologia Cultural*. 6ª ed. (Tradução Celso Castro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

Bolz, Peter. „Feldforschung in Berlin: Yup'ik-ÄltesteerforschenihreeigeneKulturimEthnologischen Museum". In: *Baessler-Archiv N.F.52*, p. 209-212, 2004.

Cacciatore, Olga Gudolle. Dicionário de cultos afro-brasileiros. Com origem das palavras. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Instituto Estadual do Livro, 1977.

Castro, Celso &Cunha, Olívia Maria Gomes da. "Quando o campo é o arquivo". In: *Estudos Históricos n° 36*, p. 3-5, Rio de Janeiro, 2005.

Clifford, James. "Museums as contact zones". In: *Routes, Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge, Massachussetts e Londres: Harvard University Press, 1997.

Corrêa, Norton F. *Os vivos, os mortos e os deuses*: um estudo antropológico sobre o batuque do Rio Grande do Sul. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS), 1988.

_____. "Panorama das Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul". In: Oro, Ari Pedro (org.). As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994. p. 9-46.

Costa, Maria Cristina C. "Etnografia de arquivos – entre o passado e o presente". In: Matrizes Ano 3, N° 2, jan./jul., 2010, p. 171-186.

Cunha, Olívia Maria Gomes da. "Tempo Imperfeito: uma etnografia de arquivo". In: Mana 10(2), p.287-322, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/mana/v10n2/25162.pdf.

_____. "Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografia do/nos arquivos". In: *Estudos Históricos n° 36*, p.7-32, Rio de Janeiro, 2005.

Dos Anjos, José Carlos Gomes. *No território da Linha Cruzada*: A cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre: Ed. UFRGS e Fundação Cultural Palmares, 2006. [1993]

Dülmen, Richard van. *Historische Anthropologie*. 2. Aufl. (UTB für Wissenschaft, 2254).

Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001. Eisleb, Dieter. „AbteilungAmerikanischeArchäologie". In: *100 Jahre Museum fürVölkerkunde Berlin. Baessler-Archiv N.F. XXI,* 1973. p. 175-217.

Fienup-Riordan, Ann. *The Living Tradition of Yup'ik Masks: Agayuliyararput (Our Way of Making Prayer).* Seattle, London: University of Washington Press, 1996.

_____. "Yup'ik *Elders in Museums*: Fieldwork Turned on Its Head". In: Arctic Anthropology Vol. 35, N°2, No Boundaries: Papers in Honor of James W. Vanstone (1998), p. 49-58. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40316487.

_____. "*Yup'ik Elders in Museums*: Fieldwork Turned on Its Head". In: Laura Peers and Alison K. Brown (eds.). Museums and sources communities: A Routledge Reader. London, New York: Routledge, 2003, p. 28-41.

_____. (ed.). *CiuliamtaAkluit/ Things of our Ancestors*: Yup'ik Elders explore the Jacobsen Collection at the Ethnologisches Museum Berlin. (Translated by Marie Meade). Seattle, London: University of Washington Press, 2005a.

_____. Yup'ik Elders at the Ethnologisches Museum Berlin. Fieldwork Turned on Its Head. (Foreword by Peter Bolz). Seattle, London: University of Washington Press, 2005b.

Fischer, Manuela; Bolz, Peter and Susan Kamel (Eds.). *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity. The Origins of German Anthropology*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg OlmsVerlag, 2007.

Fonseca, Maria Cecília L. *A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Iphan*: antecedentes, realizações e desafios. In: SCHLEE, Andrey R. (org.) Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacioanl, n°35, 2017. p. 158-170.

Frank, Erwin H. "*Viajar é preciso*. Theodor Koch-Grünberg e a Völkerkunde alemã do século XIX". In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2005, v. 48, n° 2, p.559-584.

Ginzburg, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. 2ª ed./4a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Goldstein, Ilana. *"Reflexões sobre a arte 'primitiva'*: o caso do MuséeBranly". In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

Haas, Richard. Brasilien an der Spree: ZweihundertJahreethnographischeSammlungen in Berlin". In: *Veröffentlichungen des Ethnologischen Museums Berlin, N.F.71, Deutsche am Amazonas - ForscheroderAbenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. Staatliche Museenzu Berlin - Preu ischerKulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unveränd. Aufl. Berlin: Lit Verlag, 2005. p.16-25. [2002]

Hartmann, Horst. „AbteilungAmerikanischeNaturvölker". In: *100 Jahre Museum fürVölkerkunde Berlin. Baessler-Archiv N.F. XXI,* 1973. p. 219-258.

Hermannstädter, Anita. „Brasilien - Land der Zukunft. NaturkundlicheExpeditionen 1800-1831". In: *Veröffentlichungen des Ethnologischen Museums Berlin, N.F. 71, Deutsche am Amazonas - ForscheroderAbenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. Staatliche Museenzu Berlin - Preu ischerKulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unveränd. Aufl. Berlin: Lit Verlag, 2005. p. 26-43. [2002]

_____. „Symbole kollektiven Denken. Adolf Bastians Theorie der Dinge". In: Idem, ibidem. p. 44-55.

_____. „Abenteuer Ethnologie: Karl von den Steinen und die Xingú-Expeditionen". In: Idem, ibidem. p. 66-85.

_____. „Eine vergessene Expedition. Wilhelm Kissenberth am Rio Araguaya 1908-1910". In: Idem, ibidem. p. 106- 131.

Hermannstädter, Anita. „Deutsche am Amazonas – ForscheroderAbenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800- 1914. Auseinandersetzung mit fremdem Lebenswelten. Sonderausstellung im Ethnologischen Museum Berlin vom 18.4.-10.11.2002". In: *Deutsch-Brasilianische Hefte. Tópicos 3/2002*. Berlin, Bonn: eine Publikation der Deutsch-Brasilianischen Gesellschafte.V. und des Lateinamerika-Zentrums, 2002, p. 22-25.

Herskovits, Melville. "Deuses Africanos em Porto Alegre". In: Revista Província de São Pedro, n°. 11 (mar/jun). Porto Alegre: Ed. Globo, 1948. p. 63-70.

Junge, Peter (Org.). *Museum Guide. Ethnologisches Museum Berlin*. Berlin: Prestel Verlag, 2007.

Karg, Silke. „Afro-brasilianische Kultobjekte aus Rio Grande do Sul – die Sammlung Pietzcker". In: *Baessler Archiv Band 55.*Berlim: Dietrich Reimer Verlag, 2007. p. 19-41.

Karp, Ivan and Lavine, Steven D. (Eds.). *Exhibiting cultures:* the poetics and politics of museum display. Washington: 1991. 14

_____. *Museums and communities*: the politics of public culture. Washington [u.a.]: Smithsonian Institution Pr., 1993.

König, Viola. „(Ein)Sammeln, (Ab)Kaufen, (Aus)Rauben, (Weg)Tauschen: Zeitgeist und Methode ethnographischer Sammlungstätigkeit in Berlin". In: *Lob zum Sammeln.* 2005.

Köpping, Klaus-Peter. *Adolf Bastian and the Psychic Unity of Mankind. The Foundations of Anthropology in Nineteenth Century Germany*. St. Lucia/London/New York, 1983.

Laytano, Dante de. "O Negro no Rio Grande do Sul". In: Estudos-Ibero-Americanos 21(1), 1995, p.119-160.

Maestri Filho, Mário José. *O escravo no Rio Grande do Sul*. A charqueada e a gênese do escravismo gaúcho. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984.

Marcus, George E. "*Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System"*. In: Clifford, James & Marcus, George (Eds.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, pp. 165-193. Berkeley, CA: University of California Press, 1986.

_____. "*Ethnography in/of the World System*: The Emergence of Multi-Sited Ethnographies". In: Annual Review of Anthropology 24, 1995, p. 95-117.

Oro, Ari Pedro (Org.). As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.

_____. *Axé Mercosul*. As religiões afro-brasileiras nos países do Prata. Petrópolis: Ed. Vozes 1999.

_____. "Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul. Passado e Presente". In: Estudos Afro-Asiáticos Vol. 24, N°2, Rio de Janeiro 2002, p. 345-384.

Peers, Laura and Alison K. Brown (eds.). *Museums and sources communities. A Routledge Reader*. London, New York: Routledge, 2003.

Penny, Glenn. *Objects of culture: Ethnology and ethnographic museums in Imperial Germany.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.

_____. 2007. Pinto, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé.* Tese de doutorado em Etnomusicologia (1CD Bahia/Brasil). Berlim: Staatliche Museenzu Berlin/Preu ischer Kulturbesitz, 1990.

_____. „Religiöse Kultobjekte afrikanischer Sklaven in Brasilien". In: *Deutsche am Amazonas - ForscheroderAbenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. Staatliche Museen zu Berlin – Preu ischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unveränd. Aufl. Berlin: Lit Verlag, 2005. p. 56-65. [2002]

Porto, Nuno. "O museu e o arquivo do Império". In: Basto, Cristiana; Almeida, Miguel Vale de. & Feldman Bianco, Bela. *Trânsitos Coloniais – diálogos críticos luso-brasileiros.* Campinas/SP: UNICAMP, 2007.

Possas, Helga Cristina Gonçalves. "Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural". In: Figueiredo, Betânia Gonçalves & Vidal, Diana Gonçalves (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna.* Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 151-162.

Prussat, Margrit. Bilder der Sklaverei: Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920.

Reuter, Astrid. VoodoundandereafroamerikanischeReligionen. München: Beck, 2003. Sanner, Hans-Ulrich. "Yup'ik Elders at Ethnological Museum Berlin. Towards Cooperation with Native Communities in Exploring Historic Colletions". In: Fischer, Manuela; Bolz, Peter and Kamel, Susan (eds.). *Adolf Bastian and his universal Archive of Humanity. The origins of German Anthropology.* Hildesheim, Zürich, New York: OlmsVerlag, 2007, p. 285-293. 15

Schmidt, Bettina. "Fetisch". In: Wörterbuch der Völkerkunde. Grundlegendüberarb. und erw. Neuausg. Berlim: ReimerVerlag, 1999, p. 125.

Schwarcz, Lilia K. "A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX". In: Figueiredo, Betânia Gonçalves & Vidal, Diana Gonçalves (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna.* Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 113-136.

Silveira, Ana Paula Lima. Batuque de Mulheres: Aprontando Tamboreiras de Nação nas Terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS. Belo Horizonte: Ed. Dialética, 2020.

SMB – ForschungbeidenStaatlichenMuseenzu Berlin, 2007. Disponível em: http://www.smb.museum/forschung

Verger, Pierre Fatumbi. Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo. 6ª ed. Salvador: Ed. Corrupio, 2002.

Ana Paula Lima Silveira é bacharel em Ciências Sociais (2005) e licenciada em Ciências Sociais (2006) pela UFPel - Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Antropologia Social (2008) pela UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 2009, foi agraciada com Honra ao Mérito no Prêmio Construindo Igualdade de Gênero, por sua dissertação de mestrado. De 2009 a 2012 foi pesquisadora visitante na Alemanha (Universidade de Tübingen e Universidade Livre de Berlim), tendo atuado ainda junto ao *Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaften* (LUI-EKW-Universität Tübingen), ao *Ibero Amerikanisches* Institut (Berlim), ao *Ethnologisches Museum* (Berlim) e ao *Lateinamerika Institut* (Freie Universität Berlin). Tem experiência na área de Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: religiões afro-brasileiras, gênero e música ritual. Atualmente se dedica também às temáticas de Museus, Arquivos e Acervos (Coleções Etnográficas e Espólios Especiais). Atua em projetos de cooperação internacional, relações bilaterais Brasil-Alemanha. Ingressou em 2022 como doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt) da Universidade Federal de Pelotas. http://lattes.cnpq.br/1342742724881052. E-mail: anapaulalimasilveira@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.
Recebido em: 24/03/2023
Aprovado em: 29/07/2023

GIS

O ESTRANHAMENTO DO OLHAR DO OUTRO NA ERA SELFIE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.219159

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-4178-916X

MICHEL DE OLIVEIRA
Pesquisador independente, Aracaju, SE, Brasil

"Eu não sou eu nem sou o outro / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro", descreve o poeta português Mário de Sá-Carneiro. Nos quatro versos do poema-epígrafe intitulado 7, o autor consegue evocar a complexidade da relação do Eu com o Outro, ambos interligados por uma ambivalência: coexistem como parte do mesmo sistema – complementar e oposto – que, para funcionar, necessita de um intermédio, algo que possa ultrapassar a grande estrutura tediosa que muitas vezes se apresenta no horizonte da vida, criando essa possibilidade de ligação que faz o Eu se enxergar em igualdades e diferenças diante do espelho que é o Outro.

Os versos emergiram da memória quando tentei colocar em palavras uma questão que tenho percebido como fotógrafo ao fazer retratos: o incômodo diante do olhar do Outro. Para exemplificar o ponto de partida que me provocou a escrever esta reflexão, relato a seguir o episódio que instigou um estranhamento que, na ocasião, não pude entender bem o motivo.

Antecedido pela clássica frase "vou aproveitar que você é fotógrafo", uma colega pediu para fazer uns cliques dela, com o smartphone mesmo, em uma saída informal de fim de tarde. Procurei o melhor enquadramento, falei alguma besteira para que ela sorrisse, e disparei algumas vezes o obturador da câmera.

O resultado, a meu ver, estava satisfatório. Mas ela não gostou do que viu e sei disso porque ela aproveitou o cenário e a *golden hour* do fim de tarde, clicou

na câmera frontal e fez alguns *selfies*[1], com a mesma cara que ela faz em todos os outros selfies. Mais tarde, ao chegar em casa, vi que ela postou um deles no Instagram, com uma edição e sobreposição de filtros que apagou todos os poros e marcas de expressão.

Comecei a perceber que situações parecidas começaram a se repetir, inclusive quando estava com o equipamento profissional: algumas pessoas, em especial as mais jovens, não gostam de se ver fotografadas nos meus retratos, considerados "próximos demais". A recorrência me fez levantar duas hipóteses iniciais:

1) Talvez eu não fosse um fotógrafo tão bom;
2) Talvez as pessoas não gostassem de se ver fotografadas.

Mostrei os retratos rejeitados para alguns amigos, que incluiu profissionais e leigos da fotografia, e perguntei o que achavam. Disseram que os cliques estavam ótimos, apontavam esse ou aquele ajuste que poderia ser feito, mas nada que prejudicasse o resultado da imagem. Ouvia também: a pessoa está linda na foto, qual problema ela está vendo? Era a mesma pergunta que eu me fazia.

Descartada a primeira hipótese, investiguei a segunda: não, elas não tinham problema em se ver retratadas nas fotografias. Uma das fotografadas – que ao ser questionada por que não gostou das fotos alegou ter problemas de autoestima e que não gostava de se ver – posta selfies com certa frequência, inclusive com roupa de banho. A colega do relato acima também não tinha problema algum em ser fotografada, exibia algumas centenas de retratos nas redes sociais.

Dessa investigação espontânea surgiu a terceira pista: essas pessoas que não se reconheciam bonitas ou apresentáveis nos retratos que eu fazia delas tinham um ponto em comum: selfies. Elas só se sentem bem representadas por imagens feitas por si mesmas. Ligando os pontos, ou melhor, os pixels dos selfies, comecei a refletir sobre a destituição do olhar do Outro na era do selfie.

O ato fotográfico do retrato clássico era marcado por um jogo dinâmico: fotógrafo e fotografado, intermediados pela câmera, estabeleciam uma relação de dupla-troca. O ver e o ser visto estavam imbricados no processo. Esses mesmos retratos podiam circular por algumas mãos, criando os circuitos afetivos dos álbuns de família. Esses retratos eram um intermédio que estabelecia relações entre o Eu e o Outro.

1 Em inglês, *selfie* é um termo sem gênero, mas em português há uma confusão quanto ao seu uso. Embora seja comumente utilizado no feminino, "a *selfie*", este texto opta por adotar o artigo masculino, em referência ao autorretrato, seu equivalente na língua portuguesa.

Com a transformação provocada pelos dispositivos móveis conectados à internet munidos com uma câmera, houve uma importante reconfiguração do ato fotográfico: passou a ser possível fotografar, editar e compartilhar fotografias em um único aparelho. Foi nesse contexto, marcado pelo acirramento da sociedade de consumo e pelo surgimento das redes sociais, que um novo modelo da fotografia de retrato se popularizou: o selfie, termo que designa o autorretrato feito com dispositivo móvel para ser compartilhado em uma rede social na internet.

Se autorretratos sempre existiram, desde antes da fotografia, a possibilidade de autorrepresentação não era uma novidade, mas as redes sociais estabeleceram uma nova dinâmica, onde esses autorretratos se tornaram midiáticos, exibidos para uma audiência virtual em troca de likes, estabelecendo o que Paula Sibilia (2008) nominou de "show do eu", marcado por um cotidiano midiático e ficcionalizado para performar nas redes sociais.

A autora destaca que o Eu "que fala e se mostra incansavelmente na web costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem" (Sibilia 2008, 31). Dessa forma, o retrato se torna autocentrado em um único personagem: um Eu que na avaliação de Sibilia (2008) é sempre frágil, pois se baseia apenas na autoevidência do visual, desconsiderando a complexidade subjetiva das camadas do existir humano e da própria imagem fotográfica.

Esse autocentramento do autor, narrador e personagem no Eu, que é motivado por uma "subjetividade alterdirigida" (Sibilia 2008, 111), está alinhado às mudanças provocadas pelo acirramento do código social burguês, pela exacerbação do capitalismo e pela autoexploração do sujeito na sociedade de consumo.

Como enfatiza Annateresa Fabris (2004), a fotografia de retrato antes de ser o registro de indivíduos é uma marca da sociedade e do tempo histórico em que é produzida. Ao mudar os códigos sociais e a imaginação vigente, a fotografia de retrato passou por uma significativa reconfiguração. O retrato sempre foi uma forma de representação social regido pelo código burguês, em um processo conduzido pelo fotógrafo, que detinha o conhecimento técnico para controlar o ato fotográfico.

Agora, com os dispositivos móveis munidos de câmera fotográficas, o indivíduo não apenas se torna o sujeito da fotografia, mas também seu próprio produtor e curador, exercendo controle total sobre sua representação. Essa autocentralidade reflete não apenas uma mudança nas práticas fotográficas, mas também uma transformação na percepção da identidade e da autoimagem, em que a busca pela validação social e a construção de uma narrativa pessoal se tornam elementos centrais.

Nesse cenário de um cotidiano espetacular, onde a vida é formatada para figurar nas telas, os registros da câmera escura são regidos por um novo regime, que nominei de foto-ostentação (OLIVEIRA 2018). Nesse paradigma marcado pela exibição pública, o ato fotográfico parece ser regido pela destituição do olhar do Outro. O Eu, diante da câmera, performa imagens que considera ideais, para se tornarem moeda de troca de likes.

> Enquanto a foto-documento se propõe substantiva, ou seja, atestado de que algo aconteceu ou alguém existiu, a foto--ostentação é adjetiva, busca agregar valor ao sujeito. [...] A foto-ostentação reconfigura a experiência, pois a própria foto se torna a experiência (Oliveira 2018, 334).

E se a fotografia é sempre performance, marcada pela teatralização de pose e pela repetição de clichês sociais, com a performance autocentrada do selfie a participação do Outro limita-se à condição de espectador, que em nenhum momento deve lançar olhares críticos ou de reprovação, mas, sim, likes e comentários positivos que reforcem a imagem performada, característicos de um narcisismo midiático que rege muitas das práticas de interação das redes sociais na internet.

Na obra Narcisismo: negação do verdadeiro self, Alexandre Lowen (1993) comenta que mais do que uma condição individual, o narcisismo se tornou um movimento cultural, marcado pela desvalorização das necessidades humanas, inclusive fisiológicas, para valorizar idealizações como o consumo, o poder e a fama. A vida e a cultura passam a ser regidas e formatadas para atender a esse ideal, que é fajuto, inalcançável e tolo, pois é baseado em uma irrealidade que o autor classifica como neurótica, tocando as raias da psicose.

O historiador e crítico social Christopher Lasch (1983) reforça a tese de que o narcisismo é parte do modus operandi de uma sociedade midiática e formatada para o consumo. Ele considera que "as condições sociais predominantes tendem, em consequência, a fazer aflorar os traços narcisistas presentes, em vários graus, em todos nós" (Lash 1983, 76). Nesse cenário de espelhos e telas, o Eu incide em uma busca incansável pela autoaprovação, que depende do reconhecimento e aclamação do Outro, que devem ser validados. Nesse sentido, a crítica e o diálogo dão lugar a reiteração e ao monólogo.

Lowen destaca que é um sinal da tendência narcisista de nossa cultura que as pessoas tenham se tornado super envolvidas com suas imagens. Por isso é necessário afastar o olhar do Outro, porque a "[...] necessidade de projetar e manter uma imagem força a pessoa a impedir que chegue à consciência qualquer sentimento que conflite com a imagem" (Lowen 1993, 53). O Outro só pode fazer parte se for para corroborar com a idealização

da imagem, validando-a. Pois, segundo o autor, a imagem é "um modo de assegurar a aceitação por parte dos outros, um modo de seduzi-los e de ganhar poder sobre eles" (Lowen 1993, 75).

O ato fotográfico do selfie é marcado por uma sensação de controle e posse da própria imagem. É nesse sentido que o olhar do Outro passa a incomodar, pois mostra ao Eu uma versão que está fora da idealização autocentrada. O Outro passa a figurar apenas com um olho na plateia virtual, que deve aprovar e apreciar quem sou. Não pode ser mais um olhar escrutinador, que me observa e tem o controle da câmera – esse Olho-Deus que transfigura o corpo em imagem.

Por isso o controle do Outro sobre minha própria imagem é incômodo, porque desafia a idealização, apresentando outras imagens possíveis. Outro ângulo que não o meu. Outro enquadramento que não o meu. Outro ponto de vista que não o meu. O olhar do outro desafia Narciso a sair da beira do lago e encarar a realidade ao redor. Que não é tão perfeita quanto a idealização, mas é palpável e consegue aplacar o vazio provocado pela projeção da imagem-superfície.

Com a destituição da "coisa de intermédio", no caso do ato fotográfico a possibilidade do olhar do Outro, o Eu se esfacela, torna-se um borrão desfocado, mesmo que seja um selfie nítido feito por um smartphone de última geração. Nesse contexto, a fotografia perde a capacidade de apelo, seja ela mnemônica, afetiva, estética ou documental, não porque tenha ocorrido alguma mudança ontológica, mas porque os olhos, tomados pelo torpor narcísico, buscam de forma incansável por um Eu que se esvai quando deixa de olhar para as possibilidades dos muitos Outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FABRIS, Annateresa. 2004. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG.

LASCH, Christopher. 1983. A Cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de janeiro: Editora Imago.

Lowen. Alexandre. 1993. Narcisismo: negação do verdadeiro self. São Paulo: Editora Cultrix.

Oliveira, Michel. de. 2018. Foto-ostentação: um novo paradigma fotográfico? Rumores, v. 12, n. 23, p. 319-337. https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/136933 (acessado em 22/09/2023).

Sibilia, Paula. 2008. O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RESUMO

O texto aborda a mudança na dinâmica do retrato fotográfico com o surgimento e popularização dos selfies nas redes sociais. O autor, ao perceber o estranhamento de alguns clientes e amigos diante dos próprios retratos,

reflete sobre como a prática do selfie transformou a fotografia em um ato mais autocentrado e idealizado. O texto argumenta que o narcisismo na cultura contemporânea contribui para essa mudança, enfatizando o controle do Eu sobre a própria imagem para evitar o olhar crítico do Outro. A reflexão sugere que essa destituição do olhar do Outro obscurece as possibilidades enriquecedoras oferecidas pelos diversos pontos de vista.

PALAVRAS-CHAVE:
Retrato fotográfico; Selfie; Narcisismo; Show do Eu; Autocentramento.

ABSTRACT
The text addresses the change in the dynamics of photographic portraiture with the emergence and popularization of selfies on social media. The author, upon noticing the discomfort of some clients and friends facing their own portraits, reflects on how the practice of the selfie has transformed photography into a more self-centered and idealized act. The text argues that narcissism in contemporary culture contributes to this change, emphasizing the control of the Self over one's own image to avoid the critical gaze of the Other. The reflection suggests that this removal of the Other's gaze obscures the enriching possibilities offered by diverse points of view.

KEYWORDS:
Photographic portraiture; Selfie; Narcissism; Show of the Self; Self-centering.

Michel de Oliveira é fotógrafo, escritor, jornalista e arte-educador. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é autor de Seduzidos pela luz ou bases antropológicas da fotografia (Imaginalis, 2022), de Saudades eternas: fotografia entre a morte e a sobrevida (Eduel, 2018) e de livros de ficção. É integrante do Grupo de Estudos de Comunicação e Imaginário (Imaginalis). E-mail: michel.os@hotmail.com.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 23/11/2023
Aprovado em: 08/02/2024

GIS

HOMENAGEM A MESTRE PINGUIM, DOUTOR DE NOTÓRIO SABER PELO NÚCLEO DE ANTROPOLOGIA, PERFORMANCE E DRAMA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216907

THIAGO MARCELO MENDES
ORCID
https://orcid.org/0009-0003-1198-4885
Núcleo de Artes Afro-Brasileiras,Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-230 - necaab@usp.br

ELIANY CRISTINA ORTIZ FUNARI
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5423-6946
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-000 - spghisto@usp.br

APRESENTAÇÃO

A pedido do professor John C. Dawsey, coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA) e do Núcleo de Extensão e Cultura em Artes Afro-Brasileiras (NECAAB), fomos convidados a fazer uma fala sobre Mestre Pinguim, Luiz Antonio Nascimento Cardoso, durante o evento comemorativo de 20 anos do NAPEDRA, com uma programação robusta de duas semanas de debates e atividades. Uma delas tratava da homenagem ao trabalho do Pinguim na Universidade

de São Paulo (USP) desde 1997, reconhecendo-o como Doutor de Notório Saber do NAPEDRA.

Confesso que foi uma "armadilha", porque acredito ser difícil falar de si mesmo, quanto mais de uma pessoa que teve centenas de alunos (as) e que começou sua trajetória de capoeirista e educador muito antes de eu conhecê-lo. Mas como o Professor John, além de nosso parceiro, é uma pessoa íntegra, ímpar, diferenciado, humilde e de sensibilidade rara, aceitei o desafio e espero contribuir naquilo que devo.

Procurei desenvolver um pequeno relato daquilo que convivi com o Pinguim, ora junto com outros (as), ora em dupla. Neste sentido, é um registro de uma experiência, não única, tampouco oficial ou tradicional. Como diz o próprio Pinguim, "quem tem que aparecer é o trabalho!".

É exercício trabalhoso transformar trajetórias num texto sem incorrer na frieza do processo descritivo e, principalmente, sem perder as atmosferas, os odores, os sons, os temperos e a luz.

BAHIA

O princípio de tudo. Local de nascimento de Pinguim e Mestre Gato.

Foi na Bahia que pude conhecer melhor os dois. Foi na Bahia que o sentimento de família consanguínea e mítica (capoeira, candomblé) se fez e refez. Ser aceito do jeito que a gente era: sem preconceito e sem moralismo. Questão de espírito mesmo.

Nossos relatos se concentram no que considero a introdução ao universo dos segredos e dos negredos, onde poucos capoeiristas tiveram acesso. Tento falar de forma coletiva, no plural, mas está sempre embutida a liderança do Pinguim, responsável pela nossa ida e convívio com seus familiares e com o Mestre Gato. Como ele também sempre salienta, as coisas aconteceram do jeito que aconteceram porque nunca tivemos pretensão ou interesse pessoal de chegar e querer algo em troca, além da experiência em si. O que praticamos foi e é uma diversão com seriedade, à procura dos caminhos da espiritualidade, buscando ampliar nosso desenvolvimento marcial e humano em todas as suas potencialidades.



FIGURA 1.
Mestre Pinguim, Acupe, Recôncavo Baiano, 2013. Foto: Thiago Mendes

JAQUAQUARA, FAZENDA DO SOCORRO – A SORTE SELADA

Em dezembro de 1999 tivemos a oportunidade de viajar pela primeira vez com o Pinguim. Chegamos à cidade de Jaguaquara num domingo. A feira era aos sábados, e as peruas que transportavam os moradores da zona rural não estavam circulando nesse dia. Encontramos seu primo, Val, que quando avistou o Pinguim, dizia incansavelmente "Pinguim, Pinguim, Pinguim...". Mais à noite seguimos na carroceria de um caminhão para a Fazenda do Socorro, local onde morava sua avó e seus primos Val e Nil; demoramos um bom bocado, pois atolamos com o caminhão e pra desatolar fiquei igual ao barro vermelho de lá.

Tive o prazer de conhecer sua avó Dona Maria do Mineiro, mulher forte que cuidava de muitos por ali, seja como benzedeira, na casa de farinha ou nos reisados. Guardo gratidão e um carinho enorme, pois o local tem uma magia peculiar, com seu céu, suas histórias e sua fartura. Antes de seguirmos o roteiro até Salvador, ela nos chamou até seu altar para nos benzer. Enquanto rezava passava os galhos com folhas no corpo da gente; murcharam todas. Então ela nos disse: "Tem muito olho em cima de vocês, muita inveja, mas olha só, essas folhas aqui não murcharam, significa que a sorte está com vocês, está do seu lado". Estávamos, então, prontos, preparados para seguir a jornada.



FIGURA 2.
Fazenda de Dona Maria do Mineiro, Jaguaquara, 2013. Pinguim, seu tio Conta e primo Nil. Foto: autoria desconhecida



FIGURA 3.
Fazenda de Dona Maria do Mineiro, Jaguaquara, 2019. Foto: Thiago Mendes

SALVADOR - PAU DA LIMA, FAZENDA GRANDE, SÃO MARCOS, SÃO RAFAEL

Preparamos duas sacas de farinha de 50 quilos com diversos frutos da Fazenda: jaca, coco, caju, mandioca, cana, laranja, farinha, limão, abacaxi, e fomos pra casa do primo do Pinguim, Tidão. Era lá que os alunos do Pinguim ficavam naquela época. Descemos na rodovia Brasilgás e seguimos até a comunidade de Pau da Lima com as sacas e as bagagens: uma epopeia. "Tabaréu que vem do sertão", como se canta na capoeira. Lá, já no início da noite, Tidão estava na calçada de sua casa tomando uma cerveja com o Zé (aluno de Pinguim, do Ipiranga) e preparando uma deliciosa feijoada baiana. Estavam também sua prima Bebete e vários amigos da comunidade.

Pau da Lima era a nossa base. De lá íamos visitar o Mestre Gato em sua casa em Itapuã, onde ficávamos o dia inteiro. Enquanto esperávamos a condução de volta em Itapuã, começamos a gravar o trajeto que era repetido a cada parada pelo cobrador "Pau da Lima, São Marcos, São Rafael, Fazenda Grande"; acho que a ordem era essa.

TRAVESSA XANGÔ

Na avenida Dorival Caymmi descíamos no ponto próximo ao bar do Néris. Ali ficava a travesso Xangô (Kaô!), e logo no seu início ficava a casa do Mestre Gato e de sua família: sua esposa Dona Nicinha, e seus filhos(as) Gabriel, Noélia, Eduardo, Nádia e Gilvan, o caçula. Cada dia ali valeu uma eternidade. Éramos tratados como filhos. Essa convivência foi gradativamente ganhando intimidade e cumplicidade, mas de uma forma tão natural, tão simples. Queríamos é ficar lá com o Mestre. Ouvir, o ver falar, rir, tocar, respirar.

A gente ria muito quando ele dizia pro filho caçula: "Gilvaaaan... vai lá no Néris e traz uma cerveja pros minino beber". O garoto fazia aquela manha e o Mestre curtia, ria e também tirava uma onda com ele. Quando chegava com a cerveja, o Mestre, que não bebia, fazia questão de tomar um copo com a gente e brindar. Saúde!



FIGURA 4. Casa de Mestre Gato, Travessa Xangô, Itapuã 1999. Pinguim, Mestre Gato, João e Thiago. Foto: autoria desconhecida. Acervo Núcleo de Artes Afro-Brasileiras



FIGURA 5. Treino na Lagoa do Abaeté, 1998. Mestre Gato, Gabriel (filho do Mestre), Pinguim, Zé e Marcelo. Foto: autoria desconhecida. Acervo: Núcleo de Artes Afro-Brasileiras

FEIJÃO DE LEITE, MOQUECA DE OVO, SURURU, MOCOTÓ

Íamos com ele à feira no Abaeté, jogávamos bingo (era uma baita roubalheira!), víamos fotos, tocávamos berimbau, ouvíamos incansavelmente o CD de Mestre Traíra, que o Mestre gostava muito (onde ele toca o gunga). Assistimos juntos pela primeira vez o documentário Recôncavo na Palma da Mão; emocionante, passamos a virada de ano na Lagoa do Abaeté. Nesse passeio à noite o Mestre não quis ir, mas no dia seguinte ficou na resenha com a Dona Nicinha tirando um sarro da gente.

Dona Nicinha, que comandava o cardápio da cozinha, preparava os almoços. Comíamos feijão de leite, moqueca de ovo, de peixe, cozido, feijoada baiana, caldo de sururu, mocotó, com uma satisfação e apetite, é claro; dava pra perceber o orgulho dele em ver a gente comer, e depois dormir no

chão da casa dele (acredito que o Mestre devia pensar às vezes: “da onde saiu esses minino, essas peste?”); a gente andava sem preocupação, um pouco no estilo “deixa a vida me levar”, à sorte da capoeira.

ABAETÉ, ITAPUÃ, PELOURINHO, CIDADE BAIXA

Nos dias em que rodávamos mais pela cidade, o ponto de encontro era na Pedra da Sereia, em Itapuã. Ali, o Mestre jogava dominó com amigos pescadores à nossa espera. Andar com ele em Salvador era algo marcante, pois todo instante tinha alguém que o parava pra conversar, pra cumprimentar, era uma entidade viva, pois representava muita coisa, principalmente da capoeira, da cultura. Num dos passeios compramos uma armadilha pra siri, próximo à Baixa do Sapateiro. Logo mais, no Mercado Modelo, o Mestre fez questão de sentar de costas pra roda de capoeira. Não entendemos o motivo. Dalí um instante, vieram Mestre Índio e Mestre Americano, responsáveis pela roda, dizendo: “licença Mestre – o senhor que comanda a roda”. O Mestre soltou uma gargalhada e disse apresentando “tô com meu Contramestre e meus alunos de São Paulo”. Conversamos um bocado, onde falaram muita coisa, muita história de capoeira.



FIGURA 6. Velha guarda da capoeira baiana. Mestres Waldemar, Cobrinha Verde, João Grande, Gato Preto, Canjiquinha e João Pequeno. Foto: Tadeu Lubambo, Revista Manchete, 1982

ABCA, GILDO ALFINETE

Numa outra visita, fomos à Associação Brasileira de Capoeira Angola, no Pelourinho. Na ocasião, mestre Mala (aluno de Mestre Gato) era o presidente. Depois de algum tempo, saímos e ficamos sentados em frente à Associação. De repente se aproxima um calhambeque, com mestre Gildo Alfinete no piloto. Quando encosta do nosso lado, ele e mestre Gato começaram uma resenha que “terminou” assim: “Gildooo... paga almoço pros minino”.

Almoçamos no restaurante do Senac, onde ficava a academia do Mestre Pastinha. Conversaram muito sobre a viagem a Dakar, no Senegal, por ocasião do Primeiro Festival de Artes Negras em 1966. Eles integraram a comitiva da delegação brasileira a convite do Itamaraty: Mestre Pastinha, Mestre Gato, Mestre João Grande, Mestre Gildo Alfinete, Camafeu de Oxóssi, Roberto Satanás e Olga de Alaketu, da Bahia. Do Rio de Janeiro, foram Clementina de Jesus, Elizete Cardoso, Heitor dos Prazeres de Paulinho da Viola. Comemos quiabada nesse dia.



FIGURA 7. Embarque da delegação para o Festival de Artes Negras em Dakar, 1966. Mestres Camafeu de Oxossi, Roberto Satanás, Gildo Alfinete, João Grande, Gato Preto e Pastinha. Foto: Jornal A Tarde, Salvador, 1966

CANTINA DA LUA, ENGENHO VELHO DA FEDERAÇÃO, SEDE COMUNITÁRIA

Foi durante um almoço na Cantina da Lua (Mestre Gato era muito bem recebido em todos esses locais) que "enquadramos o Mestre". Nesse dia, além do Pinguim e seus alunos (Zé, Grandão, João e eu) também estava seu aluno de Caraguatatuba, Mestre Zé Baiano. Já há alguns dias, o Pinguim havia comentado com a gente que o Mestre iria levá-lo no Jeje, no candomblé do Engenho, local cercado de muitos mistérios e pouco acesso na época.

Quando o pessoal começou a se levantar da mesa, o Mestre foi ficando por último. Peguei e disse ao João: "vou falar pro Mestre o que a gente quer". Então disse: "Mestre a gente queria que o senhor levasse a gente pra falar com uma mãe de santo num terreiro". Ele riu e devolveu dizendo: "eu já seeei!". Ogã velho que era, astuto, já tinha o roteiro todo. Seguimos então até o Engenho Velho da Federação, bairro aonde o mestre chegou a morar e ter academia. No caminho, fez uma parada na sede comunitária, reviu seu compadre e chupou umas quatro mangas enquanto conversava (ele tinha o hábito de comer muita fruta e peixe).

MÃE RUNHÓ, NENÉM NA ENCRUZILHADA, BOGUM

Subindo a ladeira, chegamos ao Largo das Palmeiras (final de linha dos ônibus). Lá, nos batemos com o busto da Mãe Runhó, antiga yalorixá do tradicional Terreiro do Bogum, nação Jeje-mahin. Imagem forte e com uma mensagem direta e atual: "Sem água e sem mata o Jeje não sobrevive".



FIGURA 8. Busto de Mãe Runhó no Engenho Velho da Federação, 2013. Dofono de Oxoguiã, Ubiraci Ricardo (Neném). Foto: Thiago Mendes

Indo em direção ao Terreiro, na encruzilhada logo depois do busto, um rapaz disse pro Mestre: "Mestre Gato!"; o Mestre disse: "Minino, como você cresceu!". Foi o reencontro com Ubiraci (Neném de Oxôguian, neto de Runhó, filho do huntó Amâncio, o compadre de Mestre Gato). O Mestre ainda disse pra Neném: "trouxe os homens aí". Dentro do Terreiro (a casa ainda estava em luto, Mãe Índia assumiu em 2003), o mestre reviu Dona Luzia, Dona Odessi, Dona Antonia e outros que eram criança ainda quando o Mestre esteve pela última vez por lá. Já fazia alguns anos. Contam que havia uma roda aos domingos, onde o Mestre se fazia presente, seu amigo Camafeu, e os mestres Mala, Bom Cabrito, Marcelino. Outra Yalorixá da casa, Lokoci Nicinha (anterior a Mãe Índia e posterior a Mãe Runhó) tinha muito apreço pelo Mestre. Na realidade, ali sempre foi um espaço compartilhado com a capoeira.



FIGURA 9.
Pintura do Terreiro do Bogum, 2000. Lili, Mãe Índia, Thiago, Dofono, Dona Antonia, João e Pinguim. Foto: autoria desconhecida. Acervo do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras

RODA DO MILÊNIO

Começamos a frequentar o Jeje.

O Mestre ainda avisou: "o Jeje segura, tem que fazer as coisas e sair". Não tão fácil.

No dia em que estava marcada a roda de fim de ano no Pelourinho, fizemos algumas limpezas e o caboclo boiadeiro não queria deixar a gente ir. Bem em cima da hora, disse-nos: "vão, mas não podem entrar na roda pra jogar". Fomos, estávamos atrasados, pois combinamos com o Mestre de se encontrar lá mais cedo.

Quando chegamos esbaforidos, a bateria já estava tocando. À medida que nos aproximávamos, ouvimos a cantoria do Mestre "amanhã é dia santo, um, dois, três; dia de corpo de Deus, três e três, seis; quem tem roupa vai na missa, seis e três, nove; que não tem faz como eu, nove e três, doze", daí respondemos o coro: "um, dois, três; três e três, seis; seis e três, nove; nove e três, doze". Em cima da risca. O Mestre olhou pra trás com aquele sorriso e balançou a cabeça positivamente. Salvos pelo gongo! Nesse momento no berimbau estavam os mestres Gato, Bigodinho e Barba Branca. Teve também a presença dos mestres João Pequeno, Curió, Lua Rasta, Nô, Moraes, Gildo, Mala, Bom Cabrito, Geni, Pelé da Bomba, Artenildo, Bola 7, Boca do Rio, Cobra Mansa, Zé Baiano, Pedro Feitosa, Pinguim e alunos. Posteriormente, essa roda ficou conhecida como a Roda do Milênio, pois foi na passagem de 1999-2000 e reuniu grandes expoentes da capoeiragem em Salvador.



FIGURA 10.
Roda do Milênio, Pelourinho, 1999. Foto: Fábio Capriotti

RECÔNCAVO BAIANO, SANTO AMARO, SÃO BRAZ, 7 FLECHAS

Quando fomos para o Recôncavo, combinamos na Pedra da Sereia às 10h e chegamos pouco depois das 11h. O Mestre nem olhou pra nós. Depois de algum tempo cobrou do Pinguim, responsável pela gente: "Pinguim... o trabalho! o horário!". Passado essa chamada de atenção, nada de "oba oba", ficamos por ali com ele e combinamos para o dia seguinte a ida pra Santo Amaro.

Para ganhar tempo, e pensando numa comodidade para o Mestre e sua família (para não precisar pegar ônibus) alugamos uma van e saímos bem cedo de Salvador. Já em Santo Amaro tomamos o delicioso mingau de tapioca, de início. Visitamos a Igreja Matriz da Purificação e fomos apresentados na aldeia do Caboclo 7 Flechas, casa comandada pela Mãe Edinha. Em São Braz, o Mestre reviu seu compadre Antonio e tomamos um baita café na casa de sua mãe, Dona Domingas, comadre de mestre Gato.



FIGURA 11. Cabana do Caboclo Sete Flechas, Santo Amaro. 2002. Mestre Góes (Sinésio), Dheno, Dona Isaura, Mônica, Reijane, Lili, Mestre Gato, Mãe Edinha, Neito, Micaela, Tiaguinho, Pinguim, Bibi e Garça. Foto: autoria desconhecida. Acervo do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras

TOCA DO JAGUARACY, ENTRADA DA PEDRA, CABOCLO 7 FLECHAS

A Toca do Jaguaracy é um bar peculiar e muito conhecido em Santo Amaro. Lá existem mais de 300 tipos de receitas de bebida, todas elas transmitidas pelo caboclo de mesmo nome, conforme seu Antonio, também compadre de Mestre Gato. Lá tem uma batida, número 285 se não me engano, que só é permitido tomar uma dose por dia, senão o cabra não para quieto! Tem até um caso que foi matéria de jornal, e que é veiculada no bar, onde o então delegado Veloso precisou prender o cidadão que havia tomado mais de uma dose dessa 285. Perigosa!

Próximo à Toca, fica a casa da Caboclo 7 Flechas. A yalorixá Mãe Edinha é irmã do Mestre Hugo por parte de mãe, irmã do mestre de capoeira Adó (Santo Amaro) e do mestre sambador Mário Peres (São Braz). Hugo, nome de batismo Sinésio, também conhecido por Mestre Góes, é o filho mais velho de Mestre Gato e tem dado continuidade ao trabalho de seu pai na capoeira (seu irmão Zeca também), transmitindo seus conhecimentos, e convivendo conosco há anos.

MARIO, CANOA, COROA

Mário, além de mestre sambador, também foi aluno de Mestre Gato em São Braz. Também conheceu Mestre Leó ("tinha mais de 20 jogo de facão" conforme Mário), mestre Chumbinha e Messias. São Braz, arraial de pescadores, marisqueiras e lavradores, concebeu vários capoeiristas,

assim como Santo Amaro, Cachoeira, Maragogipe, o Recôncavo como um todo (Nôca de Jacó, Bisôro, Cobrinha Verde, Gato, Ferreirinha, Popó, Vavá Mão de Onça, Vivi, Messias, e os atuais Felipe, Góes, Adó, Ivan, Carcará e outros tantos).

Saímos para a baía. A canoa, conduzida única e exclusivamente pelo já nosso herói Mário, tinha o Mestre na proa, Pinguim, Dona Nicinha, Cismada, Noélia, Zé, João e eu. Catamos os siris com a armadilha que trouxemos de Salvador. A certa altura, ele parou a canoa e disse-nos: "aqui vocês podem nadar". Naquele banco de areia, conhecido como Coroa, dava pé até o meio do peito. Na volta pra terra levamos os siris pra escaldar e comer no bar do Fernando, que na época colocava seu rastafári no bolso de trás da bermuda. Excelente amigo, compadre e parente do Mestre.



FIGURA 12
Canoa em São Braz, 2000/2001. Mestre Gato, João, Pinguim, Zé, Dona Nicinha, Cismada. Noélia, Thiago e Mário.
Foto: Eliany Cristina Ortiz Funari

LILI CARABINA, BABÁ, TOINHO E MURI

Após o atraso do dia anterior na Pedra da Sereia, saímos bem cedo no outro dia. Neném e Lili estavam no Engenho Velho da Federação e haviam combinado com a gente na Pedra da Sereia também, só que se atrasaram; não esperamos e partimos para o Recôncavo. Quando estávamos no mangue, em São Braz, já saindo da Coroa, avistamos outra canoa vindo em nossa direção. À medida que se aproximavam começamos a reconhecer alguns dos seus ocupantes. Inacreditável, eram Lili e Babá (apelido dado a Neném pela gente), levados por Toinho e Murí (moradores de São Braz). Acharam a gente no meio do mangue. Quando chegaram do nosso lado Lili ainda estendeu a camisa do Corinthians. Aí foi jogo pesado, golpe encaixado!



FIGURA 13. Canoa em São Braz, 2000/2001. Babá, Lili, Muri e Toinho. Foto: João Luís Uchoa

Brincadeiras à parte, fomos para a fonte de São Braz tomar banho de balde, todos amontoados, uma baldada atrás da outra. De lá levamos os siris para o bar do Fernando. O tempo passou e queríamos ficar, então o Mestre mandou a gente se esconder e dispensou a van que ia nos levar embora. Foi jogar dominó com seus amigos.

Dormimos por lá e fomos pra Salvador no dia seguinte.

DIAS D'ÁVILA, BOLO DE AIPIM, AJAGUNÃ

Próximo a Salvador e Camaçari, na cidade de Dias D'Ávila moravam uma tia e um tio do Pinguim. Eram pais do Tido, Bebete e Lukinha. Nunca vi um bolo de aipim tão saboroso como aquele. Na época o Pinguim já estava comprando um terreno pra construir sua casa pensando em receber seus alunos(as) durante essas viagens pra Bahia.

Na sequência, "apareceu" outro terreno na mesma rua e lá nos juntamos para construir um espaço que pretendia ser centro cultural e local onde pudéssemos ter privacidade para desenvolvermos os aprendizados do candomblé. Daí nasce a ideia do Projeto Ajagunã, nome em agradecimento e homenagem a Oxôguian de Neném do Jeje. Foram vários mutirões, "cata-cata" de contribuições, grana do Pinguim e projetos para viabilizar a construção estrutural do projeto, ainda não terminado.

FORMATURA DO PINGUIM

O Mestre decidiu fazer uma formatura de contramestre para o Pinguim fazendo a entrega de um certificado. O evento foi na associação comunitária do Engenho Velho da Federação, mesmo local onde esteve conosco num outro momento. Lá, conduziu a cerimônia do início ao fim, formando uma primeira bateria de berimbau somente com seus filhos: Gabriel no berra-boi, Eduardo no gunga e Gilvan na viola (o caçula tinha 13 anos na época). Depois passou o comando para Mestre Nelito, que chegou a treinar com o Mestre e também foi aluno de Cobrinha Verde. Mestre Nelito esteve nos Encontros de Artes Afro-Brasileiras de 2017 divulgando a Cartilha do Samba Chula, onde teve a oportunidade de ver na parede do Núcleo sua foto nesse dia da formatura, há 16, 17 anos.

Estiveram presentes os mestres Boa Gente, Marrom, Santa Rosa, Barriga, moradores da comunidade e do Terreiro do Bogum. Também foram batizados pelo Mestre Gato alguns alunos do Pinguim que estavam presentes, recebendo os apelidos de Fronteira (Pablo), Sarará Miolo (João), Zé, Sorriso Famoso (eu) e Lili Carabina (apelido dado pelo Neném e referendado pelo Mestre). Depois seguimos para o Bogum onde Neném havia feito uma feijoada para nós e para oferecer em agradecimento a Ogum. Axé!



FIGURA 14. Formatura de Contramestre de Pinguim, 2001. Engenho Velho da Federação, sede comunitária. Foto: autoria desconhecida. Acervo do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras



FIGURA 15. Formatura de Contramestre de Pinguim, 2001. Engenho Velho da Federação, sede comunitária. Foto: autoria desconhecida. Acervo do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras

SÃO PAULO

Se nossa trajetória, nosso alimento passa pela Bahia, nosso pilão é em São Paulo.

CARTAZ COM GATINHO PRETO, CONTRAMESTRE PINGUIM

Recém-chegado do interior (“inocente, puro e besta” como cantava Raul Seixas), fui morar no CRUSP, aluno de ciências sociais. Já tinha tido um contato com capoeira, mas estava à procura da capoeira angola, não sei por qual motivo. Num determinado momento, na lanchonete do seu Rafael, de relance vi um cartaz com um gatinho preto. Parei e comecei a ler. Dizia sobre aulas de capoeira angola no Centro Acadêmico da Faculdade de Química, com o contramestre Pinguim, Mestre Gato Preto.

Despertou meu interesse, fui conferir.

1997, QUEM SAMBA, SAMBA!

Segui até lá depois de ouvir comentários sobre o treino do Pinguim, do tipo “fulano treinou e vomitou tudo”, “o cara é sinistro”, “fiquei sem andar vários dias”, “não conseguia sentar” etc. Vi o Pinguim sozinho tocando berimbau, cheguei e disse que queria treinar capoeira. Devolveu: “fique à vontade”. Um ano antes ele começou a dar aula no Instituto Butantã e de lá o pessoal trouxe ele pra USP. Camila e algumas estudantes de Farmácia estavam nesse movimento.

USP, IPIRANGA E JARDIM D'ABRIL

Ali se juntaram vários alunos do Guerreiros de Senzala, grupo de capoeira que o Pinguim formou: os mais antigos, do Jardim D'Abril, onde Pinguim ainda reside com sua família (Tuti, Toni, Pedrinho, Grandão), os do Ipiranga (Ana Flávia, Edu, Mauricio, Marcelo, Keli, Zé, Nelson, Evandro, Dudu, Kleber), quando Pinguim era o responsável pelas aulas do Mestre Gato no Sesc Ipiranga, e os novatos que treinavam na USP (Paulinho, Alemão, Márcio, João, Rômulo, Mari, Priscila, Piauí, Joyce, Soraia, Camila, Luli, Alan eu e mais alguns).

Visitávamos-nos sempre. Às sextas era a roda na USP e aos domingos eram os treinos e roda na Praça do Museu do Ipiranga. Ainda nessa época, esporadicamente o Pinguim levava alguns alunos depois do treino para ajudar na aula dele na Vila Missionária.

1998, A OCUPAÇÃO

No final de 1997 o aluguel da sala do Centro Acadêmico que o Pinguim pagava mensalmente não foi renovado. Nenhuma fala sobre o real motivo disso por parte do C.A., mas acreditamos que reclamações de alguns alunos da Química/Farmácia como "queremos o espaço só pra gente", "esse pessoal da capoeira é meio esquisito", influenciou na decisão.



FIGURA 16. Fachada do subsolo do antigo Restaurante das Químicas, 1998. Foto: autoria desconhecida. Acervo do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras

Imediatamente nos organizamos e ocupamos o subsolo do Bandejão (Restaurante das Químicas), há anos desativado. Ali começaram os processos de ocupação, resistência e produção que perduram até hoje, às vezes com outras roupagens. Não havia banheiro e o vestiário improvisado era misto,

todo mundo se trocava e destrocava junto. Durante esse período o Mestre Gato tinha retornado para morar em Salvador, mas quando vinha a São Paulo ia conversar com a gente e gravar entrevistas nesse espaço ocupado. Acredito que foram umas quatro visitas.



FIGURA 17. Bateria de capoeira, 1998. Pedrinho, João, Toni, Tuti, Paulinho e Marcio. Foto: autoria desconhecida. Acervo do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras

1999, A FEBEM

Em novembro iniciamos um trabalho que acredito ter sido de enorme aprendizado para nós. Pinguim chegou e disse se queria ir com ele na FEBEM como voluntário, para dar aula de capoeira. Marcamos no metro Belém e seguimos pro Complexo do Tatuapé, Pinguim, Edu e eu. Acredito que lá ouve uma identificação muito forte com a capoeira, com o Pinguim, com a gente e dali fomos contratados no início de 2000 pela Secretaria de Estado da Cultura/FebemArte com o time fortalecido por mais alunos e amigos de treino: Pablo, Márcio, Tobe do Bogum, que foram entrando e por lá, como eu, trabalharam por anos.



FIGURA 18. FEBEM, 2001. Foto: autoria desconhecida. Acervo pessoal Thiago Mendes

A atividade de capoeira, antes em 4º lugar no que se refere ao número de alunos da Fundação, cresceu e passou a ocupar o primeiro lugar, à frente

do badalado Street dance. A melhora dos alunos da capoeira (na escola, no comportamento) foi valorizada pelo Setor Pedagógico das Unidades. Começamos a ser coordenados e ter formação pedagógica complementar aos sábados na Academia de Dança do Ballet Stagium, através da professora Márika Gidali. Criamos uma apresentação de capoeira chamada "Aula Espetáculo" que rodava as unidades da FEBEM divulgando o trabalho aos sábados; Pinguim foi convidado para dar aulas nos Projetos Professor Criativo e Joaninha, no Ballet Stagium, e participamos na equipe técnica do espetáculo "Num Lugar de La Mancha", dirigido por Valéria Di Pietro e Jarbas Mariz.

2000, O ESPAÇO ATUAL

No final de 1999, antes do ano letivo acabar, recebemos das mãos de um oficial de justiça o pedido de desocupação do espaço, através de despejo, mediante reintegração de posse. Ele estava de posse de uma lista dos ocupantes do espaço, sendo o Pinguim o primeiro nome. Curioso é saber como esses nomes foram parar lá. Decidimos sair, ao passo que tentamos nos articular para realocação em outro local. Fomos numa comitiva até a diretoria da Escola Politécnica, responsável pelo prédio, chamado de Conjunto das Químicas.

Quem nos recebeu foi o então diretor Marcos Massola, que em comum acordo nos garantiu espaço para realocação, sem assinar nada, mas garantindo que sua palavra eram seus fios de cabelo branco. Ficamos ao relento, e treinamos por uns meses ao ar livre, ora no teatro de arena da Geologia, ora na Praça do Relógio. Articulamo-nos novamente em busca de apoio de entidades e professores influentes (Centro de Estudos Africanos, Prof. Carlos Serrano, Antonio Sérgio, Centros Acadêmicos, Sintusp, Núcleo de Consciência Negra). No final de abril após uma reunião da diretoria do Núcleo de Consciência Negra na USP (proposta encaminhada pelo Márcio; os diretores eram Arnaldão, Marisa e Adí), recebemos uma chave. Era de um espaço que eles não estavam utilizando. Estava jogado às traças, com ratos e lixo hospitalar do Hospital Veterinário de Grande Porte, que era vizinho. Quando vimos, falamos "é aqui mesmo". Estamos até hoje!

CD MESTRE GATO – CARAGUATATUBA

Em abril de 2002 fomos a Caraguatatuba para o lançamento do CD Grupo Mestre Gato Preto e Associação Capoeira Liberdade de Sorocaba, do Mestre Pedro Feitosa, na Academia Rei Zumbi, comandada pelo mestre Zé Baiano (que já havíamos conhecido em Salvador, ambos alunos do Mestre Gato).

Chegamos sexta tarde da noite, não havia ninguém na Academia. Procuramos um local mais em conta pra ficar ali próximo. Quando dormimos já era madrugada. Pela manhã, uma zoada intensa dos hóspedes, com som alto, gritaria na piscina, etc. Quando abrimos a porta, quase que simultaneamente Mestre Gato e seu filho Gabriel abriram a porta vizinha. Foi aquela surpresa geral: "mestreee!"; e ele "ahhh os minino!" Aquela resenha preliminar. Alto astral.

Na roda, estavam Mestre Gato, Pedro Feitosa, Zé Baiano, Pinguim, Dominguinhos, Jequié, Cupim; do estado do Rio estavam Angolinha, Formiga, Marrom. Foi a última vez que vimos o Mestre.

2004-2005, NOVO PEDIDO DE DESOCUPAÇÃO

Em 2005 tivemos acesso a outro pedido de desocupação por parte da Coesf – Coordenadoria do Espaço Físico, dirigida pelo nosso antigo conhecido Prof. Massola. Começamos novamente articulação em busca de apoio político. Grosso modo, na Universidade quem manda é professor e professor respeita professor. Nesse movimento, fomos conversar com a CPPPPN – Comissão Permanente de Políticas Públicas para População Negra, órgão ligado à Reitoria e dirigida pelo Prof. João Baptista Borges Pereira, nome muito forte politicamente e cientificamente. Elaboramos um dossiê sobre o nosso trabalho (reunindo os locais de trabalho como FEBEM, Fábricas de Cultura, Ballet Staguim, Centro Uirapuru, apresentações e trabalhos acadêmicos) e fomos orientados a falar em seu nome, tanto com a Coesf como também com a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. A exigência da Coesf para a nossa permanência no Espaço, chamado bloco 28, passou a ser nossa formalização junto à Universidade.

2007, A CRIAÇÃO DO NÚCLEO DE ARTES AFRO-BRASILEIRAS

A saída para o impasse foi "cantada" pela própria PRCEU através do Cecílio, funcionário que orientava a gente na época. "O trabalho de vocês já se configura como um Núcleo de Extensão". Cabia organizar a documentação e "encontrar" professores apoiadores para compor o Conselho Deliberativo e principalmente para coordenar o Núcleo. O João já participava do NAPEDRA e tinha uma abertura para propormos isso. Feitos alguns contatos, falamos com o Professor John Dawsey, que aceitou prontamente em ser nosso coordenador, além do Professor João Baptista, Marina de Mello e Souza, Rose Satiko e Ana Lúcia Pastore que, entre os contatados, foram os que se dispuseram a compor o Conselho

Deliberativo em apoio. Eram todos professores do Departamento de Antropologia e de História.



FIGURA 19. Pinguim e John Dawsey. Encontros de Artes Afro-Brasileiras, 2012. Foto: Thiago Mendes

A seriedade do nosso trabalho era nossa única garantia para eles aceitarem participar. Finalmente, em 31/10/2007 (Resol. DOE 5418), foi criado o Núcleo de Extensão em Cultura e Artes Afro-brasileiras da USP, por decisão unânime. Vale salientar que tivemos apoio das duas gestões da PRCEU envolvidas nesse processo: Prof. Adilson Avansi e Prof. Sedi Hirano. O Núcleo de Artes Afro-brasileiras é um NACE – Núcleo de Apoio à Cultura e Extensão, que nasce de um trabalho, não de uma ideia - diferencial importantíssimo. Ainda, também cabe fazer um trocadilho, dizendo que o Núcleo é o nome fantasia dos Guerreiros de Senzala.

.....

"Iêêêêêêê!!!!
"Senhores peço licença,
Senhores peço licença, o meu bem,
para cantá uma história..."

ABC de Vilela, Mestre Waldemar da Paixão

Se pensarmos que a escrita também pode ser um ato performático, eu diria que neste momento o berimbau gunga me foi passado por meu mais velho, que começou este escrito dando o tom da narrativa: um texto de memórias.

Quando chegou o pedido de um texto sobre a justa homenagem feita a Mestre Pinguim com o título de Doutor de Notório Saber do NAPEDRA, eu estava embrenhada nos estudos acadêmicos justamente escrevendo sobre o trabalho construído por ele na Universidade de São Paulo e por todos os outros braços que também trabalharam nessa construção. Entre um afazer e outro, pensava em quais autores e autoras comporiam a fundamentação teórica deste texto, mas o elemento surpresa faz parte do jogo da capoeira, e, de repente, me vi tendo que dialogar com uma narrativa carregada de intimidades e emotividade como essa que vocês leram até aqui. Sim! Talvez uma das melhores formas de se homenagear alguém seja demonstrando com minúcias e detalhes sinestésicos o quanto aquela pessoa está presente em nossa história. E é assim com Mestre Pinguim.

Convidada para contribuir com esta escrita, ficou difícil fundir em um único texto as constatações de diferentes autores, assim como vemos acontecer nas coautorias dos artigos científicos. Seria como querer moldar memórias alheias. Foi então que me veio à mente a imagem do ritual da roda de capoeira, em que às vezes a bateria silencia para que outra pessoa assuma a condução do berimbau e o jogo recomeça com o cantar de uma nova ladainha.

Então segue a roda...

Minha passagem será mais breve, pois muitas histórias de que compartilho já foram colocadas e o espaço é limitado.

A Mestre Pinguim sou grata diversas vezes. Primeiramente, como já foi dito, por me aceitar como sua aluna, com todas as nossas identificações e diferenças. Também por me fazer encontrar um sentido de vida no caminho da Educação pelo viés da Cultura, uma de minhas paixões. Essa Educação não veio desvencilhada da Arte, outra paixão, que por sua vez não está desvinculada da Festa. “Alegria de viver!”, diz ele em sua fala curandeira, “aqui vocês vêm pra aprender a se relacionar”.

Seria isso o Abassá, palavra inscrita no chão do seu salão? Um espaço de se relacionar? Essa casa onde tudo acontece parece ser a própria encruzilhada, onde chega gente para dançar, para treinar, para tocar, para aprender e depois ensinar, para ficar só olhando, para sanar carências, para não se sentir só, para comer, beber ou para resolver alguma questão espiritual. Tudo isso vejo acontecer no espaço de Mestre Pinguim.

Costumamos chamar o barracão do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras de “o Espaço”, talvez porque a querela por um local de treino na USP tenha sido uma das questões mais sensíveis na história desse movimento liderado por Mestre Pinguim. Pois bem, é nesse Espaço que eu vi essas três bases

– educação, arte e festa – serem trançadas como uma rodilha de caboclo, formando um cordão espiralar que condensa o aqui presente e os acolás, do passado e futuro (MARTINS 2021), a ancestralidade na materialidade, projetada no devir dos que ainda chegarão.

Sem processo de matrícula, controle de presença ou avaliação final, já que o que importa mais é "fazer o ajô", se encontrar, se (re)unir, e já que a natureza não acelera o tempo de dar frutos. Nas aulas e apresentações artísticas dirigidas por Mestre Pinguim, dançam e tocam novatos e veteranos juntos e, se bobear, alguém que chegou no dia da apresentação, não ensaiou nada com o Grupo, mas quer se apresentar e acaba participando; a não exclusão como princípio.

Em meio à vasta amplitude de perspectivas, referências e acontecimentos envolvendo Mestre Pinguim e a Universidade de São Paulo se faz necessário escolher um viés de abordagem para este texto, e esse viés foi "cantado" pelo nosso irmão mais velho que iniciou esta conversa. Um novelo desfiado a partir da relação mestre-discípulo entre Mestre Gato Preto e Mestre Pinguim, que se inicia em São Paulo, mas se volta para o estado da Bahia, onde chegamos ao Zoogodô Bogum Malê Rundó (Terreiro do Bogum), ao Ilê Axé Yá Omin (também casa do Caboclo Sete Flechas), à Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA – Casa do Samba de Santo Amaro), entre tantos outros pousos. Lugares onde, tendo Mestre Pinguim como grande orientador, nasceram laços religiosos, amizades, trabalhos institucionais; "a extensão da extensão" como interpretou o Mestre, fazendo um trocadilho com a nossa condição de Núcleo de Apoio à Cultura e Extensão, bem lembrado pelo colega Fabio Alex, em uma de nossas conversas.

É nesse espelho chamado Bahia que nos olhamos e, de repente, Salvador, Santo Amaro da Purificação, Jaguaquara, Dias D'Ávila estão aqui, no Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, e quem abriu essa estrada de mão dupla foi Mestre Pinguim. O Caruru de Cosme e Damião feito para as crianças no mês de setembro no Núcleo foi "letra dada" por Ubiraci Ricardo de Mello, Neném, também Dofono de Oxaguiã, um dos nossos orientadores do Terreiro do Bogum. "Você é nascida em setembro... é bom dar caruru" dizia ele. Inclusive, o hábito de montar o prato para dar a comida oferecida ao povo em algumas festas do Núcleo é uma reprodução do que vimos acontecer nas festas de candomblé em que estivemos na Bahia. Também no candomblé pude aprender que não se põe a mão em qualquer panela... Hoje o caruru ganhou maior participação, inclusive a adesão do Angol'Erê, grupo infantil de capoeira dos Guerreiros de Senzala. Feito também em diferentes ocasiões por Mãe Edinha de Oxum, pelas sambadeiras Dona Zélia do Prato, Joanice, Zilda e Maria do Rosário. Teve caruru durante o evento "Encontros de Resistência. O caboclo na Cultura Afro-Brasileira", em 2018, quando a cabana do caboclo foi montada pela Yalorixá Mãe

Edinha e pelo Axogum Kekéu com a colaboração das pessoas presentes. Nesse evento repleto de gente no barracão do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, o Caboclo Sete Flechas veio em terra e dançou madrugada adentro ao som dos atabaques, numa noite inédita na USP. Esse é o Espaço de Mestre Pinguim.

Também os Encontros de Artes Afro-Brasileiras (2012, 2015, 2017, 2019,), o documentário 15 Anos de Senzala (2014), o espetáculo de dança *Cacimba de Aruanda. Uma narrativa do Recôncavo* (2013), o espaço expositivo do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, as paredes do salão de treino, todo aquele ambiente em geral exala essa relação com a Bahia firmada pelo Mestre. Relação que acredito tenha nascido da vontade de Pinguim de se reconectar sua própria história familiar. "Quem é você?" ele nos pergunta em tom provocativo durante suas aulas. Imagina só o peso dessa pergunta...

O acúmulo gradativo de objetos, imagens, documentos, fotografias, camadas de tintas no barracão do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, vai revelando as relações de Mestre Pinguim com seus mais velhos, suas mais velhas e com seus mais novos e mais novas, alunos, alunas e alunes. Como não mencionar, então, as presenças dos mestres e mestras da capoeira, do maculelê, do samba de roda, da dança afro, as yalorixás, babalorixás e integrantes das comunidades de axé, artistas, capoeiristas, ativistas que compuseram esse Abassá de Saberes que é o Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, subvertendo titulações hegemônicas ao chegar para ensinar na Universidade? Mestre Gato Preto e seus filhos Gato Góes e Zeca Gato, Joanice, Ecinho, Zilda, Maria do Rosário, Elói, Monilson (Acupe), Aurinda (Itaparica), Neném de Oxaguiã, Naadoji Índia, Tobe, Raimundinho, Arturzinho (Bogum Salvador), Kekeu, Mãe Edinha, Ninha, Leo (Santo Amaro), Dona Nicinha, Guegueu, Valmir, Primeiro (Santo Amaro), Aurino (Maracangalha), Nelito (Salvador), Paião (Teodoro Sampaio), Negrizu, Vera Passos, Rosângela Silvestre (Salvador), Monza (São Braz), Moxé, Pai Nagô (Itanhaém), Jaime (Mar Grande), Limãozinho, Baiano, Meinha, Dinho, Gladson, Valdenor, Janja, Pedrinho, Rosinha, Nega Duda, Minhoca, Robinho, Andréia (São Paulo), Zezé, Jupiara (Núcleo de Consciência Negra na USP), Cupim, Jaime (Sorocaba), Zé Baiano (Caraguatatuba), Raimundinho (Jacareí), Cássio Nobre (Salvador), Zélia do Prato (São Braz), Robert (Casa do Samba de Santo Amaro), Dimitri Dracius (Martinica), Sassou e o Grupo Esperança (Togo), entre tantas outras participações valiosas trazidas inclusive pelos alunos, alunas e alunes do Núcleo.

A presença de Mestre Pinguim na Universidade de São Paulo desencadeou talvez o maior enegrecimento epistemológico já visto nesta instituição. Foi por essa estrada aberta por ele que chegaram outros notórios saberes para nos ensinar, cantando, dançando, jogando, cozinhando, raspando

biriba, fazendo ebó. “Sem compromisso”, para citar novamente Pinguim em uma de suas falas, que a meu ver mais representa a resistência, o não sucumbir à(s) ordem(ns) que não cabe(m) em sua forma de perceber o mundo. Uma resistência a ditames que ao mesmo tempo convive com a seriedade de seu trabalho de Mestre; o “direito de fazer direito” que ele sempre reivindica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, J.; FLÓREZ, J. Encuentro de saberes: Huellas de memoria pluriversa y descolonización de la Universidad contemporânea. *Arxius de Sociologia*. Valencia: Universitat de Valencia. n. 39, 2018.

CARVALHO, José Jorge de. Notório saber para os mestres e mestras dos povos e comunidades tradicionais: Uma Revolução no Mundo Acadêmico Brasileiro. In: INCT, Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, *Cadernos de Inclusão* Nº 08. INCTI/UNB/CNPq, 2016.

COUTINHO, Daniel. *O ABC da capoeira angola*: os manuscritos de Mestre Noronha. Brasília: Defer, 1993.

DPI/IPHAN. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006.

Dossiê 04. DPI/IPHAN. *Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira*. Brasília, DF: IPHAN, 2014. Dossiê 12.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro no Brasil*: ausências, emergências e a produção de saberes. Política & Sociedade (Online), v. 10, 2011.

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

_____. *Afrografias da memória*. O Reinado do Rosário no Jatobá. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CD Grupo Mestre Gato Preto e Mestre Pedro Feitosa, Associação de Capoeira Liberdade. Gravação Musart Digital Studio, Sorocaba. 1999. https://velhosmestres.com/br/gato-1930. Acesso em 08/10/2023.

RESUMO

Nosso texto procura abordar memórias individuais e coletivas vividas junto a Mestre Pinguim, em movimentos entrelaçados com as convivências com Mestre Gato Preto e trabalhos do Grupo de Capoeira Angola Guerreiros de Senzala, apontando para a formação do Núcleo de Artes Afro-brasileiras da Universidade de São Paulo (USP) até os dias atuais. A dinâmica do texto está dividida em duas partes, com autoria distinta em cada uma delas: a primeira parte, em tom narrativo, remete ao período de 1997, início dos trabalhos na USP, a 2007, ano da formação oficial do Núcleo. A segunda parte transita entre relatos pessoais e suas conexões a respeito da importância epistemológica e pedagógica do trabalho de Mestre Pinguim na Universidade de São Paulo, que congregou outros mestres e mestras de notório saber nessa construção coletiva do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, muitos dos quais passaram a visitar e revisitar nosso Espaço ano a ano.

PALAVRAS-CHAVE: Mestre Pinguim; Mestre Gato; Capoeira Angola; Grupo Guerreiros de Senzala; Núcleo de Artes Afro-brasileiras da Universidade de São Paulo.

ABSTRACT
Our text approaches individual and collective memories experienced with Master Pinguim, in movements intertwined with moments lived with Master Gato Preto and some works developed by the Group of Capoeira Angola Guerreiros de Senzala, pointing out the creation of the Afro-Brazilian Arts Center at the University of São Paulo. Paulo (USP) until current days. The dynamics of the text is divided into two parts, with different authorship in each of them: the first part, in a narrative tone, reporting experiences in Bahia and in São Paulo, refers to the period from 1997, the beginning of the Group's work at USP, to 2007, the year of the Center's official creation. The second part moves between personal accounts and their connections regarding the epistemological and pedagogical importance of Mestre Pinguim's work at the University of São Paulo, which brought together other masters of renowned knowledge in this collective construction that is the Afro-Brazilian Arts Center, many of whom started to visit and revisit our Place year after year.

KEYWORDS:
Master Pinguim; Master Gato Preto; Capoeira Angola; Guerreiros de Senzala Group; Afro-Brazilian Arts Center of the University of São Paulo.

Thiago Marcelo Mendes é mestre em Filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo e bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Pesquisador-fundador do Núcleo de Extensão e Cultura em Artes Afro-Brasileiras da USP e professor de capoeira angola. Integrante do Grupo de Capoeira Angola Guerreiros de Senzala - Mestre Pinguim, desde 1997. E-mail: thiago.mendes1808@gmail.com

Eliany Cristina Ortiz Funari é pesquisadora do Núcleo de Extensão e Cultura em Artes Afro-Brasileiras da Universidade de São Paulo com ênfase em expressões culturais do Recôncavo Baiano. Bacharela em Letras, mestra em Estética e História da Arte e doutoranda em História Social pela USP. Integra o Grupo de Capoeira Angola Guerreiros de Senzala, transitando entre a dança afro, o maculelê, a percussão e a capoeira. Desenvolve projetos artísticos e educativos nesses domínios. E-mail: eliany.funari@usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 08/10/2023
Aprovado em: 08/02/2024

GIS

MEDEA: PERFORMANCES, FEMINISMOS, TRAMA ENTRE EUS E OUTRAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.201590

LUCIANA LYRA
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-5440-5482
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 20550-013 - art@uerj.br

PRELÚDIO: O MITO MEDEA

Originária das forças tectônicas de Cólquida, Medea emerge como princesa bárbara, humana descendente de divindades como o Sol, Hécate e Circe, desterrada para seguir o argonauta Jasão, a quem se liga por ardis divinos e que, em algumas narrativas do contexto ártico, ascendeu ao status de semideusa. Entretanto, apesar dos variados detalhes que circundam sua estória, seguramente a farta produção estética e teórica sobre esta heroína grega eclode exato do incômodo que desperta: o horror acirrado pelo infanticídio.

Na esteira da atualização do mito sob óticas feministas, a traição ou o hipotético ciúme de Medea que a fez desdobrar no assassinato de seus próprios filhos, não devem ser legitimados solitariamente, sem que levemos justo em consideração a circunstância de exílio e da condição da mulher em dinâmica densamente patriarcal. Tomando a narrativa em nossos tempos, conseguimos compreender que Medea consegue reverter sua condição abjeta pelo viés da falsa promessa de Jasão, sua deslealdade, ao tramar uma distinta tocaia, não apenas para o seu consorte, com o filicídio, mas para a sua jovem esposa e seu pai, o rei Creonte. A armação dessa fatal engrenagem incluía a própria salvação de Medea, no desenlace de um único dia de

sofrimento e de libertação, transportada pelo sol (Helios) numa carruagem, em epifânica elevação.

Compreendida sob o calibre mítico, a narrativa de Medea tem a qualidade de expansão em tempos e espaços díspares, pois, como bem aborda Lévi-Strauss (1955), o mito é um sistema temporal que se articula concomitantemente ao passado, ao presente e ao futuro, pois diz respeito a acontecimentos que, apesar de decorrerem em um dado momento, formam uma estrutura permanente no tempo.

Para este antropólogo, o mito tem uma estrutura que é tanto sincrônica (não-histórica, momentânea), quanto diacrônica (histórica, permanente), o mito opera pela repetição da estrutura, das sequências da estrutura ou mitemas, que estão em constantes combinações moventes até o infinito, o que faz com que a estória de Medea transporte-se como narrativa difusa e sujeita a emergir em diferentes contextos.

GUERREIRAS: JOANA COMO MEDEA

Faz-se mister recobrar que a minha aproximação acerca da narrativa de Medea insurgiu em meados de 2007, ao me deparar com estórias contadas pelas mulheres de Tejucupapo, na Zona da Mata de Pernambuco, onde realizei pesquisa *artetnográfica* para meu doutorado em artes da cena, na Unicamp-SP, sob orientação do Prof. Dr. John Dawsey (USP). Em texto publicado acerca da pesquisa defendo que:

> A *Artetnografia* constitui-se como um operador que promove contaminação entre artistas e comunidades. Sendo que essas comunidades são delimitadas, a partir das dinâmicas pessoais dos artistas no processo de criação, não se desdobra numa forma de teatro que trabalha sobre e com membros de uma determinada comunidade, constitui um modo de apreensão de artistas em comunidades que, por sua vez, são delimitadas em função da demanda particular de cada grupo artístico trabalhado. Numa dialogia, o processo *artetnográfico* confere poder a todos os interlocutores envolvidos nos processos, pela via poética, performática. A *Artetnografia* confere um poder à imaginação de um *ethos* coletivo comum, capaz de dinamizar, reforçar ou mesmo romper laços de comunhão, onde grupos acabam por reconstituir suas identidades experienciando histórias sobre si mesmo, numa espécie de autobiografia coletiva, que parte, necessariamente, de ecos e pulsões particulares dos artistas. É na dramaturgia/encenação que a *Artetnografia* encontra o lugar privilegiado, na

> evocação de universos multivocais e fragmentários, próprios da performance, que não enfatiza a escrita como principal mediador de significados (LYRA, 2014, p. 178).

Em relatório de pós-doutoramento em Antropologia (2013, USP), ainda reforço:

> Fundada sob o mito de Hermes, e afetada da perspectiva etnográfica instável exercitada pela *Antropologia da Performance*, a *Artetnografia* busca uma orientação, um sentido, um caminho a ser percorrido através da poética, do politeísmo e das questões que estão nas profundezas de nossa alma individual e coletiva, os fragmentos mais estranhos e refratários ao entendimento (...) A *Artetnografia* é substancialmente intertextual, mediada pelos textos dos diversos interlocutores, autobiografias, relatos individuais, literatura e construções cênicas amealhados nas comunidades. Assim, pelo viés da *Artetnografia*, o conceito de *campo* transcende um espaço geográfico, mas se constitui, polissemicamente, como um lugar prenhe, que não denota um continente objetivo e neutro, mas uma realidade que se forma continuamente entre artistas e a comunidade. Antes, deve considerar-se o campo, onde são manifestas as jornadas artetnográficas, os laboratórios mitodológicos e as escrituras dramatúrgica e cênica, onde se dá luzes e sombras ao processo performático (LYRA, 2013, p. 29 -31).

Durante a jornada *artetnográfica* junto à comunidade tejucupapense, que também tomou parte como recorte das pesquisas do grupo de pesquisa NAPEDRA[1], entre 2007 e 2013, acabei por criar um espetáculo (dramaturgia/encenação) intitulado *Guerreiras*, em 2009, a partir da trama com as mulheres de Tejucupapo, descendentes de heroínas que lutaram contra soldados holandeses invasores de suas terras em 1646, instalando uma história germinal do feminismo no Brasil.

Como lembra Maria Amélia Teles ao abordar uma breve história do feminismo nos idos da chamada colônia, em terras nacionais:

1 O Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) surgiu em 2001, no interior do PPGAS da Universidade de São Paulo, a partir da iniciativa de alunos e professores interessados em explorar interfaces da antropologia com o teatro e outras artes performáticas. Em 2005 o núcleo ganhou impulso com a entrada de pesquisadores do Instituto de Artes da Unicamp. No encontro de pesquisadores de artes performáticas interessados em antropologia, e antropólogos em busca de saberes associados às artes performáticas, surge o Napedra.

> Durante a invasão dos holandeses no Brasil, no século XVII, as mulheres tiveram que se defender sozinhas, na região de Tijucupapo.[2] Com o expediente de jogar água fervendo encosta abaixo, puseram os holandeses em fuga (1999, p. 24).



FIGURA 1
Sob a máscara da personagem Joana no espetáculo *Guerreiras*, em 2009. Foto Shima.

O espetáculo *Guerreiras*, sob minha direção e dramaturgia, nutriu-se não só da narrativa ancestral, remontada epicamente pelas moradoras

2 Em muitos registros históricos acerca da *Batalha de Tejucupapo*, no período do Brasil-colônia, o nome do lugarejo vem grafado com 'i', associando à palavra indígena *tijuco*, lugar de solo mole, pantanoso, atoleiro, charco, pântano, lameiro. A corruptela *Tejucupapo*, com a mesma etimologia e mais comum nos arquivos gerais, derivou da primeira, ganhando mais notoriedade em discussões contemporâneas.

do lugarejo na peça comunitária de título *A Batalha das Heroínas*[3], mas bebeu nas estórias das mulheres de Tejucupapo do século XXI, nas suas pelejas diárias, inclusive nas maternidades e suas agruras. No texto dramatúrgico de *Guerreiras*, publicado em 2010, reinvento as incursões *medéicas* de Tejucupapo, nas falas da personagem Joana:

> **JOANA** – Quando o menstrúo cessou dentro de mim, veio Ceça, veio Índia, veio Davi, veio Gabrielzinho, veio o paraíso. Todos menino nascem de mãe, nascem de terra, carece de banho pra limpá. Limpo tudo os meus menino. Banho pra limpar a terra, pra apagar a febre, o fogo. Dou chá de hortelã miúdo pra eles subi. Aí num vem mais, nem Ceça, nem Índia, nem Davi, nem Gabrielzinho. Dá banho para limpá, curá... Ediana, Edilene, Wedyson... (Joana retorce a cabeça da calunga) (...) Melhor seria estar três vezes em combate, com escudo e tudo, do que parir uma vez! Vou matá este menino. Não quero que o menino sofra com o mundo que criei. Não quero sofrer com o menino. (avançam todas as Guerreiras em coro) (...) Meus filho foram minha primeira experiência de não gostá (LYRA, 2010, p.47).



FIGURA 2
Sob a máscara da personagem Joana no espetáculo *Guerreiras,* em 2010. Foto Val Lima.

Em intertexto com o depoimento de Dona Biu de Vinuca, mulher de Tejucupapo falecida em 2018, sorvo a narrativa que inspira a criação textual/imagética de Joana, em *Guerreiras*:

3 O espetáculo *A Batalha das Heroínas* é encenado pela comunidade de Tejucupapo-PE, ano a ano, desde 1993, sob a direção da auxiliar de enfermagem aposentada Luzia Maria da Silva. Sempre ocorrendo no mês de abril, o trabalho versa sobre o combate antepassado das mulheres do lugarejo contra os holandeses, 1646.

> Eu peguei tirar ostra, tirar sururu, marisco redondo, caranguejo uçá, siri, pegar caranguejo, guaiamum de ratoeira. Aí eu fui ficando de maior, quando foi com 10 anos, meu pai só queria tá dando neu, arribei de casa, fui morar na casa de meu avô, de lá tomei meu destino, tive dezenove filho e criei meus meninos assim na maré. Doze menina e 7 menino. Vivo tem 4 menina e 3 filho. Tenho 7. Quando ele tava assim grandinho, aqui assim, grandinho, ele tinha um tipo, umas doenças, uma *pelepsia* que caia. Aí eu dizia, sabe de uma coisa, meu Jesus, vê esses menino ficar tudo doido, dando bate-bate, eu quero que eles morra. Aí eu dava um chazinho de hortelã miúdo, aí eles não resistia não, depois de grandinho (VINUCA, Biu apud BRANDÃO, 2004, filmografia).



FIGURA 3
Dona Biu de Vinuca, moradora recém-falecida da comunidade de Tejucupapo e integrante do teatro das heroínas, na cata de ostras no manguezal, em 2008. Foto Arquivo pessoal da autora.

Penso que, ao exemplo de Medea que enfrenta a maternidade sem marido e em pátria estrangeira, as mulheres tejucupapenses vivem em situação de derrelição ao serem vistas como inconvenientes ao quadro social ajustado, sob a falta de perspectiva de empatia e negação de amparo. No entanto, ao fazer esta comparação entre Medea e as mulheres de Tejucupapo, naturalmente não tenho uma defesa antecipada ao filicídio, mas percebo a condição de abjeção que traz à memória um desenho *medéico* no contexto desta comunidade que inspira a construção do espetáculo *Guerreiras*.

A saber, a peça *Guerreiras* estreou em Recife-PE, em 2009, no campus da UFPE, depois seguiu com apresentações no Sítio da Trindade, na capital pernambucana e em Tejucupapo, distrito de Goiana-PE, temporada esta com patrocínio do FUNCULTURA, do Governo do Estado. Em 2010, subsidiado pelo Prêmio FUNARTE Myriam Muniz e Artes Cênicas na Rua, do Governo Federal, fez o projeto *Guerreiras em circuito de guerra*, com récitas nos fortes: do Brum, das Cinco Pontas e novamente no Sítio da Trindade, em Recife. Em São Paulo, foi apresentada no campus da USP e no Espaço Os Fofos Encenam de Teatro.

UM BERÇO DE PEDRA E MEDEACÚSTICA: FRAGMENTO SOBRE MATERNIDADE

Após essa primeira aproximação da narrativa de Medea, reencontrei o mito, em 2014, quando chamada para a primeira leitura dramática de *Um Berço de Pedra*, texto de Newton Moreno[4], no projeto *Leituras em cena*, do MASP, em São Paulo. Em 2015, repetiu-se a leitura, no Teatro NET São Paulo, exatamente quando foi conquistado o Prêmio de montagem do Programa de Ação Cultural da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo (ProAc-SP).



FIGURA 4
Luciana Lyra sob a máscara de Medea, no espetáculo *Um Berço de Pedra.* direção de William Pereira e texto Newton Moreno, em 2016. Foto Jerusa Mary.

4 http://www.osfofosencenam.com.br/site/o-grupo/integrantes-teste/newton-moreno/

Em fins de agosto de 2016, iniciou-se o processo de criação teatral desta peça e, no caminho, muitas referências de minhas pesquisas foram reestudadas, desde as estórias das próprias heroínas de Tejucupapo, já mencionadas, até à Joana d'Arc[5], que as antecedeu em minhas investigações, passando pelas senhoras de engenho[6], assim como memórias pessoais de migração, da minha origem nordestina e da maternidade foram retomadas. Também outras referências cinematográficas acerca de Medea, como os filmes homônimos de Lars Von Trier e Pier Paolo Pasolini foram acessadas. Enfim, um campo de impulsos de criação que acabou por fomentar uma trilha para construção desta minha Medea, então com atuação teatral grandiloquente e, inevitavelmente trágica.

Na escritura de Moreno, Medea emerge como uma nordestina em migração ao Sudeste, enamorada de um traficante de drogas do morro carioca. No texto é dito:

> **MEDEA** – Esta sou eu. Me chamam Medea. No sertão da minha infância, as cabras baliam meu nome. Baliam meu destino no eco duro da seca. O deserto ensinando a dor eterna das rochas. A terra balindo meu nome, nome de tragédia. Esta sou eu. Me chamam Medea. Sempre fui malfeita para os afetos. Minha mãe desconfiou das promessas daquele homem que me tirou à força dos braços dela. Eu vim de longe onde voz tem outra cor. Ele mudou minha fala, meu cabelo, quis mudar meu nome, quis mudar minha fé. Quis que eu rezasse pela fé dele. Tinha vergonha. Ele me fez abandonar meu trono agreste, a matriarca, a soberana. Na fuga, deixei cair a coroa. Deixei enterrar a grande mãe, pois tinha chegado o tempo do homem. Tiraram a mulher do trono, mas ela voltará a reinar. Porque o trono do rei é sempre maior que o trono da Rainha? Porque os tronos não podem voltar a ter tamanhos iguais? (Pausa). Nunca mais o terço na noite do padroeiro. Nunca mais o caboclo meu rei no despacho da mata. Nunca mais as visagens dos mortos. Ele arrancou-me do norte e me jogou num barraco da favela. Me fez traficar pó e ouro em meu rabo. Me alimentou de erva. Eu fui depósito de tudo

5 Entre 2023 e 2005, desenvolvi minha dissertação de mestrado em artes da cena (LYRA, 2005) na UNICAMP-SP. A investigação versa sobre as articulações entre tradição e contemporaneidade, entre o Cavalo-Marinho (Bumba-meu-boi pernambucano) e a *Performance Arte*, tendo como mote a experiência cênica com o mito da Joana d'Arc, santa francesa do medievo.

6 Entre 2007 e 2010, empreendi uma pesquisa acerca das matriarcas de minha família de origem em Pernambuco e Paraíba, instigada pelo projeto de montagem da peça *Memória da cana*, dirigida por Newton Moreno, a partir do cruzo entre a peça *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues e *Casa grande senzala*, de Gilberto Freyre. Montada pela *Cia. Os Fofos Encenam*, a peça cumpriu várias temporadas e numerosos festivais de teatro em todo Brasil.

que ele me pediu. Eu caguei uma fortuna de fumo para meu macho. Ele me cuspiu o beijo de outra fêmea na cara. Esfregou seu sexo grande dentro dela e de mim. Eu senti o cheiro dela no sexo dele! Ele a pôs prenha. Buchuda de sua ninhada. Ele deixou-me o barraco e os filhos com fome para casar-se com aquela puta carioca (MORENO, 2016, p. 35).



FIGURA 5
Luciana Lyra sob a máscara de Medea, no espetáculo *Um Berço de Pedra,* direção William Pereira e texto de Newton Moreno, em 2016. Foto Jerusa Mary.

A peça *Um Berço de Pedra*, sob a direção de William Pereira, cumpriu temporada no Centro Cultural São Paulo, no Teatro da USP e, por fim no Teatro SESC Ginástico, no Rio de Janeiro. Após o término deste libelo acerca da maternidade, que é o texto de Moreno, urdido em fragmentos sobre a mãe, MEDEA, que, a saber, eclode de um conto criado pelo dramaturgo e publicado em livro[7], foi por mim apresentada como cena destacada da peça original em eventos feministas promovidos pela UFSC, Udesc e USP, entre 2017 e 2018, neste momento sem maiores aparatos técnicos, o que me fez renomeá-la de *Medeacústica*.

7 O conto MEDEA, de Newton Moreno, foi publicado, em 2016, pela Editora Cubzac, no livro Ópera e outros contos. O conto tomou parte desta peça sobre maternidade.



FIGURA 6
Medeacústica, no Centro Cultural da UERJ, em 2017. Atuação de Luciana Lyra para o texto de Newton Moreno. Foto George Maragaia.

Nesta fase de nova experimentação da personagem ligada aos eventos feministas, procurei promover debates sobre o tema ampliando certa interpretação que sempre entendeu Medea como uma personagem monstruosa, como feiticeira-má e mãe desnaturada, para avançar no reconhecimento da questão do patriarcalismo que cria a figura desmedida e filicida acossada contra todos.

Na cena que passei a performar destacada de *Um Berço de Pedra* tentei descortinar a "voz" de Medea em contraposição ao discurso *falocentrado*, determinando um "lugar-de-fala" das mulheres a partir do rompimento com o espaço doméstico de confinação daquela que, historicamente, é sujeita às falas e às penas masculinas que guiam o espaço público e político.

Ao confrontar a narrativa de Medea com os estudos feministas, pelo viés da ação performática, veio à baila sua situação como personagem-sustentáculo do heroísmo do homem que amava, assim como as dimensões sombrias da maternidade, que a tornam um símbolo da opressão da mulher ao longo da história, repercutindo na necessidade de libertação do estado de sujeição, que a performance acabou dando passagem.

MITO DE TRANSIÇÃO AO PATRIARCADO

Acessar Medea[8] por meio da performance teatral em variados tempos/espaços foi acionar uma contundente crítica ao comportamento masculino e da institucionalização de seu poder, ancorada na linguagem da retórica e da argumentação conservadas para os homens. Acessar Medea e seus mitemas foi também crer que seus perigosos poderes de mulher não são passíveis de absoluta punição, haja vista que desde a versão grega de Eurípedes à investida brasileira de Newton Moreno, passando pela minha dramaturgia de *Guerreiras*, Medea emerge nos finais das peças com sua poderosa voz, seja transcendendo o cenário terrestre na carruagem do avô divino; seja cavando um túnel por debaixo da terra na fuga do cárcere ou se juntando a outras mulheres para uma coletiva navegação.

Medea é um terreno ambíguo, ora vítima, ora vilã, exato porque escolhe a fúria governada à razão e ao perdão. Sobre a vitória desta ira calculada também pesa ambiguidade, pois se traduz sob o binômio ruína (matança dos filhos) e libertação (rompimento com ato desleal do consorte). Quando transportada para a cena teatral contemporânea em suas adaptações da tragédia, como é o caso do trabalho de Moreno ou mesmo a cena de *Guerreiras*, parece que essa ambiguidade se torna ainda mais contundente e complexa, na medida em que se aproxima da realidade trivial das mulheres de hoje nas suas ações cotidianas e suas contradições. Como se, ao atualizar o mito pela performance, trouxéssemos novamente para a cena o caldeirão da sábia Medea e sua magia como ato de (re)existência de mulheres atuais em sociedade patriarcal, comprometida, no seu fundamento, com a consolidação do regime capitalista e absolutamente avessa à visão mágica de mundo.

A degradação de Medea como "feiticeira perigosa", em contraposição ao "guerreiro" Jasão, sintetiza a crítica do sistema capitalista de exploração do trabalho e dos saberes antiquíssimos e artesanais das mulheres, dos saberes do corpo na aguda *performatividade*, em prol da máscara de "evolução", de "civilização" (FEDERICI, 2017). É em absoluto proposital, que a sociedade patriarcal crie um poderoso simbolismo de demonização das mulheres, relacionadas a tudo que emerge do corpo, que se constrói artesanalmente, tudo que é impróprio, irracional, pecaminoso, sujo, mau.

8 A título de contextualização, dou ciência de que no intervalo entre 2009 e 2021, em constelação com minhas investidas *medéicas*, variadas montagens teatrais/performáticas foram realizadas por outros grupos, cias, coletivos e artistas independentes no Brasil. Destaco aqui: a montagem de *Mata teu pai*, com Débora Lamm e texto de Grace Passô; *Medeia Minajeje*, de Kenan Bernardes, com direção de Juliana Monteiro; *Medeia e suas margens*, de Denise Espírito Santo; *Medeia Negra*, com Marcia Lima, direção de Tânia Farias; *Medeia Vozes*, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz; *Gota d'água [PRETA]*, com Juçara Marçal, direção de Jé Oliveira; *Medeia*, com Bete Coelho, texto de Consuelo de Castro. Tal panorama, reitera o poder desta narrativa e sua atualidade, na reinvenção do Brasil.

O abjeto ameaça, de um lado; de outro, promete o colapso das identidades coesas que rejeitam a alteridade que lhe escapa ao controle (KRISTEVA, 1986). As circunstâncias sociais que envolvem Medea e seu crime denuncia, para as feministas, a alegada situação de abjeção. Por isso, podemos entendê-la na sua narrativa fronteiriça, como mito de transição, pois incorpora o limiar, as forças ctnônicas e insubmissas que figura prestes a padecer frente à civilização e seus heróis.

MEDEA REMOTA: NAPEDRA 20 ANOS

Em 2021, movida pela celebração dos vinte anos do NAPEDRA e por outros eventos acadêmicos, resolvi transformar o solo teatral na videoperformance MEDEA partindo também do desejo de grafar a cena em moldura audiovisual, como experiência artística possível no período de pandemia de COVID 19. Para além do impulso de (re)existência poética em tempos sombrios, para além das comemorações do grupo de pesquisa e de outras ações científicas, a investida remota de MEDEA inaugurou a minha parceria como atriz-pesquisadora com a diretora Ana Cecília Costa[9], sublinhando as minhas investigações, como professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), líder do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes[10], no aprofundamento das agendas feministas em articulação com mitos/ritos no campo da performance, do teatro e da dança.

Na versão remota de MEDEA, dirigida por Ana Cecília, em 2021, o texto de Newton ganha relevo ao situar a cena numa cela cenográfica, investir numa atuação em tom intimista, sem abrir mão da tragicidade, instalando contornos e cores expressionistas. Sem falar na bela composição da musicista Erika Nande[11], que, em épica melodia, preenche o cadafalso da estrangeira nordestina em terras sudestinas, culpabilizada e encarcerada pelo infame infanticídio, motivado pela deslealdade cometida pelo seu consorte traidor.

9 Vide: https://www.anaceciliacosta.com/
10 Vide: https://amotinadas.wixsite.com/motim
11 Vide: https://www.erikanande.com/

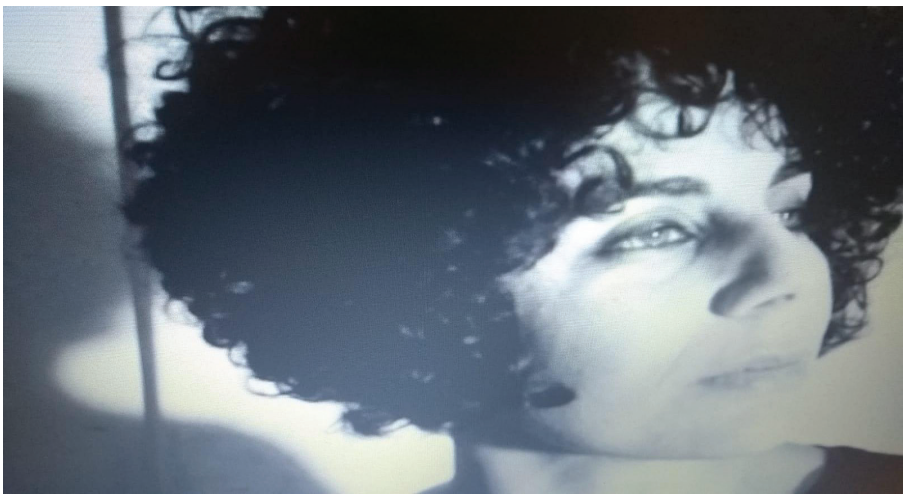


FIGURA 7
Frame da videoperformance MEDEA, atuação de Luciana Lyra, sob direção de Ana Cecília Costa para o texto de Newton Moreno, 2021. Foto Arquivo pessoal da autora.

Medea é, etimologicamente, 'aquela que sabe' ou 'a do bom conselho'. Medea, a envenenadora, a bruxa, com a caldeira mágica, que induziu as filhas de Pélias a esquartejar e cozinhar o pai; Medea, a infanticida, é a antecessora dessas vítimas de uma paranoia coletiva, que se nutria do temor que os homens têm do poder escuro das mulheres.

Tocar este mito é tocar esse poder obscuro e liminar, que acredito, tenho como mulher. Assim como Medea, sou uma migrante, venho do Nordeste, como a figura mítica tomada por Moreno. Assim como Medea, o ato de migrar também vem significando para mim um sacrifício de minha vida pessoal. Ao arribar do Recife para terras paulistas, fiz da minha condição de profissional, artista, professora-pesquisadora, a prioridade que me alijou da maternidade compulsória e tradicional a que eu estava destinada pela família/cidade nordestinas, instalando-me de forma perdurável nas causas feministas, a partir de minhas próprias forças na defesa de uma maternagem plural.

Apresentar e discutir a versão virtual de minha MEDEA, no evento NAPEDRA 20 anos, foi remontar dezoito anos de investigações sobre mito, rito e as cartografias feministas no campo das artes, que o grupo NAPEDRA tornou-se importante impulsionador, especialmente ao me colocar frente aos estudos da performance, da antropologia e seus irreversíveis atravessamentos e tramas.

Trazer à tona MEDEA em videoperformance na celebração napedrense é recobrar estudos sobre *máscaras autorreferentes* e *autoexploratórias*, assim como o conceito da *Artetnografia*, supramencionado e intimamente vinculado aos estudos da *Antropologia da Performance*, aos fundamentais textos de Victor Turner (1982) e Richard Schecnner (1985).

Pensar MEDEA é também dialogar com um caminho de criação elaborado também no diálogo com este campo da antropologia: a *Mitodologia em arte*, que em sintonia com a *Artetnografia*, traduz-se por um conjunto de procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos que, durante o processo de criação cênica, estimulam pulsões pessoais e experiências comunais das artistas em contexto social, desdobrando-as na cena performática.

Em síntese, MEDEA acaba por fazer parte de uma miríade de processos criativos que venho empreendendo desde 2003, transitando pelos conceitos/práticas da *Artetnografia* e da *Mitodologia em Arte*, tanto no *topos* pedagógico como pesquisadora do NAPEDRA, como docente em artes da UERJ e como pesquisadora líder do grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas artes (CNPq), desde 2015, como também na trajetória extra academia, como artista da cena.

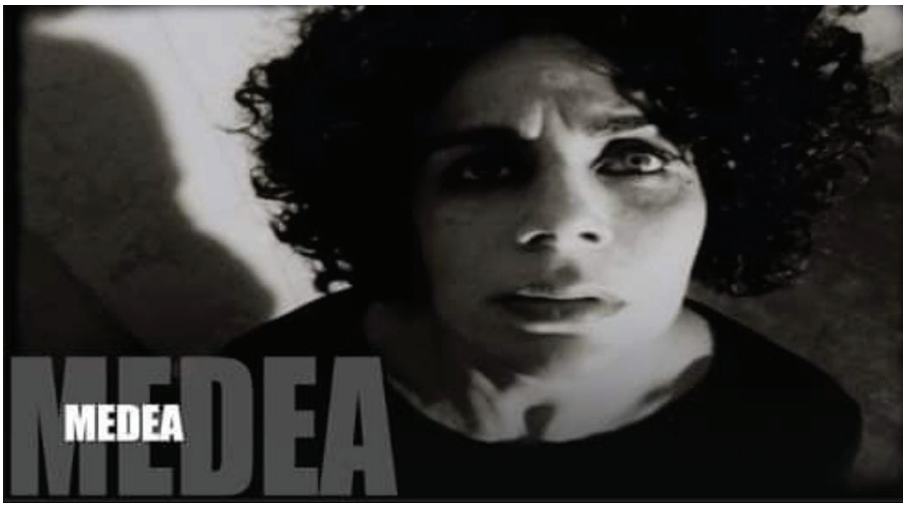


FIGURA 8
Frame da videoperformance MEDEA, atuação de Luciana Lyra, sob direção de Ana Cecília Costa e texto de Newton Moreno, 2021. Foto Arquivo pessoal da autora.

Por fim, MEDEA trama estudos da performance e feminismos, impulsiona-me na defesa de uma *artista de f(r)icção* (LYRA, 2015), que transita do modelado ao real[12] (DAWSEY, 2010), do *pessoal ao político*[13], urdindo a vida como performance e a performance como *rito de passagem* pessoal/

12 Baseado nos estudos de Richard Schechner (1985). Prof. John Dawsey pensa sobre o modo como performers, de diversas experiências rituais e tradições teatrais, não procuram esconder o corpo por trás da máscara. Segundo ele, a experiência de transformação vivida por performers e público tem muito a ver com uma relação entre máscaras e corpos capaz de produzir um estado liminar, o que chama de *f(r)icção*. Espelhando seu pensamento no campo da antropologia, desdobro a ideia do *artista de f(r)icção*, de *arte de f(r)icção*.

13 Em alusão ao slogan feminista de segunda onda: *O pessoal é político*, cunhado pela ativista Carol Hanish, em 1969.

social (VAN GENNEP, 2006). Ao reperformar MEDEA como *Arte de f(r)icção* expresso o desejo de *escrever a vida*, de criar linhas de sentido para existências móveis e fragmentadas nas tramas entre *eus* e *outras*.

Sob a máscara ritual de Medea[14], verto lágrimas dos filhos que não tive, ajoelho em oração. Encosto o lado esquerdo de meu rosto no ventre da terra, para escutar minha raiz. Colo. A terra urra e canta meu retorno para depois do sol. Transcendência e crença no horizonte avô. Transcendência e crença no horizonte avô. Transcendência e crença no horizonte avô. Respiro. Atravesso o portal!



FIGURA 9
Frame da videoperformance MEDEA, atuação de Luciana Lyra, sob direção de Ana Cecília Costa e texto de Newton Moreno, 2021. Foto Arquivo pessoal da autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAWSEY, John. 2005. Victor Turner e a antropologia da experiência. São Paulo. *Cadernos de Campo*, vol. 13: 163-176.

_____. *2010.*A Fábula das três raças no Buraco dos Capetas: corpo, máscara e f(r)icção. Belo Horizonte. *Anais do VI Congresso da Abrace,* vol. 11, n. 1: 01-05.

EURÍPEDES. *Medeia.* 2004. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa – Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva.* São Paulo: Elefante Editora, 2017.

KRISTEVA, Julia. 1986. *Powers of Horror. An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez.* New York, Columbia University Press.

14 O desenvolvimento desta pesquisa a partir da figura de *Medeia* desdobra-se, em 2024, com o pós-doutoramento no Programa Performance Studies da Tisch School of the arts, da New York University (NYU), e com os projetos de pesquisa *Pedagogias feministas nas artes da cena: Trama entre coletivos brasileiros de mulheres artivistas* - apoio APQ1-Faperj e *Curarte: práticas cênicas para o bem viver: estudos feministas e de gênero nas artes da cena* - apoio Cnpq.

LÉVI-STRAUSS, C. 1955. *A Estrutura dos Mitos*. In LÉVI-STRAUSS. (1970). *Antropologia Estrutural* (pp. 225-253). Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro.

LYRA, Luciana. *MEDEA: Experiência Em Videoperformance*. 2023. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista De Antropologia* 8: e201593. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.201593.

MORENO, Newton. 2016. *Ópera e outros contos.* São Paulo, Editora Cubzac.

TELES, Maria Amélia. 1999. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense.

TURNER, Victor. 1982. *From Ritual to Teatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

SCHECHNER, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

VAN GENNEP, Arnold. 2006. *Os ritos de passagem.* Petrópolis. Editora Vozes.

FILMOGRAFIA

BRANDÃO, Marcílio. 2004. *Tejucupapo; um filme sobre mulheres guerreiras*. Recife, Brasil, Página 21, NTSC, cor 18', DVD.

Motim mito rito cartografias feministas nas artes, 2022. *MEDEA – Luciana Lyra*. 365 365. Disponível em: YouTube, 15:20. https://bit.ly/3UtuQ3g .

RESUMO

Tecido em primeira pessoa, este texto tem como desígnio discorrer acerca da singular figura trágica conhecida, no mundo grego, sob a alcunha de Medea. No caminho de atualização de narrativa deste mito, aborda-se a sua capacidade de articulação com agendas feministas contemporâneas e seu calibre político. Como caminho de análise parte-se das experiências performáticas empreendidas pela atriz-pesquisadora Luciana Lyra em torno desta personagem, englobando sua dramaturgia da peça *Guerreiras* (2009), sua atuação no espetáculo *Um Berço de Pedra* (2016), na performance *Medeacústica* (2017-2018) e na videoperformance intitulada *MEDEA* (2021), apresentada no evento Sismologia da performance – Napedra 20 anos.

PALAVRAS-CHAVE
Medea; Performances; Videoperformance; Antropologia da Performance; Feminismos.

ABSTRACT

Woven in first person, this text aims to discuss the singular tragic figure known in the Greek world under the nickname Medea. In the way of updating the narrative of this myth, its ability to articulate with contemporary feminist agendas and its political caliber are discussed. As a path of analysis, we start from the performance experiences undertaken by the actress-researcher Luciana Lyra around this character, encompassing her dramaturgy of the play *Guerreiras* (2009), her performance in the play *Um Berço de Pedra* (2016), in the performance *Medeacústica* (2017- 2018) and in the video performance entitled *MEDEA* (2021), presented at the event Seismology of performance – Napedra 20 anos.

KEYWORDS
Medea; performances; Video performance; Anthropology of Performance; feminisms.

Luciana Lyra é atriz, encenadora, dramaturga, escritora. Docente Associada do Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IART/UERJ). Pós-doutoranda/Visiting Scholar - Tisch School of the Arts - Performance Arts New York University (NYU). Procientista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Bolsista produtividade. Cientista do Nosso Estado (CNE) e pesquisadora APQ1 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes/UERJ) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Docente colaboradora da Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade do estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisadora CNPq - Líder do Grupo de Pesquisa MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (CNPq). Artista fundadora do estúdio Unaluna - Pesquisa e Criação em Arte - SP e integrante da Cia. Os Fofos Encenam - SP. E-mail: lucianalyra@gmail.com. Sites: http://www.lucianalyra.com.br/ https://amotinadas.wixsite.com/motim unaluna.unaluna.art.br http://www.osfofosencenam.com.br/site/o-grupo/integrantes-teste/ Link currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5443015479907169

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 07/10/2023
Reapresentado em: 08/04/2024
Aprovado em: 08/04/2024

GIS

AS *GAVIÃS* DA FIEL: UM ENSAIO VISUAL DAS MULHERES NAS TORCIDAS ORGANIZADAS DE FUTEBOL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.210447

ROBERTO SOUZA JUNIOR
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-1391-6750
Instituição: Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, São Carlos, SP, Brasil, 13565-905 - ppgasdaufscar@gmail.com

MARIANNA ANDRADE
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-5471-1949
Instituição: Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, São Carlos, SP, Brasil, 13565-905 - ppgasdaufscar@gmail.com

Ao dizer que pesquisamos torcidas organizadas de futebol, esbarramos com o imaginário que se tem sobre essas pessoas no senso comum, no próprio cenário torcedor em geral, e também dentro da própria academia. Não é incomum que um de nossos trabalhos iniciais em qualquer que seja o assunto de nossas pesquisas, seja o de convencer amigos, familiares e até mesmo colegas de profissão, que torcedores organizados não são só os machões baderneiros e violentos que eles pensam quando ouvem o termo.

Porém, vale pontuar que esse imaginário não se popularizou à toa, a construção dessa imagem associada apenas à figura masculina atrelada a sociabilidade viril veio sendo alimentada ao longo da história, dentro e fora dos coletivos torcedores. Ainda que um breve resgate histórico nos demonstre que a prática

torcedora como a conhecemos, tenha surgido a partir da experiência originada de mulheres.

Por exemplo, o próprio termo "torcedor", hoje amplamente utilizado no vocabulário da língua portuguesa, teve sua origem direcionado ao feminino, como uma forma de categorizar as mulheres que, ao acompanhar seus maridos e familiares nos primórdios da chegada do futebol no Brasil, ficavam aos arredores dos campos vendo as partidas e, de acordo com algumas crônicas da época, *torcendo* suas luvas. Assim surgiu pela primeira vez o termo "torcedoras"[1].

Não demorou muito para que o termo, e consequentemente as formas de sociabilidade impressas nessa nova prática em torno do futebol, fosse de certa forma usurpado pela crescente hegemonia masculina[2], sobretudo em suas formas coletivas de torcer, criando para si, e para o mundo, uma narrativa do torcer como uma espécie de lazer e estilo de vida (Toledo 1996) propriamente masculino e juvenil.

Diante disso, sabemos que muitos movimentos de torcedores coloriram as arquibancadas em suas manifestações coletivas de ativismos e festas nos estádios de futebol e em outros cantos da cidade, mas é inegável que a forma de torcer de maior apelo e consolidação ao longo dos anos, e ainda na contemporaneidade, sejam as Torcidas Organizadas (TO's).

Estas coletividades populares que surgem nas arquibancadas sobretudo a partir da década de 1970, ganham protagonismo ainda maior principalmente a partir dos anos 1990. Porém, não sem carregar consigo um estereótipo forjado pela mídia e senso comum, ligado à violência, comportamentos transgressores, e até mesmo a "classes perigosas"[3], além de outras várias essencializações que colocam o torcedor organizado no lugar do masculino universal, excluindo em sua grande maioria, todas as multiplicidades existentes dentro destas agremiações, como as próprias mulheres.

1 Foi em 1906 que o jornal O Estado de S. Paulo usou a palavra "torcedora" no feminino e em aspas, evidenciando um certo deslocamento semântico e ineditismo. Isso surgiu a partir da crônica "As meninas da arquibancada do Fluminense" escrita pelo escritor Henrique Maximiano Coelho Netto. O que destacamos, no entanto, é que a "(...) origem deste termo foi sendo ocultada pela hegemonia masculina no futebol, a ponto da própria palavra torcedora ser abandonada em nossos dicionários oficiais (mesmo que ainda viva em nossa linguagem verbal), dando lugar apenas à sua variação no masculino". (Andrade 2022, 9).
2 Vale frisar que essa hegemonia masculina não foi tão orgânica quanto se costuma narrar. O futebol no Brasil foi também um projeto de estado proibido para as mulheres de 1941 até 1979, acarretando assim não só em uma falta de incentivo, mas também em barreiras estruturais para as mulheres no futebol e seus entornos, como o próprio torcer.
3 Sabemos que muitas destas leituras estão embasadas em enfrentamentos torcedores, sobretudo nos anos 1990. Mas acreditamos que também esse crescimento da violência não tenha sido uma exclusividade dos torcedores organizados e sim um fenômeno de toda a sociedade. Por isso recusamos aqui, e em nossos trabalhos, qualquer tipo de leitura reducionista ao termo de violência torcedora. Afinal, essa aproximação dos torcedores organizados enquanto classe perigosa não nos parece acontecer esvaziada de preconceitos direcionados a sua origem de maioria periférica e negra.

E por conta disso, o fenômeno social das torcidas organizadas e suas formas de sociabilidade em torno do futebol tem sido constantemente observado, tanto por estudos acadêmicos como pela mídia jornalística. No entanto, o que destacamos é que a grande maioria dos trabalhos e abordagens, das clássicas às contemporâneas, seguem apresentando as torcidas organizadas sob a imagem totalizante masculina e viril.

O que nossos trabalhos etnográficos vêm tentando questionar, seja a partir da multiplicidade das práticas contemporâneas em torno do torcer para esses coletivos (SOUZA JUNIOR 2022), ou da própria diversidade de seus agentes, sobretudo as mulheres, invisibilizadas pelas abordagens masculinistas das pesquisas e matérias ao longo da história (ANDRADE 2022).

Com este ensaio, buscamos potencializar justamente o que não costuma aparecer nas fotos "oficiais" das torcidas organizadas: as torcedoras que pouco receberam atenção na mídia jornalística e nas pesquisas etnográficas ao longo da história, ainda que estivessem atuando tanto, e por vezes até mais que os próprios homens.

Afinal, se etnograficamente sabemos que "o torcedor [organizado] é o trabalhador, o estudante, a dona de casa, o malandro, o marginal, o policial, o dirigente, o político" (Toledo 1996, 12), por que então não visualizamos isso também através das fotos?

A partir desta questão central, temos trabalhado nos últimos anos em nosso contexto etnográfico também com a produção imagética, em paralelo com a textual[4]. Justamente por compreendermos a importância que a agência da visualidade tem, estética e politicamente, para nossos próprios interlocutores e interlocutoras.

Passamos então a adotar a fotografia não como mera ferramenta de produção de materialidades etnográficas, mas também como mais uma forma de construção da subjetividade que temos com os interlocutores e seu cotidiano (HIKIJI 2012; CAIUBY NOVAES). Através das lentes, registramos um conjunto de relações que por vezes resultam em fotografias de padrões e regularidades ali estabelecidas em campo, e por isso passamos a renomear de "fotoetnografias" (ACHUTTI 1997), pois entendemos que a intersecção entre etnografar e fotografar produzem o que não conseguiríamos alcançar só etnografando ou apenas fotografando. A fotoetnografia surge então como o deslizar das técnicas fotográficas que passam a se relacionar constantemente com as observações etnográficas, ambas construídas e construtoras do nosso fazer etnográfico entre as torcidas organizadas (ANDRADE & SOUZA JUNIOR 2021).

4 Para saber mais, consultar na bibliografia: Andrade e Souza Junior (2021a; 2021b; 2022a; 2022b; 2023), Andrade (2022) e Souza Junior (2021; 2022).

Com isto, o recorte visual que aqui apresentamos é o dos Gaviões da Fiel, torcida vinculada afetivamente ao Sport Club Corinthians Paulista, reconhecida como pioneira dentre as torcidas organizadas do estado de São Paulo. A escolha parte também, como bem apontado por Marianna Andrade (2022), do fato da agremiação ser lida socialmente por um viés mais progressista, o que em tese sugeriria uma maior abertura às questões de gênero, mas que em campo nos mostrou ser atravessada por diversas interdições direcionadas às torcedoras ali presentes, as quais Andrade (2022) identifica e nomeia etnográfica e politicamente, como "as Gaviãs".

Portanto, aqui buscamos fazer um duplo movimento. Pois assim como partimos das fotoetnografias para apresentar uma nova visualidade para as discussões subjetivas acerca das torcidas organizadas, também escolhemos como foco central quem sobrevive às margens dessa expressividade estética e política desses coletivos, que são essas torcedoras aqui nomeadas de Gaviãs da Fiel[5].

Afinal, o que aparenta ser mero trocadilho provocativo no chamamento, vem para confrontar toda a produção de formas estéticas de sociabilidades atreladas unicamente aos moldes masculinos, já impressos a partir da linguagem (os gaviões) desde a fundação da agremiação em 1969. Mas que extrapolam também na contemporaneidade, impondo às próprias torcedoras um modo de torcer feito por homens e para homens (ANDRADE 2022), desde as vestimentas, as interdições destinadas unicamente às mulheres, ou até mesmo nas fotografias que se popularizam dos torcedores homens e viris. Por isso, a reprodução desse modelo sem o devido enfoque às Gaviãs, não traduziria em imagens essa outra possibilidade de existir experienciada pelas mulheres nas torcidas organizadas como os Gaviões da Fiel.

O que buscamos então com essa discussão imagética é apresentar a multiplicidade de histórias que não tem aparecido nos textos, sobretudo de experiências marginais dentre o protagonismo masculino das práticas, tanto do torcer quanto do pesquisar torcidas. E aqui "as Gaviãs da Fiel surgem etnograficamente como uma narrativa contra-hegemônica não só aos termos, mas a toda uma estética e memória torcedora construída a partir de experiências, sobretudo, masculinas". (Andrade 2022, 96).

5 Movimento similar, de visibilidade de outras subjetividades imagéticas para além do estereótipo atrelado à prática, pode ser visto nos trabalhos de Ho Kim (2015), com as representações visuais de cadeirantes no rúgbi.




GAVIÕES
JUBILEU
50
DE OURO
CORINTHIANS
50 GAVIÕES


BATERIA
HIANS PAULISTA




BAIANAS
BAIANAS


VELHA GUARDA


CARNAVAL 2022
GAVIÕES DA FIEL
HARMONIA








LEALDADE - HUMILDADE - PROCEDIMENTO


RAFAEL



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Achutti, Luiz Eduardo Robinson. 1997. Fotoetnografia: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo.

Andrade, Marianna. 2022. Para além da arquibancada: uma etnografia sobre as "Gaviãs" da Fiel. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), UNIFESP, São Paulo.

Andrade, Marianna e Souza Junior, Roberto. 2021a. Uma galeria fotoetnográfica dos Gaviões da Fiel (parte 1): os corpos que torcem. Ludopédio, São Paulo, v. 146, n. 26.

Andrade, Marianna e Souza Junior, Roberto. 2021b. Uma galeria fotoetnográfica dos Gaviões da Fiel (parte 2): a materialidade do torcer. Ludopédio, São Paulo, v. 146, n. 50.

Andrade, Marianna e Souza Junior, Roberto. 2022a. "Que saudade que eu tava de torcer pelo carnaval": um ensaio fotoetnográfico dos Gaviões da Fiel (parte 1). Ludopédio, São Paulo, v. 155, n. 7.

Andrade, Marianna e Souza Junior, Roberto. 2022b. "Que saudade que eu tava de torcer pelo carnaval": um ensaio fotoetnográfico dos Gaviões da Fiel (parte 2). Ludopédio, São Paulo, v. 155, n. 21.

Andrade, Marianna e Souza Junior, Roberto. 2023. Retratos do cotidiano: torcedores organizados. Ludopédio, São Paulo, v. 164, n. 19.

Caiuby Novaes, Sylvia (org.). 2015. Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia. São Paulo: EdUSP.

Hikiji, Rose Satiko Gitirana. 2012. Imagem - violência - Etnografia de um cinema provocador. 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome, v. 1. 200p.

Ho Kim, Joon. 2015. O rúgbi em cadeira de rodas: um breve ensaio sobre a (des)construção da imagem da deficiência física. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia. São Paulo: EdUSP, p. 43-70.

Souza Junior, Roberto. 2021. Um preto e branco colorido: (des)construindo a imagem de torcedores organizados através da fotografia etnográfica. Pensata: Revista Dos Alunos Do Programa De Pós-Graduação Em Ciências Sociais Da UNIFESP, 9(2).

Souza Junior, Roberto. 2022. Torcidas organizadas entre futebol e carnaval: uma etnografia sobre a materialização do torcer e do sambar nos Gaviões da Fiel. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UFSCar, São Paulo.

Toledo, Luiz H. 1996. Torcidas Organizadas de futebol. Campinas: Autores Associados/Anpocs.

RESUMO

Neste ensaio fotoetnográfico buscamos apresentar uma discussão acerca da multiplicidade imagética de experiências e narrativas dentro das Torcidas Organizadas de futebol. Ao partirmos de uma perspectiva das mulheres Gaviãs que compõem uma das maiores torcidas organizadas do país, os Gaviões da Fiel, tencionamos a expressividade desse coletivo apresentado visualmente na mídia, e também em grande parte dos trabalhos etnográficos, como apenas masculino e hegemônico. Com este ensaio, amparado em uma leitura fotoetnográfica que temos realizado ao longo dos últimos anos em nossos trabalhos de campo, buscamos potencializar o protagonismo que não costuma aparecer nas imagens "oficiais" e imaginativas sobre as torcidas organizadas, ou seja, das torcedoras, que pouco receberam atenção na mídia jornalística e nas pesquisas etnográficas ao longo da história, ainda que estivessem atuando tanto, e por vezes até mais que os próprios homens.

PALAVRAS-CHAVE:
Torcidas Organizadas de Futebol; Fotoetnografia; Torcedoras; Gaviãs da Fiel; Antropologia das práticas esportivas.

ABSTRACT
In this photoethnographic essay we seek to present a discussion about the imagetic multiplicity of experiences and narratives within the organized soccer fans. From the perspective of the Gaviã women who make up one of the largest organized fans in the country, the Gaviões da Fiel, we intend to challenge the expressiveness of this collective visually presented in the media, and also in much of the ethnographic work, as only male and hegemonic. With this essay, supported by a photoethnographic reading that we have carried out during the last years in our fieldwork, we seek to enhance the protagonism that does not usually appear in the "official" and imaginative images about the organized fans, that is, the female fans, who have received little attention in the journalistic media and in ethnographic research throughout history, even though they have been acting as much, and sometimes even more than the men themselves.

KEYWORDS:
Organized Football Fans; Photoethnography; Fans; Gaviãs da Fiel; Anthropology of sports practices.

Roberto Souza Junior é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSCar, pesquisador associado ao Laboratório de Estudos das Práticas Lúdicas e de Sociabilidade (LELuS). E-mail: r.alencarjunior@hotmail.com

Marianna Andrade é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSCar, pesquisadora associada ao Laboratório de Estudos das Práticas Lúdicas e de Sociabilidade (LELuS). E-mail: marianna.cbandrade@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 10/04/2023
Reapresentado em: 30/11/2023
Aprovado em: 11/03/2024

GIS

MEU PAJÉ: AYAHUASCA, TRANSE E IMAGENS ONÍRICAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.216910

ORCID
https://orcid.org/0009-0005-4212-1147

CAROLINA DE CAMARGO ABREU
Pesquisador independente

O despertar é a forma
exemplar de recordação.
(Walter Benjamin,
Materiais do Exposé de 1935)

NOITES ETERNAS

Sentados numa grande roda, os convidados da artista Suzy Okamoto, entre os quais muitos ayahuasqueiros[1], ofereceram um depoimento de sonho ou transe - sem dizer se seria um ou outro -, durante o *happing Passagens* (Okamoto, São Paulo, 8 de junho de 2018). Histórias de sonho ou transe facilmente se confundem.

> A última lembrança que eu tinha era estar sentada num círculo, como este, com mais ou menos umas 40 pessoas. Todas vestiam branco e eu estava sentada também numa cadeira de plástico branco. Mas, quando eu me dei conta, já não havia círculo, cadeira, nem pessoas. Eu caminhava num outro mundo.
>
> Eu caminhava descalça e meus pés sentiam a terra, e sentiam o calor da terra.

1 Chamadas de "ayahuasqueiras" são as pessoas que regularmente consomem ayahuasca em rituais coletivos, geralmente próximo de centro urbanos. Neste caso, eram os convidados da artista pessoas de classe média alta, moradores de São Paulo, intelectuais e outros artistas de campos diversos.

Era noite. Uma noite como nunca tinha visto: de uma escuridão muito plena, de um céu estrelado e ao mesmo tempo havia muita luz, e era a luz da lua. Uma voz me disse que naquele mundo era uma eterna noite, apenas noite existia naquele mundo.

E eu fui caminhando. Conforme eu caminhava comecei a contemplar a paisagem. E nada havia além de terra e de imensas árvores. Árvores enormes com galhos retorcido, árvores que pareciam milenares. Havia só terra e árvores.

Continuei caminhando até perceber que em cima dos galhos das árvores havia seres... seres que eu nunca vi. Eu tive medo. Eu tive medo daquela noite, eu tive medo daquelas árvores, eu tive medo daqueles seres. Mas também tudo era muito belo porque os seres eram mulheres-PÁSSARO.

No lugar dos pés elas tinham patas. É patas que se fala? Os pezinhos dos pássaros? Tinham patas. E eles tinham seios, enormes seios. Elas tinham bicos. Elas tinham asas. Eram extremamente silenciosas. E elas pareciam não se dar conta da minha presença pois elas tinham um estado de atenção muito grande; como se o corpo inteiro delas estivesse em estado de atenção. Como se esperassem um chamado a qualquer momento. E elas não voavam. Nenhuma voava. Todas estavam paradas, neste estado de atenção.

Eu tive medo. Eu tive muito medo daquele mundo. Eu pedia pra voltar. “Eu quero voltar. Eu quero voltar. Eu quero voltar.” E a voz dizia: “Alguns tem a chave e não tem a licença, outros tem a licença e não tem a chave.” Eu dizia: “Eu quero voltar, eu quero voltar”. Em desespero eu pedia pra voltar. E ela repetia: “Alguns tem a chave e não tem a licença, outros tem a licença e não tem a chave. Você tem a chave e têm a licença.”

(Sa. 49 anos, 2018)

Pelos mundos de “noites eternas”, as histórias têm outra natureza narrativa e são carregadas de assombro. Assombro de terror. Assombro de fascínio. Histórias assombrosas. Uma experiência “maravilhosamente assustadora”, comenta uma moça de 20 anos sobre o seu primeiro transe de ayahuasca junto com um grupo de xamanismo urbano.[2]

2 Anotação do meu caderno de campo (janeiro de 2018).

As afinidades eletivas entre as experiências e narrativas dos sonhos e dos transes - trato aqui do transe com ayahuasca[3] - são matéria para poesias, estudos neurológicos e interesse antropológico. Durante o século XX, as proximidades entre sonho e transe ainda tinham a ver, também, com os riscos da loucura (Bastide, 2016). Contemplar "noites escuras" requer lidar com imprecisões.

Há mais de um século, Sigmund Freud e Eugen Bleuler sugeriram que sonhar produz alucinações semelhantes às experimentadas por pacientes esquizofrênicos durante a vigília[4], porém os autores não foram além de levantar a questão - provavelmente porque foi o que mais os interessou.

Noutra perspectiva de produtividade científica, as ciências mais duras - aquelas que privilegiam experimentos laboratoriais e elaboram suas análises através da observação de parâmetros controlados e comparações matematizadas -, dedicaram-se a investigar as relações dos fenômenos alucinatórios com os *sonhos lúcidos*, aqueles quando se tem consciência que se está sonhando.

Pesquisas neurológicas revelam que diferentes padrões de ativação cerebral correspondem a três diferentes tipos de experiência onírica de *sonhos lúcidos* (Mota-Rolim et al 2010). A primeira diz respeito a narrativas oníricas relacionadas com o controle executivo em primeira pessoa; quando o sonhador consegue fazer escolhas no enredo onírico. A segunda tem a ver com imagens corporais em terceira pessoa, muitas vezes descrita como a experiência de ver o próprio corpo ou desprender-se dele. E há ainda os *sonhos lúcidos* de uma vivacidade visual aprimorada.

Interessantemente, a própria ideia de *sonho lúcido* está conectada que com a natureza da experiência e a ativação de certo tipo de memória. Os neurologistas os contabilizam através de complexas relações entre o nível de lucidez e a quantidade total de energia EEG nas bandas alfa, beta e gama durante o sono REMS[5]. Uma tal configuração que os definem como "um estado de consciência à parte", algo "entre a vigília e o sonho não lúcido" (op. cit., 34).

3 Ayahuasca é beberagem que tem forte efeito psicoativo preparada com o cipó nativo da região amazônica *Banisteropsis caapi* e outras plantas, geralmente folhas do arbusto *Psychotria viridis* - conhecido como chacrona –, ou com o *Diplopterys cabrerana*. Conforme o contexto étnico ou religioso em que é consumida, a ayahuasca também é conhecida como *yagé*, *caapi*, *nixi pae*, daime, vegetal, *hoasca*, cipó dos espíritos, vinho da alma - para mais detalhes ver Luna (1986), que realizou um mapeamento pela amazônia sulamericana no início dos anos 1980.

4 Freud (1911) *Psychoanalytic notes on an autobiographical account of a case of paranoia* e Bleuler (1911) *Dementia Praecox or the Group of Schizophrenias* (Mota-Rolim et al 2010, 34).

5 Os *sonhos lúcidos* são identificados pelas suas características espectrais peculiares de movimentos rápidos dos olhos (REMS) durante o sono, que o diferenciam de REMS quando ocorrem sonhos não lúcidos.

Algo entre a vigília e o sonho também é um estado de consciência que intrigava Walter Benjamin, o autor que oferece a bússola para o embarque que sugiro neste texto, um texto propositalmente ensaístico.

O ensaio é especialmente escolhido como forma pelo próprio modo como dispõe à reflexão e à experimentação. Em vez de pretender alcançar algo cientificamente novo, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram, pois, o seu caráter diferenciado não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio. Ocupa um lugar entre despropósitos, pontua Theodor Adorno: "[começa] com aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer" (Adorno 2003, 17).

Sua intenção se desembaraça da ideia tradicional de verdade e recai sobre o processo de desvendar seu objeto de interesse, deixar transparecer o desconcertante da coisa. Adorno comenta: "O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzí-lo a uma outra coisa" (2003, 27). Nesse processo, o ensaio compõe experimentado, revirando, apalpando, questionando seu objeto.

O ensaio também não pergunta por nenhum dado primordial já que denuncia, silenciosamente, a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da cultura para o âmbito da natureza. Neste sentido, se recusa a definir seus conceitos. Em contrapartida, introduz sem cerimônias e imediatamente os conceitos, tal como eles se apresentam.

> Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante; ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados linguagem (Adorno 2003, 29).

Em detrimento das deduções conclusivas, prefere as conexões transversais entre os elementos. "Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica", pontua Adorno (op.cit., 34).

A bordo da antropologia, que faz da etnografia seu ofício e método, convido o leitor a navegar por algumas imagens do transe que relampejam nas "noites escuras" de ayahuasqueiros urbanos. Estaríamos nós nos enveredando por mares profundos (cf. Freud)? Talvez. Talvez sejam essas imagens, imagens do inconsciente, que também podem se revelar *imagens de desejo* (cf. Benjamin). Na sombra da psicanálise, Benjamin elaborou a

noção de *imagens de desejo* enquanto imagens da consciência coletiva nas quais o novo se interpenetra com o antigo. Por vezes também chamadas de *imagens oníricas*, referem-se aos "sonhos da coletividade" e são materiais importantes para a produção de conhecimento da história. Por meio das imagens - no limiar entre a consciência e o inconsciente - é possível ler a mentalidade de uma época, sugere Benjamin, que assim o fez atento às passagens parisienses.[6]

Esta será, certamente, uma viagem bem diferente do que a das veredas abertas pelos estudos da neurociência. Neste campo, o livro *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho* (2019), de Sidarta Ribeiro, oferece, com grande erudição, uma teoria geral que mergulha em grandes civilizações (suméria, egípcia, babilônica, assíria, persa, chinesa, indiana e greco-romana) para apresentar evidências eletrofisiológicas de que o sonho opera como instrumento simulador de estratégias de sobrevivência humana.

Deveras diferente é a abordagem benjaminiana, que incumbe o historiador com o papel de intérprete dos sonhos coletivos, as *imagens de desejo*. Para tal desenvolve um método próprio:

> E assim apresentamos o novo método dialético da historiografia: atravessar o passado com a intensidade de um sonho, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília, ao qual o sonho se refere! (Benjamin apud Bolle 2000, 63).

Benjamin encampa a tese marxista que assume o caráter onírico da história, - história constituída pelos homens, sem plena consciência disso -, e coloca o pensamento crítico a serviço da interpretação política das imagens[7]. A epígrafe do *Arquivo N*, que segue na obra *Passagens* (2006), cita Marx: "A reforma da consciência consiste *apenas* em despertar o mundo... do sonho de si mesmo." (op.cit., 499).

Para Walter Benjamin, o sonho é matéria e método de pesquisa, nem tanto o oposto complementar da vigília, mas antes o seu fundamento. (Bretas 2008) Atento às alegorias e fantasmagorias da Modernidade - de um capitalismo que é "sono repleto de sonhos"[8] -, Benjamin propõe apresentar os aspectos oníricos no âmago da realidade da vigília, ou ainda, interpretar os sonhos de uma sociedade pelo despertar no agora da cognoscibilidade.

6 Conforme analisa Bolle (2000), o método benjaminiano se aproxima de uma radiografia do inconsciente coletivo.
7 A esse respeito, ver *Sobre o conceito de história* (Benjamin 1987d) e os comentários de Michael Löwy (2005) sobre as teses.
8 Benjamin (2006, 436). Seria a Modernidade um espaço-tempo onírico por excelência.

Na embarcação de uma antropologia da performance com bússola benjaminiana, não estaremos em busca de gestos ou detalhes para revelar modelos; aliás, seremos muito cuidadosos quanto às pretensões hermenêuticas e com as grandes narrativas das teorias gerais. Tal como orienta John Dawsey (2013), nosso olhar há de se dirigir exatamente ao que escapa do modelo: elementos soterrados das paisagens sociais. A antropologia benjaminiana, por aqui elaborada, olha mesmo para as histórias que a sociedade conta sobre si mesma - suas performances -, em busca do que foi esquecido ou ridicularizado, convencido de que os elementos determinantes da condição humana podem ser encontrados soterrados no presente (Dawsey 2013; 2007).

Já de partida vale avisar aos navegantes - aqueles que ainda não notaram -, ser este um percurso bastante pessoal, que não se transveste em terceira pessoa[9]. Sou eu uma "nativa" que consumia ayahuasca regularmente com grupos das camadas médias e médias altas urbanas há aproximadamente 10 anos quando, em meados de 2017, assumi a tarefa de formalizar pesquisa[10].

O que procurar nesta pesquisa? Pelos destroços dos sonhos para descobrir se neles há promessas. Não haveria nas cerimônias urbanas com ayahuasca a busca de uma experiência com o passado da qual irrompem esperanças ainda não realizadas?

PASSAGEM [E ENCANTAMENTO]

> Quando começa a chegar o transe... eu não esperava que iria mudar mesmo de estado de consciência. (...) Levei um susto. Eu pensei: "Pronto pirei, não vai mais passar". (...). Era acima do meu controle, do meu próprio querer, me levava para um lugar onde eu não necessariamente estava conduzindo.
>
> Então essa sensação de que meu cérebro funcionava à parte da minha vontade, do controle do Ego, era muito horrível. (...)
>
> E ali, eu, que estava cheia de questionamentos sobre Deus - "Deus não existe"-, daí eu senti Deus. Deus não era nada do que tinham me ensinado. Porque eu senti a vida em mim. Não sei explicar. Aquela coisa inexplicável... que você sabe.

9 As questões encenadas pela escrita etnográfica como estratégias específicas de autoridade foram discutidas por Clifford (2008). Dediquei-me a considerar os desdobramentos políticos e metodológicos dessas escolhas enquanto apresentação dos "achados" etnográficos no texto *Montagem, teatro antropológico e imagem dialética*, redigido em colaboração com Vi Grunvald, para mais, ver Abreu e Grunvald (2016).

10 Pós-doutorado *A invenção do ritual* (2017) desenvolvido junto ao Instituto de Artes e o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas da UNESP entre 2018 e 2020.

> Eu senti o universo. Eu senti como eu sou parte do universo, como o universo é parte de mim. Eu senti como existe muito mais do que os olhos podem ver a olho nu. Eu senti esse além, o Além. E o Além estava muito bonito naquele momento. E o Além estava me fazendo fazer uma travessia. Eu lembro até hoje a imagem: apareceram uns seres... Era uma coisa meio indiana, com aqueles coques, umas roupas indianas, e eles davam piruetas. Eles eram um pouco circenses, eram artistas. Diziam: "vem cá, vem cá". E eu fiz, tipo, uma passagem.
>
> E eu não tinha medo. Tanto que eu pensei na hora: "será que tô morrendo? Mas seja o que for, é muito bom, é muito luminoso, isso eu vou fazer". Eu achei que eu estava morrendo, mas estava bom. Então esses seres me conduziram, e... várias imagens indianas e... misturou um monte de coisas, imagens de índio também. Imagens de indianos e de índios. E daí veio um transe que eu só chorava de emoção.
>
> (La. 35 anos, 2018, sobre seu primeiro transe com ayahuasca, 12 anos antes)

A experiência com ayahuasca tem a ver com uma passagem que nos leva, por vezes de forma gentil, mas geralmente de forma arrebatadora, para outras realidades, lugares extraordinários. São como mundos virtuais que se dão a ver - iluminação mística -, através do transe.

No meu trabalho de campo, dedicado ao estudo de caso de um grupo ayahuasqueiro em São Paulo - e atento a práticas de agrupamentos próximos (todos agrupamentos de classe média e média alta) -, muitas das vezes, estas experiências estão relacionadas com epifanias. Ver seres celestiais e/ou sentir Deus não são incomuns. Esta é a experiência do maravilhoso.

Embora a quantidade e concentração da beberagem seja um dos fatores que influenciam o transe e há de se pesar a pré-disposição individual de cada pessoa na situação, é certo que - e amplamente reconhecido no mundo ayahuasqueiro -, o fator mais determinante para a "abertura do transe" é o ritual coletivo.[11] Sabe-se que é a ritualística da cerimônia que garante a "força" do transe, que a participação de cada um dos presentes constitui uma rede cosmológica compartilhada com mais ou menos intensidade. Deseja-se, mesmo, experiências com alta intensidade, ainda que possam ser assustadoras. Quando assim o é diz-se, com bastante satisfação, que o ritual foi "forte". Epifania. Experiência do maravilhoso.

11 Sobre as interações entre os aspectos farmacológicos, psicológicos e socioculturais dos efeitos psicoativos ver Abreu e Malvasi (2010).

Eu, durante o meu primeiro ritual com ayahuasca, fui ao que chamei de "inferno". Vi a imagem das pessoas à minha frente derreter e então fui jogada para um espaço sideral entre o passado e o futuro. Ouvi as plantas falarem comigo - todas ao mesmo tempo, e de uma só vez. Perdi o controle do meu corpo, que então tremia descontroladamente. Fiquei sabendo de algumas verdades, nada agradáveis, sobre o meu modo de lidar com as pessoas da minha família. Senti frio, muito frio, e não havia nada ou ninguém para me reconfortar. Descobri que tudo aquilo tinha a ver com pilotar naves espaciais, por mais insólito que parecesse. Aliás, ainda mais insólito era aquele requintado ritual quase secreto que acontecia num sítio na periferia de Cotia.

O ritual acontecia numa construção hexagonal de alvenaria chamada de Oca. Mais de uma centena de pessoas vestiam mantos brancos e portavam-se disciplinadamente sentadas e quietas, coluna ereta. Muitos dos participantes eu já conhecia, mas não imaginava que iria encontrá-los por lá: eram atrizes e atores, diretores do teatro paulistano, músicos, dançarinas e artistas visuais; havia ainda cineastas, produtores culturais, alguns médicos, muitos professores universitários.

O espaço era organizado como num quadrado de aproximadamente 3 fileiras de cadeiras cada, sendo um dos lados destinados para os "novos", onde eu fui sentada; outro para a "corrente", os frequentadores mais comuns daqueles rituais; num terceiro lado sentavam-se as pessoas de maior *status* (notava-se imediatamente pela desenvoltura e orgulho que elas postavam) - no centro exato da reta, a líder do ritual, então chamada de "dirigente" -; e no quarto lado do quadrado estava a "banda". Uma banda com muitos músicos e uma maestrina, que seria uma orquestra, caso não tivesse tão diferente composição: eram muitos os atabaques e congas, maracás, violões, flautas diversas e até uma rabeca. No centro da arena, quase vazio, havia apenas uma pequena e baixa mesa, uma mesa-altar, com flores, grandes cristais e uma cruz de madeira que eu nunca havia visto antes[12].

Durante o ritual, que durou aproximadamente 5 horas, a dirigente era a única que falava, enquanto todos os outros cantavam, tocavam, entoavam preces e cuidavam do andamento da cerimônia: danças pontuais, gestos precisos, evocação de anjos, chamada de seres celestiais com berrantes (uma corneta feita de chifres de boi). A ritualística deste agrupamento ayahuasqueiro, que tem no nome "centro xamânico" como tantos outros

12 Depois soube, pelas conversas com os ayahuasqueiros do grupo, se tratar de *Ankh*, um símbolo do Antigo Egito: chave para a vida após a morte. Estava nas entrelinhas a ideia de que naquele contexto seria uma espécie de chave para a experiência do mundo dos mortos. A *Ankh* é um *símbolo forte* (Turner 1994) que atravessa tempos e histórias suportando muitos significados, é acionada em diversos contextos, com enorme variação de sentidos e usos.

que se fundaram a partir dos anos 2000 nos grandes núcleos urbanos brasileiros, é de tal requinte que vale outro ensaio para compartilhar o registro etnográfico; porém, na embarcação deste, no qual seguimos, mais importante é anotar que naquela semana minha visão demorou para recuperar o foco.

Não conseguir enxergar com precisão, nem de perto, nem de longe, durante vários dias depois do ritual me incomodou bastante, por outro lado, os novos pensamentos e sentimentos que surgiram muito me interessaram e me animaram. Deslocamento de perspectiva. Espanto.

Foi com grande espanto que eu percebi que minha vã ciência - essa que eu pratico profissionalmente como pesquisadora - não dava conta da prever ou explicar a experiência "maravilhosamente assustadora" pela qual eu havia passado[13]. O cosmos era muito maior e enigmático, cheio de outros planos de existência, cheio de outros seres, cheio de outras razões e mistérios. Todo o universo se abriu!

Naquela semana, pela primeira vez, tudo me pareceu prenhe de significado. Presente e passado explodiram em novas relações. As coisas mais habituais podiam ser vistas por uma sensibilidade capaz de notar o sagrado das coisas. Nada mais era mera coincidência, tudo estava conectado por relações divinas. *Iluminação mística*. (cf. Benjamin)

Os estudos de Gregory Bateson (1976) caracterizam mesmo a perspectiva "sagrada" do mundo como aquela que observa a unidade da vida, o "padrão" que conecta todas as criaturas, que gera um sentido à própria existência. O sagrado seria uma *percepção integradora* da experiência humana, capaz de estabelecer conexões não só entre os seres e as coisas que habitam o universo, mas entre razão e intuição, verdade e imaginação.

Através da epifania ayahuasqueira assumimos poderes e ingressamos numa espécie de história universal, de dimensão cósmica, que corre em realidades paralelas à vida cotidiana. Sobre realidades. Realidades sobrenaturais.

O VELHO ÍNDIO

Desde o assombro que tive naquela primeira vez que participei de um ritual com ayahuasca, passei a frequentar as próximas cerimônias. Depois do

13 A ideia de "passagem" foi também para mim bastante adequada, conforme deixei anotado: "fui ao inferno, morri, foi horrível, algo inimaginável. Mas também foi bom, pois quando eu morrer definitivamente, meu corpo morrer, já não vou me assustar tanto; conheci o outro lado e não vou me esquecer. É bom estar de volta" (diário pessoal, 2008).

terror da “peia” daquela vez, demorei dois meses até ganhar coragem e retornar. Porém, desde então - e por 12 anos -, me tornei ayahuasqueira. Primeiro eu queria compreender “tudo aquilo” - aqueles mundos e poderes que se mostravam - mas também a dinâmica da organização do ritual e da vida dos frequentadores ao redor da prática ayahuasqueira me interessou bastante.

Sobre o fantástico que se revelava em transe, com o tempo percebi que não há nem possibilidade, nem utilidade, em agarrar o inefável. Sobre os agrupamentos ayahuasqueiros dos quais participei, muito aprendi, muito tive que estudar, muito ainda me interessa.

Foi para aquele mesmo “centro xamânico” que retornei e ao qual me associei. Dele, seis anos mais tarde, quase todos os membros - mais de duzentas pessoas (inclusive eu) -, se desligaram num único dia, em ato insubordinação ao autoritarismo da dirigente[14].

Dissidentes deste grupo, fundamos - 5 homens e 2 mulheres, juntos - outro “centro xamânico” em meados de 2014. Tínhamos, desde o início, o propósito de criar uma cerimônia para nossa prática ayahuasqueira de acordo com princípios de liberdade, improviso e autonomia. Neste sentido, acendíamos uma fogueira no centro cerimonial - também chamado de Oca -, sob uma mandala de areia colorida, que no final do ritual desfazíamos. Em contraponto à experiência anterior, não cantávamos hinários como geralmente o fazem as religiões ayahuasqueiras urbanas, nem encarregávamos ninguém de nenhuma função ritual específica, apenas havia um líder para cada ritual, pois no limite, se for preciso, alguém deve assumir qualquer responsabilidade que se faça necessária. Ao redor da fogueira nos sentávamos como queríamos (em esteiras, bancos ou cadeiras), porém num mesmo plano hierárquico simbólico. Muitos traziam seus maracás e tambores xamânicos para o encontro.

Lembro-me bem da minha inquietação numa noite de sábado, em junho de 2015, quando o Velho Índio apareceu, pela primeira vez, em nosso ritual de ayahuasca. O encontro que deveria ser uma “concentração” (ritual ayahuasqueiro em silêncio, inspirado na prática do Santo Daime), ganhou outro rumo quando a pessoa com maior experiência ayahuasqueira entre nós, o líder daquele ritual, incorporou um Velho Índio.

14 Este é um grupo que se organizava em hierarquia piramidal sustentada por uma política de acessos restritos, distribuição desigual de “segredos” sobre “poderes” mágicos, rígidos controles normativos e morais, punições e humilhações públicas aplicadas pela líder àqueles que eram considerados desobedientes. Tais relações, especialmente a permissividade para com a conduta da líder, guardam semelhanças impressionantes com aquelas previstas pelas reflexões de Freud sobre a *Psicologia das Massas* (2011), mas uma discussão mais detalhada da questão apenas pode ser devidamente desenvolvida em outro ensaio.

Éramos aproximadamente 25 pessoas e o transe estava “alto” para todos os presentes. O líder tocava seu maracá indígena que comprara, há alguns meses, de um mercador na cidade de São Paulo, quando seu corpo se transformou desmedidamente, se deformou. Era difícil compreender como ele se sustentava naquela tão peculiar (des)organização corporal. A dificuldade de coordenar movimentos transpareceu em sua voz, então rouca, quase um sopro sofrido que, também pela primeira vez, trouxe a palavra para as nossas cerimônias. O Velho Índio falou algo sobre como deveríamos agir durante o ritual e então caminhou chacoalhando seu maracá por sobre a cabeça de cada um de nós, ainda com espantoso corpo, como que nos benzendo.

A cabaça do maracá girava ininterruptamente, produzindo um zunido impressionante, como o som de um universo vasto. De olhos fechados, eu podia ver toda uma galáxia sideral pulsando naquela cabaça. Eu voava dançando com forças extraordinárias que transbordavam minha existência humana. Eu já não era corpo, eu era tudo, o corpo era mundo. Pelas dimensões multissensoriais do transe coletivo, o maracá trazido de terras longínquas, agitado pelas forças da incorporação indígena, levava-me a transcender as fronteiras dos domínios conhecidos, convidava-me a voos por outros sistemas de existência.

Aquele maracá, por si só, instaurava um ato ritual de memória fundado em dupla modalidade de presença - visual e sonora -, contudo, era a incorporação do indígena tão contundente, que tudo aquilo me perturbou imensamente. Para mim, antropóloga-nativa, a possessão por uma entidade indígena não tornava nosso rito mais xamânico, mas embaralhava as clássicas análises antropológicas sobre o transe. Roger Bastide (2016) havia me ensinado que a possessão no Brasil tem a ver com heranças africanas, enquanto o xamanismo ameríndio opera, pelo transe, viagens: voos xamânicos. Os pajés, ainda que experimentem estados alterados de corporalidade, não dispõem o corpo para possessão. Bastide desenvolveu sua reflexão antropológica entre as décadas de 1950 a início de 1970 a partir, sobretudo, da distinção entre voo xamânico e possessão.

Talvez seja porque, em terras paulistas, de terra roxa, já foi assentado muito axé e o xamanismo urbano - diferente da pajelança -, ainda que tenha algo de cura, tem muito mais a ver com comunicação. Terra roxa, chão cheio de umbandas. Contaminações e comunicações.

XAMANISMOS CONTEMPORÂNEOS

Se a beberagem da ayahuasca já foi tradição exclusiva de povos indígenas da Amazônia dispersos por territórios do Brasil, Peru, Equador, Colômbia e Venezuela, desde os primeiros contatos coloniais, seu consumo serviu

de elemento de medição com a situação colonial e a modernidade através de práticas de pajelança (Langdon 2013, Luna 1986, Taussig 1983).

A circulação de xamãs indígenas performando rituais com o *yajé* – outro dos nomes para a beberagem – já era comum nos tempos pré-coloniais e, desde a Conquista, tal rede se estendeu como um recurso popular de cura da qual participam tanto mestiços quanto indígenas (Gow 1995, Luna 1986, Taussig 1983). Do encontro colonial emergiram xamãs de sangue mestiço para lidar com preocupações associadas ao amor, à doença, má sorte, desemprego e outros infortúnios, que são antes especificidades das populações urbanas e subalternas do que de culturas indígenas.

Dos contatos interétnicos desencadeados pela expansão das missões católicas e da economia da borracha, surgiram, a partir dos anos 1930 no Brasil, inicialmente no Acre – e depois em Rondônia –, agrupamentos religiosos de não-indígenas que adotaram a ayahuasca como técnica primária para a experiência do êxtase. Assumindo tal beberagem como sagrada, organizaram-se: o Santo Daime, a Barquinha e a União do Vegetal (UDV). Denominadas como "linhas", conforme sua dinâmica de distinções mútuas, essas religiões reelaboram antigas práticas vegetalistas, mobilizando à sua maneira um mesmo conjunto de crenças que combinam elementos do xamanismo amazônico, da pajelança cabocla, do catolicismo popular, do espiritismo kardecista, de correntes esotéricas de origem europeia e de religiões afro-brasileiras (Goulart 2010).

A partir dos anos 1980, diversos agrupamentos não-indígenas surgiram – e ainda surgem – pelas grandes cidades brasileiras. Reinventam, cada um a seu modo, o uso da ayahuasca nos centros urbanos, combinando elementos das matrizes ayahuasqueiras das quais derivam – Santo Daime e UDV – com o xamanismo de origem norte-americana, o hinduísmo, a umbanda, as terapias holísticas, manifestações artísticas, bem ao modo do movimento Nova Era (Labate 2004).

Esther Jean Langdon (2013) faz notar que tais práticas estão menos associadas com a pajelança das cidades amazônicas e mais com a heterogênea circulação global de práticas espirituais voltadas especialmente para as classes médias urbanas. Um certo movimento de resgate da espiritualidade na virada do século XXI, conhecido como Nova Era, que, conforme definiu José Guilherme Magnani (1999), mais se aproxima de um modo de operar: incentiva cada indivíduo a montar seu próprio *kit* devocional a partir de um mercado que expõe, lado a lado, elementos oriundos das mais diversas, distantes e opostas tradições espirituais.

A apropriação de práticas e crenças originárias de povos indígenas desaparecidos ou não, ritualizadas ou ressemantizadas à luz de um ideal

espiritual ocidental tem sido descrita por pesquisadores de diferentes partes do mundo. Frequentemente identificado como "neo-xamanismo", esse movimento global de intercâmbios indígenas de símbolos, substâncias e práticas rituais com as classes médias urbanas pode ser melhor compreendido, sugere Langdon (2013), pela denominação de "xamanismo contemporâneo". Além do termo "neo-xamanismo" ser associado a uma conotação negativa, ignora o fluxo dialógico entre indígenas e não-indígenas. Langdon argumenta que a constituição de redes e contatos interétnicos sempre foram práticas xamânicas na América do Sul, e na contemporaneidade, as diversas formas de xamanismos, autênticas ou não, emergem das trocas de expectativas e interações práticas atuais.

A antropóloga também nos adverte sobre os enganos em reificar a imagem popular do xamã como único possuidor do conhecimento nativo, ignorando, assim, o conhecimento cultural que é distribuído entre os membros do grupo. Propõe pensarmos o xamanismo contemporâneo como um modo performativo que emerge do intercâmbio que ocorre entre os atores que têm interesse ativo na construção de um renascimento xamânico.

Jane Monnig Atkinson (1992) sugere que falemos do conceito no plural, xamanismos, para assim enfatizar a impossibilidade de essencializar esse fenômeno que, equivocadamente, muitas vezes é assumido como uma expressão arcaica de conhecimentos e técnicas do sagrado. Como tal, o conceito de xamanismo seria uma "invenção antropológica" popularizada por obras como *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (2002) de Mircea Eliade. A partir da ideia de religiões arcaicas, o termo xamã, oriundo da Sibéria, foi aplicado às ambíguas figuras da América indígena (e mestiça) que atuam como sacerdote/mágico ou feiticeiro/curador. O interesse por alucinógenos nos anos de 1960 e 1970 renovou, ainda, a investigação das técnicas do êxtase e a ideia de xamanismo.

Embora se associe metonimicamente a ayahuasca ao xamanismo, Langdon (2013) esclarece ter sido a própria ayahuasca um princípio unificador de várias práticas rituais e visões cosmológicas que, então, diferem enormemente do xamanismo indígena.

Se por um lado, o processo de expansão e reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos foi um desdobramento da chegada da UDV e do Santo Daime nas grandes metrópoles a partir dos anos de 1970 e 1980, por outro, ao longo da primeira década dos anos 2000, observou-se um novo fenômeno: a entrada de indígenas nos circuitos urbanos de consumo da ayahuasca (Labate e Coutinho 2014). Neste processo são reinventadas as relações e trânsitos entre grupos indígenas, a classe média e média alta, confirmando a tendência de os xamanismos urbanos contemporâneos serem concepções cujo centro gravita na fascinação pela figura do xamã indígena (Fernández 2009).

SELVAGERIA DO SAGRADO INSTITUINTE

Analisando alguns dos movimentos do imaginário sobre os indígenas no Brasil, Edgar Teodoro da Cunha (2004) faz notar que, desde a chegada dos europeus nestas terras antes desconhecidas, muitas imagens foram produzidas sobre o índio, compondo um repertório próprio, não uma imagem unívoca, mas um campo semântico.

> Por meio de um percurso de longa duração que define as particularidades da evolução deste lugar, esse repertório de imagens e significados fez com que o índio tenha se tornado o que é, um índio imaginário, um campo semântico complexo que se exprime de maneiras variadas e tem implicações concretas ligadas à realidade histórica e sociopolítica do momento em que as imagens são mobilizadas (Cunha 2004, 116).

Cunha indica que a ideia de índio opera como um outro tipo de *orientalismo* (Said 2007): um repositório de inúmeras imagens e significados, que orientam o modo como nossa sociedade vê e se relaciona com as sociedades indígenas reais. Um conjunto que tende a uma certa idealização e rigidez, ainda que possa revelar facetas diversas, imagens cambiantes.

Pelos terreiros dos xamanismos urbanos ayahuasqueiros a figura do índio surge de diversas formas - inclusive presencialmente (Labate e Coutinho 2014) -, mas chama minha atenção a exuberância própria das incorporações do Velho Índio durante os rituais que participei. O que sempre me perturbou foi a generalidade da figura que se apresentava, tão bem acolhida pelos participantes do ritual. Uma entidade indígena sem qualquer traço étnico, que logo num primeiro momento foi denominado - de maneira suficientemente consensual-, de "o Velho Índio". A perturbação era mesmo só minha, pois quando eu indagava os demais sobre a falta de factualidade de um "índio genérico", eles logo me explicavam que o mais importante era a "sua ancestralidade".

Taussig (1983) trata da criação da alegoria do índio – o homem selvagem –, a partir da mobilização do mito em relação à cura (xamânica) e o terror da violência colonial. Atento aos efeitos da magia da(s) história(s) e de seu poder curativo, Taussig revela como, na constituição da imagem do homem selvagem, os "efeitos de verdade" são produzidos no interior de discursos que, em si, não são nem verdadeiros, nem falsos.

Na verdade, a articulação do imaginário sobre o índio pelas camadas médias urbanas em sua busca de experiências do êxtase há bastante tempo já havia despertado meu interesse. No contexto dos festivais internacionais de música eletrônica, surpreendia-me a justaposição *rave* da festa eletrônica *trance* com imagens do "ritual tribal", onde os DJ's eram

repetidamente chamados de "xamãs". Pelas *raves* brasileiras do início dos anos 2000, multiplicavam-se discursos, imagens e pessoas indígenas. Se por um lado essa justaposição evocava poderes e encantos, por outro, deixava à mostra fissuras, brechas e questões não resolvidas.

Os festivais de *trance* acionavam o "ritual tribal" de uma maneira muito própria: fazendo uso de tecnologias eletrônicas, químicas e digitais, festejando a própria potência da sociedade tecnológica e projetando-se de forma planetária. (Abreu 2012) *Global Tribe* é um nome de festival. Pela festa e a dança ininterrupta em meio à floresta tropical, os participantes das *raves* performavam o mito de origem da sociedade capitalista global: a comunidade tribal. Invocavam performativamente um "antes" não-histórico, a hipótese de um estado natural: uma comunidade edificada por relações sociais e ecológicas harmoniosas, igualitárias e cooperativas. Judith Butler (2003, 20) sugere a ideia de fábula fundante. Walter Benjamin fala em *imagens de desejo*[15].

Foi Bastide (1992) quem primeiro se espantou sobre o quão peculiar pode revelar-se entre os citadinos a busca pela experiência de um sagrado selvagem através do transe. Bastide admirou-se com a busca dos jovens no início dos anos 1970 por um "sagrado instituinte" que se baseava nos modelos dos transes coletivos das populações tidas como primitivas, nos cultos de possessão que o cinema, a televisão e o teatro negro popularizaram. Bastide (1992, 143) observa: "Não para copiá-las, certamente, já que por definição um sagrado selvagem é criação pura e não repetição – ele se situa no domínio da imaginação, não no da memória – mas para extrair, absorver mesmo, uma pedagogia da selvageria".

MAGIA SIMPÁTICA E ACOPLAMENTO

Taussig (1993) dedicou-se a refletir sobre a faculdade de copiar, imitar, fazer modelos, explorar as diferenças, ceder e se tornar o Outro, para assim fazer notar que o milagre da mimesis reside na cópia se basear no caráter e poder do original ao ponto de a representação assumir esse caráter e esse poder.[16]

A faculdade mimética coloca em jogo uma linguagem que não aspira a gerar significado, produz, antes, um efeito de realidade através da sensação

15 "No sonho, em que diante dos olhos de uma época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva (*Urgeschichte*), ou seja, de uma sociedade sem classes". (Benjamin 2006, 41)

16 Taussig invoca a compulsão de tornar-se Outro, observada por Benjamin, como relação estruturante do processo civilizatório frente a selvageria. Lança luz sobre como a faculdade mimética dá-se como via de mão dupla e revela-se especialmente pertinente no processo do colonialismo euro-americano. Sobre essas reflexões de Benjamin ver especialmente "A doutrina das semelhanças" (1987c) e "A faculdade mimética"(1970).

simbiótica de mistura, de dissolução em imagens e movimento, um espaço diferente onde existimos.

A mimesis seria mesmo um desejo de agarrar; uma conexão sensual com a concretude da alteridade. Nesta implicação do corpo na linguagem, o sujeito se confunde com o objeto, desloca radicalmente seu Eu, é levado para fora de si mesmo, eroticamente. "Vibrando como o som, brilhando como a luz, a cópia se confunde com o contato no coração da magia simpática da matéria"[17] (Taussig 1993, 43).

> Um rito num domingo (...). Eu tomei bastante ayahuasca. (...) O transe começou a ficar forte, e eu a não entender o que eu estava sentindo. (...)
>
> Daí meu cabelo caiu no meu rosto e eu conseguia ver o sol através dos fios do meu cabelo. Senti que tinha uma energia selvagem nisso. (...) Comecei a pensar como se eu estivesse me vendo de fora. (...) e eu respirava fundo... quando eu soltava o ar, fazia "eazzzhz". Meu mental hipocondríaco logo pensou que quando eu saísse de lá precisava ir num pneumologista pois meu pulmão estava chiando. Daí a Força [da ayahuasca] me disse: "claro que não, presta atenção". (...)
>
> Quando eu comecei a dar vazão, comecei a soltar, não vinha mais som ruído chiado; começou a vir rosnado. Algo assim: "rarrrhh", "rarrrhh". Minha respiração começou a ficar muito ofegante. "Rarrrhh". Eu senti minha mão, meus dedos mudando de forma. Eu brinco que foi tipo como *Power Ranger*: hora de morfar. Eu fui sentindo essa transformação, essa metamorfose. Fui sentindo mesmo. A minha mão começou a grudar na terra, e eu dei vazão para isso. Daí a Força falou assim: "uiva". E eu: "como assim?! Uiva?! As pessoas estão no rito, era final do transe, vão achar que eu tô lôca". (...) Ela disse: "se você não uivar, você vai perder e a oportunidade de viver o que você tem pra viver AGORA. É no agora" (...).
>
> Eu comecei esse "auuu" com o cabelo na cara e me levantei. Não levantei para ficar de pé, eu levantei para ficar de quatro. Eu fui levantando, meu ombro foi encaixando e eu sentia todo o meu corpo mudando. Quanto mais eu uivava, mais isso ficava forte.

17 Minha tradução livre de: "*Vibrating like sound, gleaming like light, copy blurs with contact at the heart of matter's sympathetic magic*" (Taussig 1993, 43).

> Foi um momento mesmo de acoplamento com meu animal de poder, que era a loba. Eu fui levantando o meu queixo, que na verdade foi virando um focinho. Dava pra sentir o focinho. Alongando assim: a boca, o nariz alongando o focinho. E o grito saindo lá do coração, o uivo. E a garganta bem esticada. E alongando, alongando, e eu fui ficando sentada nas patas de frente. Eu via minha mão virando pata, as duas mãos. (...) Era um uivo muito forte e esse acoplamento parecia que ia se construindo, se desenhando. com o reconhecimento do meu animal de poder. Era um acoplamento que parecia um vídeo game que chegou "nesta fase", que eu conquistei aquilo. E tudo estava tornando forma, e eu conclui essa metamorfose por inteira. Ela se solidificou e eu continuei uivando, uivando. (...) eu senti as minhas costas queimar e vi uma imagem metade mulher, metade loba. Foi incrível.
>
> (Ba., 34 anos, 2020)

O ver é sentido de uma maneira não apenas visual. Você se move para o interior das imagens, assim como as imagens se movem para você, pontua Taussig (1993). Algo bem diferente da distinção clássica da antropologia, enganosa diz Taussig, sobre como no "xamanismo" a alma se afasta do corpo, enquanto na "possessão" ocorria o oposto, o corpo seria tomado por um espírito externo.

Através do transe o espaço entre o Eu e o Outro remexem imagens fantasmagóricas dos poderes um do outro. Oras, as fronteiras não se dissolvem, são mesmo reiteradas pelo espaço *entre*, no próprio corpo. "[V]i uma imagem metade mulher, metade loba" comenta Ba. Corpo que assenta, através de performances, possibilidades de existência extraordinária[18].

A mimesis seria a magia prática onde a cópia afeta o original a tal ponto que a representação compartilha ou adquire as propriedades do representado. O que é capturado é um poder. Um poder que só pode ser capturado entrando na imagem (Taussig 1993).

MEU PAJÉ

Apreciando o cinema e a produção em massa de imagens, Benjamin (1987a) considera como as novas condições sociais e novas técnicas de reprodução inauguraram o renascimento, uma recarga e reequipamento da faculdade

18 Foucault ainda nos faz lembrar que o corpo é *topia* implacável, "tem suas fontes próprias do fantástico: possui lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos" (2013, 10).

mimética. Na era da hegemonia das narrativas cinematográficas, seria por meio do despertar do inconsciente óptico que nos apropriamos da magia.

Sobre outro dos rituais com ayahuasca que Ba participou, ela contou: "Comecei a sentir aquela conexão, e eu olhava para grama e via a célula da grama e via a célula do meu corpo. Meu olhar estava muito... muito '10 D', incrível!".

No nível da experiência geral, pontua Peter Gow (1995), a alucinação da ayahuasca é similar ao cinema, diferente do sonho porque o sujeito permanece totalmente consciente. As imagens vistas são percebidas como exteriores ao sujeito no sentido de terem uma origem autônoma - não são devaneios nem fantasia.[19] Elas vêm quando querem e intensificam-se ou diminuem de força de acordo com sua própria atividade, sem interferência do sujeito.

Phillipe Descola (2006) fornece exemplo semelhante sobre as visões proporcionadas pelo natem (ayahuasca) entre os Achuar. Quando, após uma sessão de filmes evangelizadores, um xamã convida discretamente Descola a tomar natem, o faz da seguinte forma: "amanhã, venha assistir o nosso cinema" (citado em Hupsel, 2018: 14). Já Mauro Almeida (2009) relatou que, entre os seringueiros do Alto Juruá com quem viajava durante seu trabalho de campo, as "sessões do cipó" (ayahuasca) eram chamadas de "televisão de caboclo". A proliferação de associações do transe visionário da ayahuasca com diversos suportes visuais chamou a atenção de Rafael Hupsel (2018).

No contexto dos nativos do Baixo Urubamba (Peru), os rituais com ayahuasca "fazem ver" as origens de uma doença, objetos de feitiçaria brilhando no corpo do doente, parentes mortos, etc. Através da ayahuasca, nota Gow (1995: 46), "a floresta como interior é interiorizada no corpo, que desta maneira transcende sua capacidade sensorial cotidiana para permitir ao sujeito acesso visual direto à verdadeira natureza da aparência visível, como as cidades e os corpos de seres poderosos".

Taussig (1993) considera que fazer uma imagem é ressuscitar uma contraparte da alma invisível do mundo. A cópia se engaja com a coisa que está sendo descrita de modo a trazer à tona seu espírito. Longe de ser apenas revelação ou cópia passiva, a demonstração aqui transforma a realidade.

19 Marcelo Mercante (2012) argumenta em favor da autonomia da experiência visionária da ayahuasca, que não seria exatamente predeterminada pela memória, mas por um processo que permite novas perspectivas e vivências psíquicas. Um processo integrativo dos sentidos que sintoniza os mundos externos e internos, gerando estados que emergem na consciência por meio de imagens auditivas, visuais e somatossensoriais.

Segundo Taussig (1993), a magia da mimesis seria a de convocar imagens pelo corpo para dar luz ao real, trazer espíritos para o mundo físico. Étienne Souriau, quase nos mesmos termos, também pontua que cada existência provém de um gesto que o instaura. (Lapoujade 2017) Para o filósofo, perceber não seria simplesmente apreender o que foi percebido, não obstante, seria, especialmente, testemunhar ou atestar seu valor. Eis que a testemunha nunca é neutra ou imparcial, ela tem a responsabilidade de "fazer ver" aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador. De sujeito que percebe - e vê -, torna-se sujeito criador que faz ver. E não se trata mais apenas de criar almas, mas de compor, constituir novos corpos. Uma edificação mútua. Existir e fazer existir participariam de um mesmo processo que faz da instauração um processo mútuo[20]. Testemunho. Incorporação.

Logo após o primeiro dos rituais que participou junto ao grupo de xamanismo urbano onde o meu amigo incorporava o Velho Índio, o artista plástico Pascal Roquette realizou a seguinte obra[21]:

20 Lapoujade (2017) recupera o pensamento de Souriau para ressaltar a existência frágil das virtualidades, possível apenas através do testemunho que as fazem existir contra uma ignorância ou desprezo.

21 A obra foi oferecida pelo artista, como presente, para a pessoa que incorporava o Velho Índio.



FIGURA 1
Meu Pajé de Pascal Roquette (2017) - pintura mista sobre tela, 80 x 90 cm

Pela pintura do artista, intitulada *Meu Pajé*, a aparição indígena, em vez de encerrada, multiplica-se. Atravessa tempos e espaços aparentemente distantes. Conecta histórias. A pintura é uma narrativa sobre o ritual que constitui, mesmo, a verdade do transe.

Quando eu perguntei ao artista sobre os seres que rodeiam a figura principal, ele respondeu que foram inspirados na arte rupestre das cavernas do Piauí[22]. Ancestralidade revelada pelo transe. Imagens do passado que se articulam com o presente. *Imagem de desejo*.

22 O artista se referia às pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara, onde se encontra o maior acervo mundial de pinturas sobre rochas, realizadas por povos pré-históricos que existiram por 6.000 anos entre 12.000 e 7.000-6.000 B.P. (Friques, 2017)

ANCESTRALIDADES

> [A] cobra engoliu ela, então ela começou a andar pela mata rastejando com os olhos da cobra. Ela estava dentro da cobra. Rastejou, rastejou até um momento que encontrou um índio. Um índio muito alto, muito grande. Essa cobra vomitou um bebê no pé do índio. Este bebê era ela. Ela teve muito medo, muito respeito e soube que este índio era Oxóssi.
>
> Quando ela fechava o olho ela estava numa tribo com duas mulheres. Quando abria o olho estava na frente do índio de novo. Mas desta vez já era uma criança. Ela não conseguia ver a forma dela. Em outros transes ela consegue ver a forma dela, mas neste ela não conseguia. Ela via Oxóssi mas não conseguia olhar pra ele por causa de tanta luz, de tanta força, respeito, medo. Ela não conseguia olhar diretamente para ele.
>
> Logo teve outro *flash* e já era maior, estava com uma flecha na mata. Tinha uma onça e ele falava: "atira filha". Mas ele não falava com a boca, ele falava no mental: "atira filha". E ela falava: "não, eu não posso. Eu vou atirar, eu vou errar e a onça vai vir pra cima de mim". Ele dizia: "confia em mim: atira. Atira". Ela atirou algumas flechas, não acertou nenhuma e quando a onça percebeu correu na sua direção. Quando foi dar o bote, sumiu.
>
> (Ba., 34 anos, 2020, sobre um transe de ayahuasca de uma das suas melhores amigas)

O uso mágico da mística do indígena se dá pela captura de imagens emendadas que se compõem por uma interpretação instável e inquietante, em constante movimento, pontua Taussig (1983). O Velho Índio incorporado nos rituais que eu participei, representante de uma origem imaculada - que muito tem de clichê sensacionalista tropical e colonial -, ainda que poderoso e empoderador, não estava imune a perturbações. Exus e Pombas Giras irromperam nos nossos transes sem qualquer autorização, gritaram e gargalharam, provocaram, debocharam de todo desejo de pureza, desestabilizaram as estruturas básicas de controle narrativo.

Desde o início do ano de 2017, sem atabaques, "pontos" cantados ou charutos, o "povo da rua" da umbanda brasileira passou a frequentar a roda de maracás e tambores xamânicos que realizávamos. As Pombas Giras irromperam surpreendentemente escancarando todo e qualquer projeto de ascensão purista eminentemente masculino, branco e de classe social bem delimitada. Irromperam como expressão feminina não autorizada: por vezes como um olhar malicioso à espreita entre leques e sorrisos, outras

berrando, arrancaram seus próprios sutiãs, deixando os peitos à mostra, abrindo as pernas, apontando a força geradora da sua vagina. *Elaroyê!*

Berros. Interrupção. Algumas das mulheres do grupo reclamaram quanto à gritaria que lhes roubava a paz, outros frequentadores deixaram de ir aos encontros, papéis rituais foram contestados, as encenações cerimoniais tiveram de ser revistas[23]. Xamanismo *macumbado*.

A justaposição de xamanismo e macumba deixa à mostra fissuras e brechas da luta de classes, racialmente marcadas, e de histórias pessoais que não devem ou querem ser comentadas. O que *bruxuleia* irrompe dos poderes do subalterno, do esquecido, do oprimido.

Embora Pretos Velhos, orixás, Exus e Ciganos das umbandas brasileiras sejam presença constante - algumas vezes indesejada e desautorizada - nos terreiros dos xamanismos ayahuasqueiros urbanos, a negritude, elemento constituinte das relações e práticas das religiões de transe no Brasil, raramente é acionada.

Nas formações das identidades do continente americano, a atração e a repulsão marcantes da selvageria, como um poder genuinamente sagrado para a branquitude, surge concretizada em termos de índios nobres na natureza, tal como negros degenerados, nota Taussig (1983) em seu trabalho de campo na Colômbia há mais de cinquenta anos. Já os estudos recentes de Márcio Goldman (2014, 2017) voltam-se para a omissão dos encontros e trocas entre 'afros' e 'indígenas' nas Américas apesar de ser o resultado do maior processo de desterritorialização e reterritorialização da história da humanidade.[24] O antropólogo ressalta a subordinação das relações interétnicas e suas enunciações ao primeiro dos elementos constituintes do mito: o "branco europeu", eixo a partir de onde começa a girar - imediatamente a colonizar e sobrecodificar -, o cruzamento de noções ameríndias e afro-brasileiras.

A encruzilhada de histórias entre brancos, indígenas e negros revela-se na figura do Mestre Irineu, fundador do Santo Daime, cuja fotografia emblematicamente é encontrada em muitos dos altares dos terreiros xamânicos ayahuasqueiros. "Migrante do Maranhão" é a verdade com a qual se alude, eufemisticamente, à sua negritude; e o silêncio, de alguma forma, reatualiza

23 Sobre os desdobramentos sociopolíticos da interrupção que os berros e gargalhadas das Pombas Giras provocaram na performance do Velho Índio dos rituais ayahuasqueiros do grupo escrevi outro ensaio, vide Abreu (2022).

24 Ao longo de cerca de 300 anos, quase 10 milhões de pessoas foram embarcadas à força da África para as Américas, na maior migração transoceânica da história - aproximadamente 4 milhões chegaram ao que hoje chamamos de Brasil. (Goldman 2014)

a imagem alucinatória do homem negro maculando a pureza racial no continente americano. Falecido em 1971, Mestre Irineu tornou-se Juramidan, presença crística emanada a partir da floresta do Acre [25].

MIRAÇÃO

Miração é o modo próprio de falar sobre a epifania que se tem sob efeito da ayahuasca: quando seres e forças cósmicas se dão a ver. As histórias fantásticas que se revelam são como narrativas oníricas de uma Sherazade. Êxtase reiterado, autorizado, repetido quinzenalmente.

Benjamin observa que enquanto entre os antigos o trato com o cosmos se cumpre tipicamente pela embriaguez - o transe extático [26] - faz-se notar que "nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece" (1995, 68). Se o trato dos antigos com o cosmos cumpria-se tipicamente pela embriaguez, o homem moderno tende a acentuar exclusivamente uma vinculação ótica com o universo, bem faz notar Benjamin. O naufrágio da experiência cósmica anunciava-se já no florescimento da astronomia: uma solitária aproximação visual em detrimento do transe coletivo. (Benjamin 1995)

> É a embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É ameaçador o descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas (Benjamin 1995, 68).

No anseio do homem moderno por uma experiência cósmica irrompem imagens do passado: alegorias do índio. Recurso ao mito. Assimilação mimética dos poderes xamânicos. Pulsões afloram, irrompem profundezas.

Serão os berros de camadas mais profundas suficientes para fazer-nos despertar do sonho da grande narrativa da história?

25 Sobre o Mestre Irineu ver Moreira e Macrae (2011), que realizaram uma preciosa biografia da pessoa, colada que está com a religião do Santo Daime.
26 Edmund Jephcott, tradutor para o inglês do texto de Benjamin original em alemão, verte "*rausch*", que foi traduzida para o português como "embriaguez", como "*ecstatic trance*". Vide Benjamin (2008).

Enquanto “pelas mãos de Sidarta somos levados a trilhar o caminho da história dos sonhos como fonte de comunicação com os deuses, espíritos e ancestrais com governantes, xamãs, religiosos ou meras personalidades sensitivas”, tal como descreve Junqueira Filho (2019, 307) em sua resenha sobre o livro *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho* (2019); cabe ao pesquisador com bússola benjaminiana o papel de chamar a atenção para os lugares de fazer sonhar e, ao trazer a linguagem do inconsciente para o conhecimento consciente, provocar um despertar (Benjamin, 1987a).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, Carolina. 2022. Terreiro-corpo: transe e subversão na prática ayahuasqueira. In *Tatu tá cavucando*: dez anos de Grupo Terreiro de Investigações Cênicas, org. Marianna F. M. Monteiro e Franciane Kanzelumuka S. de Paula: 101-122. São Paulo: Instituto de Artes-Unesp. Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/15hrqamV5WMqUsKtYETTovMHKrk5ULWbJ/view

_____. 2012. *Experiência rave: entre o espetáculo e o ritual.* Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Abreu, Carolina e Malvasi, Paulo Artur. 2010. Aspectos culturais, sociais e ritualísticos da dependência química. In *Dependência química*: prevenção, tratamento e políticas públicas: 67-80. Porto Alegre: Artmed.

Abreu, Carolina e Grunvald, Vi. 2016. Montagem, teatro antropológico e imagem dialética. In *A experiência da imagem na etnografia*, org. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Hikiji, Sylvia Caiuby Novaes: 261-283. São Paulo: Terceiro Nome.

Adorno, Theodor. 2003. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I.* Tradução de Jorge de Almeida: 15-45. São Paulo: Duas cidades, Editora 34.

Atkinson, Jane Monnig, 1992. “Shamanisms Today”, *Annual Review of Anthropology*, 21: 307-330.

Almeida, Mauro. 2009. A ayahuasca e seus usos. In *O uso ritual da ayahuasca,* org. Beatriz Caiuby Labate e Wladimyr Sena Araújo, 69-93. Campinas: Mercado das Letras.

Bateson, Gregory. 1976. *Pasos hacia una ecología de la mente.* Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé.

Bastide, Roger. 2016. *O sonho, o transe e a loucura.* São Paulo: Três Estrelas.

_____. 1992. O sagrado selvagem. *Cadernos de Campo*. v. 2, n.2: 143- 157.

Benjamin, Walter. 2018. *Linguagem, tradução, literatura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

_____.2008. To the Planetarium. In *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media.*, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Levin, 58-59. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.

_____. 2006. *Passagens*. Organização Willi Bolle. Tradução do alemão: Irene Aron. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG.

_____.1995. A caminho do planetário. In *Rua de mão única* (Obras Escolhidas - volume II): 68-69. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1987a. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas - volume I): 21-35. São Paulo: Brasiliense.

_____.1987b. A doutrina das semelhanças. In *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas - volume I): 108-113. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1987c. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas - volume I): 165-196. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1987d. Sobre o conceito de história. In *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas - volume I): 222-234. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1970. A capacidade mimética. In *Humanismo e comunicação de massa*: 47-52. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Bolle, Willi. 2000. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP.

Bretas, Aléxia. 2008. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas.

Butler, Judith. 2003. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Clifford, James. 2008. *A experiência etnográfica:* antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Coutinho, Tiago. 2016 Forest Shamanism in the city: the Kaxinawá example. *Sociologia & Antropologia*, v. 6, n. 1: 159-179.

Cunha, Edgar Teodoro da. 2004. Índios no Brasil: imaginário em movimento. In *Escrituras da Imagem*, org. Sylvia Caiuby Novaes, Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Renato Sztutman, Rose Satiko G. Hikiji e Florencia Ferrari S:101- 120. São Paulo: Fapesp / Editora da Universidade de São Paulo.

Dawsey, John C. 2013. *De de que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome.

_____. 2007. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista De Antropologia*, *50*(2): 527-570.

Eliade, Mircea. 2002. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes.

Fernández, Alhena Caicedo. 2009. Nuevos chamanismos Nueva Era. *Universitas Humanística*, nº. 68: 15 - 32.

Foucault. Michel. 2013. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.

Freud, Sigmund. 2011. *Obras Completas vol. 15* - Psicologia das Massas e análise do eu e outros textos (1920-1923). São Paulo, Companhia das Letras.

Friques, Manoel. 2017. Piauí é aqui: as pinturas rupestres piauienses entre a Arqueologia e a História da Arte. *Visualidades*, v. 15, n. 2: 11-38.

Goldman, Marcio. 2017. Contradiscursos Afroindígenas sobre Mistura, Sincretismo e Mestiçagem Estudos Etnográficos. *Revista de Antropologia da UFSCar*, n. 9 (2): 11-28.

_____. 2014. A relação afroindígena. *Cadernos de Campo,* n.23: 213-222.

Goulart, Sandra. 2010. Religious matrices of the União do Vegetal. *Ayahuasca, Ritual and Religion in Brazil,* ed. Beatriz Caiuby Labate e Edward MacRae, 107-134. London: Equinox.

Gow, Peter. 1995. Cinema da Floresta – Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana. *Revista de Antropologia,* v. 38, n. 2: 36-54.

Hupsel, Rafael. 2017. *O cipó, a folha e o apuro - visões e imagens de uma etnográfica da ayahuasca.* Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.

Junqueira Filho, Luiz Carlos Uchôa. 2019. Resenha do livro 'O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho'. *Revista Brasileira de Psicanálise,* v. 53, n. 4: 305-310.

Labate, Beatriz Caiuby. 2004. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos.* Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP.

Labate, Beatriz Caiuby e Tiago Coutinho. 2014. O meu avô deu a ayahuasca para o Mestre Irineu: reflexões sobre a entrada dos índios no circuito urbano de consumo de ayahuasca no Brasil. *Revista de Antropologia*, v. 57, n. 2: 215-250.

Langdon, Esther Jean. 2013. New Perspectives of Shamanism in Brazil: Shamanism and Neo-Shamanisms as Dialogical Categories. *Civilisations - Reveu Internationale d'Anthropologie et de Sciences Humaines,* n .61-2: 19-35.

Lapoujade, David. 2017. *As existências mínimas.* São Paulo, N-1 Edições.

Löwy, Michael. 2005. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo.

Luna, Luis Eduardo. 2009. Xamanismo amazônico, ayahuasca, antropomorfismo e mundo natural. In *O uso ritual da ayahuasca,* org. Beatriz Caiuby Labate e Wladimyr Sena Araújo, 181- 200. Campinas: Mercado das Letras.

_____.1986. *Vegetalismo*: shamanism among the mestizo population of the Peruvian Amazon. Tese de Doutorado, Antropologia, Universidade de Estocolmo.

Magnani, José Guilherme C. 1999. *Mystica Urbe.* São Paulo, Studio Nobel.

Mercante, Marcelo S. 2012. *Imagens de Cura*: Ayahuasca, imaginação, saúde e doença na Barquinha. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

Moreira, Paulo e Edward Macrae. *Eu venho de longe*: Mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: EDUFBA, 2011.

Mota-Rolim, Sérgio, Daniel Erlacher, Adriano Tort, John Araujo e Sidarta Riberiro. 2010. Different kinds of subjective experience during lucid dreaming may have different neural substrates. Commentary on "The neurobiology of consciousness: Lucid dreaming wakes up" by J. Allan Hobson. In *International Journal of Dream Research*, vol. 3 n.1: 33 -35.

Said, Edward W. 2007. *Orientalismo* - o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras.

Ribeiro, Sidarta. 2019. *O oráculo da noite*: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras.

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity* - a particular history of the senses. New York/ London: Routledge.

_____. 1983. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem:* um estudo sobre o terror e a cura. Rio de Janeiro: Guerra e Paz.

Turner, Victor. 1994. *Dramas, Fields, and Metaphors:* symbolic action in human society. New York: Cornell University Press.

RESUMO

Este ensaio navega pelas performances de xamanismos urbanos ayahuasqueiros procurando lançar luz sobre a experiência e os conhecimentos produzidos pelo transe. Explora algumas aproximações entre o transe e o sonho, atento às incorporações de imagens oníricas na dramaturgia dos rituais criados pelas camadas médias e médias altas em São Paulo. Iça suas velas com os estudos de John Dawsey e Michel Taussig, sem qualquer pretensão de alcançar um ancoradouro seguro.

PALAVRAS-CHAVE
Ritual; Transe; Ayahuasca; Xamanismo urbano; Sonho.

ABSTRACT

This essay navigates the performances of urban ayahuasca shamanism, seeking to shed light on the experience and knowledge produced by

trance. It explores some similarities between trance and dreams, paying attention to the incorporation of dream images in the dramaturgy of rituals created by the middle and upper middle classes in São Paulo. Set your sails with the studies of John Dawsey and Michel Taussig, without any intention of reaching a safe anchorage.

KEYWORDS
Ritual; Trance; Ayahuasca; Urban shamanism; Dream.

Carolina de Camargo Abreu é doutora e mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora independente, interessada em antropologia das formas sensíveis e no pensamento crítico de Walter Benjamin. Membro do Núcleo de Antropologia Performance e Drama (Napedra), do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) e do Pesquisas em Antropologia Musical (PAM) da USP. Participa, também, do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas do Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP). E-mail: caroldca@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 09/10/2023
Reapresentado em: 09/04/2024
Aprovado em: 09/04/2024

GIS

CONTINGÊNCIA E SIMULACRO: HAIKAIS PARA ANTROPÓLOGUES

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.208923

MARCOS ALEXANDRE DOS SANTOS ALBUQUERQUE
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2396-6062
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

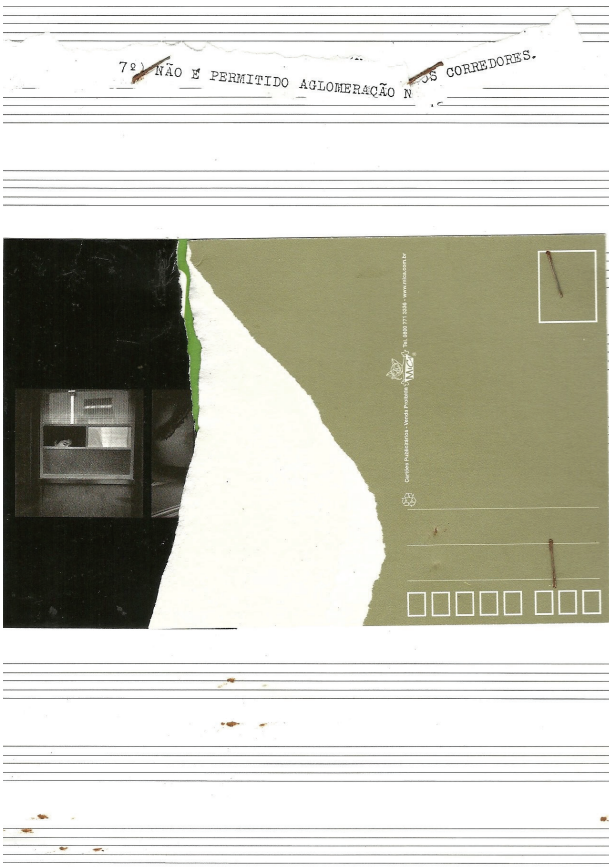


FIGURA 1.
Não é Permitido Aglomeração nos Corredores, 2011
Colagem de fotografia, cartão postal, adesivo, papel e grampo sobre papel de pauta musical envelhecido, 29,7 x 21,0 cm
Rio de Janeiro, Coleção do autor

"O silêncio é uma palavra que não é uma palavra, e o sopro, um objeto que não é um objeto"

G. Bataille (A experiência interior. 2016, p. 48)

A propósito

Sem silêncio
ñ há
imagem.

Abestalhado

Hoje estou meio secreto,
me sentindo
vagabundo.

Metáforas

A hermenêutica não deve estar
explicitada.

Óbvia intelectualidade

Se as coisas caíssem do
céu,
papel era vento.

Comunicando-se

Palavra por Palavra
E as coisa não estão ditas.

O antropófago em crise

Sinto o cheiro das
frutas,
mas não mais da
carne.

Rejeição

É quase tão próximo
aquilo que se
afasta.

Dupla sabedoria

As pedras no caminho
e o caminho
das pedras.

Não se pode imaginar

Os que imaginam isso estão errados.

Tocado

O significado foi trocado,
mãos masturbadoras
acariciam interpretações.

Liturgia

Abençoado o sinal que nos permite calar.

Nepotismo

Me cite.

Biblioteca

Palavras a perder de vista.
– Infinitude?
– Não, horizontes.

Sou parecido

Olho no espelho,
sempre,
e sou parecido!

Ponderação

Os símbolos são entes preguiçosos
que o significado
entretém.

Fala sério

Só ri
de si
quem pode.

Citações

Toda cor colore.

Citações II

Decore mais esta.

Citações III

Decore mais uma.

Citações IV

Sou o mais citado.

Necrológio bibliográfico

1 resma
500 lesmas
um – a – um

Ready-made de Foucault

“o que se vê não habita
jamais
o que se diz.”

Hermenêutica

A mão trêmula do antropólogo... ah..., tantas pausas.

O significado

Admiro o acaso,
daquilo que falta no verdadeiro.
Só depois da prece é que se abrem os olhos.

Contingência

Rua
sem
saída.

lado A / lado B

Eu escuto a vida,
eu escuto um *outro*
me chamando.

Apologia

... Mas eu que gosto
de espelhos e de árvores
namoro a luz.

A culpa

Tenho medo da culpa,
da capacidade de punir,
do medo do masoquista.

Os estados da matéria

Eu que era água agora
pedraeu
que era vento agora
paropreso
eu que era passo agora
presoeu
que era pedraagorañpasso.

Silêncio

Uma boca sabe calar com
o que se surpreendem os
olhos.

Passos

Eu não quero apagar as pedras
que me ajudaram a transpor o caminho,
mas eu esqueci.

Máquina de guerra

Brasil,
colonialismo interno,
genocídio malandro.

O antropófago

Quero um beijo que
...
Nos consuma.

Prostituta

Além das ruas mereciam nome as
esquinas.

Poesia rachada *à la* Deleuze

eu
me
penso

O gigante

Gigante este vazio
tão cheio
de si.

Pedagogia e gastronomia

Consumindo miolos.

Ócio

O meu receio dorme,
sossegadamente,
o sono dos vacilos.

Nômade

Malditos pássaros em mim...
Tantos voos...
E por que não?

O Paralítico

Eu grito no escuro,
e ouço o eco (...) que vive na furna,
nômade e temporário.

Posição

A neutralidade é a utopia dos conformados.

Tudo tem o seu tempo

Só depois de relaxar
é que se abre
um sorriso

O antropólogo

Amarga o peso de não
saber como é
e recusa ser.

Ethos

O outro,
esse devir
ou dever?

Identidade

Como é diferente
um arco-íris
preto & branco.

À francesa

– *Le syncrétisme n'est pas docile*,
– E tampouco é um bicho!

Fogo

Todo bom
bombeiro
também sabe
botar fogo.

RESUMO
Apoiado na tradição do haikai, percorro a antropologia procurando suas margens na desconstrução da palavra. Os temas são os mais diversos: a relação ética com a alteridade, o lugar da descrição do outro como método e episteme, a auto-representação, os conflitos acadêmicos, a escrita como redenção, o limite do saber, outras modalidades etnográficas. Através de uma metafísica acéfala baseada em Bataille, os poemas buscam o encontro com o limite da própria palavra e do sentido. Reconhecendo o status de contingência do saber no mundo, busco aqui estratégias do existir, como a legitimidade do simulacro (texto, imagem, filme e outros) no trânsito entre saberes. Em um gesto inspirado no trabalho de Maureen Bisilliat, com a intercessão entre fotografia e literatura, apresento conjuntamente um trabalho imagético em diálogo com o conjunto dos poemas, a antropologia e suas questões.

ABSTRACT
Starting from the tradition of haiku, I go through anthropology in search of its edges in the deconstruction of the word. The themes are many: the ethical relationship to otherness, the place of description of the Other as method and episteme, self-representation, academic conflict, writing as redemption, the limit of knowledge, other ethnographic modalities. Through an acephalous metaphysics based on Bataille, the poems seek an encounter with the limit of the word itself and of meaning. I acknowledge the status of the contingency of knowledge in the world, and here I seek strategies of insistence, like the legitimacy of the simulacrum (text, image, film, and others), in transit between knowledges. In a gesture inspired by the work of Maureen Bisilliat, with the intersection of photography and literature, I present a visual work in dialogue with the series of poems, anthropology and its questions.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 03/03/2023
Aprovado em: 04/03/2024

GIS

REPATRIAÇÃO DIGITAL: O CASO DO ACERVO DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS SOBRE OS PANKARARU

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.215012

CYRIL MENTA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6874-0334
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 – ppgas@usp.br

A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS ENTRE OS PANKARARU

Em 1938, Mário de Andrade criou no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo a Missão de Pesquisas Folklóricas. Seu objetivo era viajar pelas regiões norte e nordeste do Brasil, durante seis meses, para coletar material etnográfico e museográfico de culturas populares que muitos observadores e intelectuais acreditavam estar desaparecendo. No início de março de 1938, a Missão foi, quase por acaso, na aldeia Pankararu de Brejo dos Padres, em Pernambuco. A equipe não sabia o que esperar: apenas um brevíssimo artigo tinha sido publicado sobre esse grupo pelo jornalista Hildebrando de Menezes (1935), que visitou os Pankararu alguns anos antes. No entanto, a esperança de encontrar uma cultura indígena original foi rapidamente frustrada, como atesta o diário de Martin Braunwieser, etnomusicólogo da expedição, que registrou ao voltar da aldeia sua decepção diante destes "caboclinhos" desprovidos de características raciais, linguísticas ou culturais, e que foram "todos absorvidos pela população local" (apud Carlini 2000, 270).

Uma dança, no entanto, prenderá a atenção dos membros da Missão. É dançada, descreve Martin Braunwieser, com "velhas roupas indígenas" e acompanhado por um único cantor. É a única dança, escreveu ele em carta à esposa, que "ainda tem alguma autenticidade [...] Isto foi o mais bonito, o mais interessante, que encontrei entre os caboclinhos" (*ib*, 277-78) (foto 1, 2, 3 e 4). Os integrantes da missão, movidos pela preocupação de salvar os elementos autênticos e originais da cultura indígena, concentraram seus esforços no registro desta "dança dos praiás"; dedicaram-lhe um documentário com o mesmo nome, no qual são reunidas sequências de áudio de gravações de canções e algumas fotografias. O *praiá*, enquanto máscara ritual, destina-se, para os membros da Missão, a tornar-se um "objeto-fetiche" paradigmático da cultura nacional (Albuquerque 2014).

Os integrantes da missão colheram diversos artefatos, entre eles uma máscara *praiá* completa, cachimbos e vários instrumentos musicais (rabo de tatu, búzios e maracás). Martin Braunweiser também produziu, além de gravar canções, partituras.

REPATRIAÇÃO DIGITAL

Os arquivos coletados pela Missão de Pesquisas Folclóricas são conservados pela Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Fiz uma primeira visita lá em janeiro de 2020, trabalhando então na circulação do *búzio*, aerofone pankararu recolhido e fotografado pelos integrantes da Missão (foto 5). Em 2022, durante o meu pós-doutorado na Universidade de São Paulo e enquanto realizava pesquisa com os Pankararu residentes na megalópole, voltei a contatar o CCSP para saber da possibilidade de uma repatriação digital desses arquivos, ou seja, passar os direitos das imagens registradas pela missão folclórica às lideranças indígenas, a começar pela Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu do bairro do Real Parque, em São Paulo. Os Pankararu não estão interessados em repatriar artefatos: a repatriação de todo o conteúdo digitalizado parece ser uma solução adequada.

Essa ideia foi muito bem recebida pelos membros da discoteca e rapidamente iniciamos os procedimentos administrativos. Várias reuniões aconteceram entre lideranças da Associação, membros do CCSP e eu. Parece-me necessário hoje que haja uma interlocução entre pesquisadores, colecionadores, museólogos e ameríndios, que devem ter conhecimento de tudo o que foi produzido sobre seus povos e coletado em suas aldeias. No Brasil, diversos museus buscam apresentar respostas às relações que os povos indígenas podem e devem estabelecer com seu passado.

No dia 19 de abril de 2023, o CCSP inaugurou a exposição "Destaque do acervo, o praiá pankararu", contendo as fotografias da Missão e a máscara

praiá. No dia 23 do mesmo mês, o CCSP entregou oficialmente à Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu, na pessoa de sua Presidente, uma caixa contendo as fotografias impressas bem como os arquivos digitais (fotografias, registros visuais e sonoros) (foto 6, 7, 8, 9 e 10).

REESCREVENDO A HISTÓRIA

Uma primeira dimensão central deste processo de repatriação digital é a sua capacidade para uma recuperação de uma parte da história local, mas também de a reescrever. A coleção do CCSP – e talvez isso seja válido para todo acervo museal indígena – representa uma expressão material específica, passível de ser recriada através da rememoração e do discurso e passível também de transformar essas memórias. Dois exemplos me parecem bastante paradigmáticos.

Desde o início da década de 1940, muitos Pankararu deixaram o Nordeste rumo a São Paulo. A seca, os conflitos incessantes com latifundiários e camponeses não ameríndios ou a falta de terra levaram muitos indivíduos ao exílio. As grandes obras de infraestrutura para a expansão da cidade estavam começando, e incentivando a migração nordestina de trabalhadores para a cidade. Eles não viajavam como grupos familiares, mas como indivíduos (Albuquerque 2009, Arruti 2019).

A partir da década de 1950, muitos Pankararu participaram da construção do estádio de futebol do Morumbi, que durou entre 1952 e 1964. Os limites da cidade evoluíram e o bairro do Morumbi rapidamente se tornou uma área de luxuosas residências e importante centro financeiro. Os trabalhadores passaram a ocupar um setor próximo ao local de exercício de sua profissão e os Pankararu se instalaram com outros trabalhadores no que era então conhecido como Favela da Mandioca (hoje comunidade ou bairro do Real Parque). Essa concentração de Pankararu em um bairro da megalópole promoveu a ativação de redes familiares e a transformação da favela em ponto de referência para os recém-chegados (Arruti 2019). Além desse local os Pankararu estão instalados em diversos bairros da cidade (Lovo 2017, Matta 2005, Albuquerque 2011).

O interesse de intelectuais paulistas por sua cultura em 1938 já é um dado importante para os Pankararu residentes na megalópole (foto 11 e 12). Esta é uma prova para eles da autenticidade de sua cultura. Ao saber que haviam trazido um *praiá*, Maria Lídia, líder espiritual Pankararu, pôde reelaborar seu entendimento da história Pankararu: “Agora entendo melhor porque a gente nunca desgrudou desse lugar. Eu sempre me perguntei ‘por que viemos para cá e por que ficamos tanto assim’. Mas é porque antes da gente chegar, de carne e osso, tinha vindo nossos encantados, a través

desse *praiá*, Ele abriu o caminho"[1]. A presença antiga de encantados em São Paulo é o motivo da fixação das famílias na cidade. Os *praiás* são os protetores do grupo e zelam pela saúde pessoal e coletiva, além de darem suporte diário. Os Pankararu presentes na cerimônia de repatriação ficaram muito emocionados ao ver esse *praiá* antiquíssimo. Para Clarice, Presidente da Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu, o *praiá* "é lindo, bem conservado, mas... como Ele está sozinho. Hoje, estamos felizes de poder vir para cá com seus Irmãos"[2] (fotos 13, 14 e 15). Poucos Pankararu tinham conhecimento desta presença no Centro Cultural, e todos ficaram muito emocionados ao encontrá-lo ali.

Alguns dias depois, e quando a notícia de um antigo *praiá* em São Paulo já havia se espalhado na aldeia, uma Pankararu me deixou um áudio via Whatsapp:

> Cirilo, você tem acesso a esse documentário [da Missão]? Vejo muita distorção ao que nossos antigos falam. Dizem que a aparição de *praiás* foi depois da década de 1950". Ela continua "Porque nessa época, era muito difícil o acesso ao Brejo. E principalmente para tirar fotografia e filmar, porque era uma coisa bem restrita. Escondida, né. Não era divulgado, nem falado. Eles não abriam pra brancos. Ai, como que teve esse relato de 38, se isso realmente existe. Abertura pra brancos estudar Pankararu foi da década de 50 pra cá. Aí a pergunta era realmente essa, se esse vídeo realmente existe e foi nesse período aí. Já que a presença do *praiá* tà datado aí... Porque tem pessoas que dizem que não era coberto tudo o *praiá*, que isso já veio de fora.

A presença da Missão em 1938, os artefatos coletados, inclusive o *praiá*, permitem uma revisitação da história local. Essa jovem, com base em alguns comentários feitos na aldeia, achava que não havia *praiá* antes da década de 1950, e que eles estavam com o rosto descoberto. As informações que ali chegaram sobre o processo de repatriação digital, bem como sobre seu conteúdo, criaram dinâmicas interessantes.

PROFECIAS FALHADAS

Nas décadas de 1920 e 30 começaram a ser postas em prática estratégias de documentação, catalogação, coleta, apropriação e preservação de patrimônios culturais que, acreditava-se estavam fadados a sumirem à

1 Conversa com Maria Lídia em 22.04.2023.
2 Discurso de Clarice em 29.04.2023.

medida que se construía uma identidade nacional. A noção de patrimônio, elaborada por intelectuais nacionalistas foi destacada pela ameaça de perda definitiva. Os discursos sobre patrimônio pressupunham, assim, uma ideia de pureza das manifestações culturais. Arquitetos, historiadores, escritores, cientistas, embarcaram na missão de salvar a diversidade cultural brasileira. O ano de 1936 marca para muitos o início das políticas oficiais de patrimônio cultural no Brasil, com a criação de uma proposta oficial de agência federal de proteção ao patrimônio.

É com esse espírito que Mário de Andrade criou no Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas. Era preciso salvar parte do patrimônio material e imaterial.

Os integrantes da equipe registraram, fotografaram, filmaram, muitas expressões da cultura popular do Nordeste do Brasil. Algumas dessas expressões efetivamente desapareceram, ou quase. É o caso do búzio pankararu, que desapareceu para ser reintroduzido no início dos anos 2000 (Menta, no prelo); ou o samba de côco dos Pankararu, que está em pleno processo de retomada. O *praiá*, porém, teve o rumo contrário. Não só ganhou força localmente, como também se espalhou entre muitos grupos ameríndios do Nordeste do Brasil e é praticado atualmente também em São Paulo.

O *praiá* desempenhou um papel importante na formalização da identidade indígena dos Pankararu na década de 1940. Na década de 1950, caboclos do Brejo do Burgo, na Bahia, aproximaram-se dos Pankararu. Um deles estava em conflito aberto com um não-indígena pela demarcação de uma roça. Chegando ao Brejo do Burgo a notícia de que grupos contavam com a "proteção oficial" do Serviço de Proteção ao Índio, ele parte em viagem ao Brejo dos Padres e pede ajuda ao Chefe do Posto Indígena, funcionário do SPI. Estando a aldeia fora da jurisdição do SPI, o funcionário não pode intervir, mas aconselha-o a contatar um especialista ritual, João Tomás. Este foi até a aldeia Pankararé e ali organizou um *toré* com o objetivo de "levantar a aldeia" (Arruti 1996). Mais tarde, vários especialistas rituais Pankararu se estabeleceram definitivamente com os Pankararé: João Chulê, Luis Preto e Irineu. Estes ensinaram a tecer *praiás*, atribuir-lhes uma identidade, relacionar-se com entidades, cantar e dançar (Menta 2017). A estratégia Pankararu para ajudar politicamente os grupos parentes é permitir a circulação de seus rituais. Assim, os Kambiwá, Kapinawá, Katokinn, Karuazu, Kalankó, Jiripankó, Pankararé, todos têm o *praiá* como emblema tanto de sua indigeneidade e de sua filiação Pankararu. O *praiá* se espalhou, assim, na região, em um contexto político de demarcação territorial e formalização das identidades ameríndias.

Foi com a criação da Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu, em 1994, que lideranças indígenas trouxeram os primeiros *praiás* para

São Paulo. As apresentações culturais que realizam atualmente são fundamentais para a luta política, mas também para a manutenção de seus traços culturais e de seus conhecimentos. Não há dúvida de que os arquivos agora nas mãos dos Pankararu, além de fomentar outras retomadas, também terão um importante valor político frente à sociedade nacional e as diferentes esferas da administração pública.



FIGURA 1.
"Praiá", Brejo dos Padres, Tacaratu (PE), 11/03/1938, foto Luis Saia, © Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu.



FIGURA 2.
"Praiá", Brejo dos Padres, Tacaratu (PE), 11/03/1938, foto Luis Saia, © Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu.



FIGURA 3.
"Praiá", Brejo dos Padres, Tacaratu (PE), 11/03/1938, foto Luis Saia, © Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu.



FIGURA 4.
"Praiá", Brejo dos Padres, Tacaratu (PE), 11/03/1938, foto Luis Saia, © Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu.



FIGURA 5.
"Toré", Brejo dos Padres, Tacaratu (PE), 12/03/1938, foto Luis Saia, © Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu



FIGURA 6.
Recebendo acervo, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta



FIGURA 7.
Praiá, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta



FIGURA 8.
Praiá, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta



FIGURA 9.
Praiá, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta



FIGURA 10.
Praiá, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta



FIGURA 11.
"Toré", Brejo dos Padres, Tacaratu (PE), 12/03/1938, foto Luis Saia, © Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu



FIGURA 12.
Toré, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta



FIGURA 13.
Praiás reunidos, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta



FIGURA 14.
Praiás e lideranças Pankararu, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta



FIGURA 15.
Praiás de 1938 e praiás de hoje, Centro Cultural São Paulo (SP), 23/04/2023, foto Cyril Menta

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albuquerque, Marcos Alexandre dos Santos. 2009.Os Pankararu e o Associativismo Indígena
na Cidade de São Paulo. *Tellus*, n. 16:229-235.

Albuquerque, Marcos Alexandre dos Santos. 2011. O Regime Imagético Pankararu (Tradução Intercultural na Cidade de São Paulo). Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Albuquerque, Marcos Alexandre dos Santos. 2014. O *Praiá* Pankararu. Objeto-fetiche Modernista. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 1(5).

Arruti, José Maurício. 2019. História de Lídia: esbozo étnico-biográfico de uma Pankararu, entre aldeia e metrópoli, *Confluenze*, vol. XI, n° 2:134-167.

Carlini, Alvaro. 2000. A Viagem na Viagem. Maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo: diário e correspondências à família. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Lovo, Arianne Rayis. 2017. Lá, sendo o lugar deles, é também o meu lugar »: pessoa, memória e mobilidade entre os Pankararu. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

Matta, Priscilla. 2005. Dois Elos da Mesma corrente - Uma etnografia da corrida do Umbu e da Penitência entre os Pankararu. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Menezes, Hildebrando. 1935. Os *Praiás* de Tacaratú. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*:45-48.

Menta, Cyril. No prelo. «Un second souffle. La danse des búzios au prisme de sa 'réaffirmation' culturelle par les Pankararu », *Journal de la Société des Américanistes*.

RESUMO

Em 1938, Mário de Andrade criou no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo a Missão de Pesquisas Folklóricas, cujo objetivo era percorrer as regiões norte e nordeste do Brasil para coletar material etnográfico e museográfico de culturas populares. No início de março de 1938, a Missão foi para a aldeia Pankararu de Brejo dos Padres, no estado de Pernambuco, aonde coletou artefatos e registrou manifestações culturais. Esses arquivos estão hoje na Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo, e foram recentemente repatriados digitalmente para os Pankararu que vivem em São Paulo. Este ensaio fotográfico faz uma retrospetiva da coleta e da repatriação e analisa as dinâmicas criadas.

PALAVRAS-CHAVE
Missão de Pesquisas Folclóricas; Pankararu; Repatriação digital; História; Fotografia.

RÉSUMÉ

En 1938, Mário de Andrade crée à l'intérieur du Département de la culture de la ville de São Paulo la Mission de Recherches Folkloriques, dont l'objectif est de parcourir les régions nord et nordeste du Brésil afi n de collecter dumatériel ethnographique et muséographique issu de cultures populaires. Au début du mois de mars 1938, la Mission se rend dans le village pankararu de Brejo dos Padres, dans l'État du Pernambouc, y collecte de nombreux artefacts et enregistre leurs manifestations culturelles. Ces archives sont aujourd'hui présentes au sein de la Discothèque Oneyda Alvarenga, au Centre Culturel São Paulo, et ont récemment fait l'objet d'un processus de rapatriement digital pour les Pankararu vivant à São Paulo. Cet essai photographique retrace tant la collecte que le rapatriement, et analyse les dynamiques ainsi créées.

MOTS-CLÉS
Mission de Recherches Folkloriques; Pankararu; Rapatriement digital; Histoire; Photographie.

Cyril Menta é antropologo, doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, França, e atualmente pós-doutorando no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (bolsa FAPESP, processo 2021/09027-5). Realiza pesquisas etnográfi cas junto à povos indígenas do Nordeste do Brasil desde 2010. Iniciou com os Pankararé da Bahia, continuou com seus vizinhos e parentes Pankararu de Pernambuco, e mais recentemente com os Pankararu instalados no bairro do Real Parque, em São Paulo. Seu trabalho versa sobre rituais, transmissão e circulação de conhecimentos, cosmologia, transformações sociais e urbanização. Email: cyril.menta@hotmail.fr

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 14/08/2023
Aprovado em: 23/03/2024

GIS

RODA DE CONVERSA COM RICHARD SCHECHNER[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.223680

JOHN C. DAWSEY (COORD.)
ORCID https://orcid.org/0000-0003-1427-7804
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. 05508-010 – fla@usp.br

PÂMILLA VILAS BOAS RIBEIRO (COORD. ELETRÔNICA)
ORCID https://orcid.org/0000-0002-6793-9771
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. 05508-010 – ppgas@usp.br

ANDRÉ-KEES DE MORAES SCHOUTEN
ORCID https://orcid.org/0009-0008-5286-8393
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. 05508-010 – ppgas@usp.br

ELIANY CRISTINA ORTIZ FUNARI
ORCID https://orcid.org/0000-0002-5423-6946
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-000 - spghisto@usp.br

JOÃO PAULO CAMPOS
ORCID https://orcid.org/0000-0001-5147-7122
Centro Universitário Belas Artes, São Paulo, SP, Brasil, 04018-010 – ppgas@usp.br

PAULO RAPOSO
ORCID http://orcid.org/0000-0003-0857-9785
Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, LX, Portugal, 1649-026 – geral@iscte.pt

ROBSON CORRÊA DE CAMARGO
ORCID http://orcid.org/0000-0003-3740-4722
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, 74690-900 - ppgpc.fcs@ufg.br

1 Transcrição, seleção, tradução e notas editoriais de John C. Dawsey

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1516-0683

RUBENS ALVES DA SILVA
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 31270-901 - dir@fafich.ufmg.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-0534-3753

SCOTT HEAD
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil, 88040-900 - ant@contato.ufsc.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7415-2010

SYLVIA CAIUBY NOVAES
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

A Roda de Conversa com Richard Schechner ocorreu no primeiro dia do evento "Sismologia da Performance: Napedra 20 Anos", realizado durante o período de 22 de novembro a 10 de dezembro de 2021, pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) da Universidade de São Paulo (USP). Durante o evento, foram realizadas vinte e duas mesas e rodas de conversa, cinco conferências, três performances e duas homenagens; envolvendo mais de setenta participantes de instituições brasileiras e de outros países, incluindo três professores da New York University (NYU) e um professor do Instituto Universitário de Lisboa.

Embora online, a Roda de Conversa possibilitou um reencontro com Richard Schechner, que foi o protagonista, em 2012, de um evento presencial na USP – a Semana de Encontros com Richard Schechner – organizado pelo Napedra. Richard Schechner foi um dos fundadores do programa de estudos em performance da New York University, o primeiro dessa espécie, criado em 1980. Como diretor e autor de inúmeras obras, ele constitui, possivelmente, a principal referência teórica do campo de estudos de performance.[2]

2 A produção bibliográfica de Richard Schechner é extensa. A seguir, uma lista parcial: *Public domain* (1968); *Environmental theater* (1973); *Theaters, spaces, and environments* (1975, com Jerry Rojo e Brooks McNamara); *Essays on performance theory* (1976); *The end of humanism* (1981); *From the Ramlila to the avantgarde* (1983); *Between theater and anthropology* (1985); *The Engleburt stories* (1987, com Samuel McIntosh Schechner); *The future of ritual* (1993); *Performance theory* (edição revista de *Esssays on performance theory*, 1988; nova revisão em 2004); *Performance studies – an introduction* (2002, segunda edição revista em 2006); *Over, under, and around* (2004); *Performed imaginaries* (2015). Schechner também organizou várias coletâneas: *Dionysus in 69* (1970); *Ritual, play, and performance* (1976, com Mady Schuman); *By means of performance* (1990, com Willa Appel); e *The Grotowski sourcebook* (1997, com Lisa Wolford).
A produção teatral de Schechner também é expressiva. Como diretor artístico do The Performance Group, a sua produção inclui *Dionysus in 69* (1968), *Makbeth* (1969), *The Tooth of Crime* de Sam Shepard (1972), *Mother Courage and Her Children* de Bertolt Brecht (1975), *The Marilyn Project* de David Gaard (1975), *Oedipus* (1977), *Cops* de Terry Curtis Fox (1978), e *The Balcony* de Jean Genet (1979). Com o grupo East Coast Artists, Schechner dirigiu *Faust/*

A seguir, apresentamos trechos selecionados da roda de conversa. Coordenando a roda, John C. Dawsey traduziu, de improviso, as falas de Schechner para o português, e as questões de vários participantes para o inglês. Após as três perguntas iniciais, a roda se ampliou, abrindo para outras questões dos integrantes da roda. O evento contou com a coordenação eletrônica de Pâmilla Vilas Boas Ribeiro. As traduções das falas aqui apresentadas, diferentes das traduções realizadas ao vivo, de improviso, seguem as transcrições do material gravado no youtube.[3] O final de cada parágrafo marca um momento de parada nas falas de Schechner, ou de outros integrantes da roda, para que as traduções de improviso pudessem ser feitas. Vários assuntos foram discutidos na roda, incluindo: *fake news*; a pandemia; comportamento restaurado; montagem; presente, futuro e passado; performances da esquerda e da direita; antropoceno; teoria do caos; *O fim do humanismo*; a invenção de Deus; e "admirável mundo novo".

JOHN C. DAWSEY (JCD):
Vou fazer três perguntas iniciais para, então, abrir a roda. Elas se inspiram particularmente em seu último livro, *Performed imaginaries*, publicado em 2015. A primeira tem a ver com *fake news* (risos de Schechner), a segunda com a pandemia, e a terceira com comportamento restaurado.

Vamos à primeira, *fake news*, uma das principais questões de nossa época. O título do seu livro de 2015, *Performed imaginaries*, é sugestivo. Você mostra em seus escritos como o real se interpenetra com o teatro, o espetáculo e o imaginário. Enquanto coisas feitas, imaginadas e performadas, os fatos também seriam *fake*, como ficção? Se você fosse escrever um capítulo sobre *fake news* para uma nova edição de *Performed imaginaries*, o que você diria?

Gastronomie (1993), *Three Sisters* de Anton Chekhov (1995), *Hamlet* de William Shakespeare (1999), *YokastaS* de Richard Schechner e Saviana Stanescu (2003, *YokastaS Redux* 2005), e *Swimming to Spalding* de Lian Amaris (2009). Schechner também dirigiu peças na Ásia e África: *Cherry ka Baghicha* de Anton Chekhov (1983 em Hindi) em Nova Delhi, *Mingri Jiuyao Chu Shan* de Sun Huizhu (1989 em Shanghai, em Mandarin), *Ma Rainey's Black Bottom* de August Wilson (1992) na África do Sul, *The Oresteia* de Ésquilo (1995 em Taipei, em Mandarin), e *Hamlet* de Shakespeare (2007 em Shanghai, e 2009 em Wroclaws, Polônia, em Mandarin). Durante o período em que esteve em New Orleans, de 1960 a 1967, Schechner foi diretor de produção com John O'Neal e Gilbert Moses da Free Southern Theatre (1963-65), e diretor e fundador com Franklin Adams e Paul Epstein do New Orleans Group (1964-67) (Nota editorial).

3 https://www.youtube.com/watch?v=BtZg3zVZoyk

RICHARD SCHECHNER (RS):
De início, eu gostaria de dizer que estou triste por duas razões. Eu queria estar em São Paulo. Isso seria muito bom. E gostaria de saber falar português. Então, quem compreende inglês vai saber o que estou dizendo, e as outras pessoas, vão entender através de John. Sabe, às vezes as pessoas perguntam, se você tivesse um pedido, o que você pediria? Isso, deixando de lado o mega pedido de que todos os pedidos pudessem se realizar. Bom, o que eu mais desejaria seria falar fluentemente todas as línguas humanas, e, até mesmo, as línguas dos animais. Este seria o meu desejo.

Então, o problema que você levanta sobre *fake news* é um problema de epistemologia, o que constitui conhecimento. E, eu estava no processo... na verdade, me encontro no processo de pensar sobre isso. Estou escrevendo um ensaio sobre isso. Eu dei o nome *The rump of Trump*. Fica bom em inglês, significa o traseiro de Trump e o que vem depois dele. Sabe, até certo ponto, o movimento de qual faço parte é responsável por *fake news*. Vou explicar isso. Antes do período pós-moderno ou pós-estruturalista, havia três modos de determinar a verdade. Ou éramos platônicos, e a verdade era um ideal que se encontrava em algum lugar – um reflexo imperfeito da verdade se revelava na Terra, mas podíamos tentar nos aproximar daquela verdade, podíamos testar – ou a verdade era teísta. Em outras palavras, era uma revelação de deus. O problema, claro, era que o deus judeu, o deus cristão, o deus muçulmano, o deus hindu, o deus budista, revelavam diferentes verdades. As pessoas frequentemente iam a guerra por causa dessas verdades. Mas, cada uma delas acreditava que possuía a verdade revelada por Deus. Vamos pausar aqui porque eu quero falar sobre a terceira epistemologia, que serve de ponto de partida para falar da epistemologia pós-moderna. Então, as primeiras duas epistemologias são a platônica e a teísta.

Com os Racionalistas, com o Renascimento, especialmente nos séculos 17 e 18, chegamos à noção de racionalismo. Quer dizer, a verdade era algo inerente à estrutura do universo, e nossa tarefa era descobrir qual era essa estrutura e quais eram as suas leis. Aqui me refiro às leis de Newton, as leis evidentes. A nível da física, eram as leis do movimento, que eram inerentes ao mundo. E nas leis humanas e de governança humana. Era o que os revolucionários americanos (estadunidenses) chamavam de direitos inalienáveis, verdades inalienáveis. “Essas verdades são evidentes”. “Somos dotados por nosso criador” de certos direitos: “vida, liberdade e a busca da felicidade”, e assim por diante. Então essas ideias são consideradas racionais e fundamentais. Delas derivam todas as coisas. Como essas verdades são inerentes ao universo em que vivemos, nossa tarefa, seja como humanistas ou cientistas, é descobrir ao invés de inventar essas verdades. Essas verdades estão lá. De acordo com a velha epistemologia, a platônica, tentamos chegar à verdade. Com a teísta, a verdade era revelada. Com a racionalista, descobrimos a verdade.

Mas, então, aproximadamente 125 ou 100 anos atrás, a física de Isaac Newton ruiu. Não funcionava mais. Com Albert Einstein, Niels Bohr e Werner Heisenberg, começamos a pensar o universo como algo relativo, indeterminado. O que era uma coisa, era determinado tanto pelo modo como ela era observada quanto pelo seu modo de ser. O ser em si não era mais absoluto, mas contingente. O tempo era contingente, assim como o espaço. Todas essas ideias eram profundamente.... Não que elas não fossem racionais, pois seria possível usar a matemática para demonstrá-las. Elas eram aterrorizantes e maravilhosas. Pois eram inerentes às observações que fazemos. Então, enquanto as leis de Newton proporcionavam um universo bastante rígido, o universo quântico e da física quântica proporcionado por Einstein e, ainda mais, por Bohr e Heinseberg, estava sempre se deslocando. Não é possível dizer isso ou aquilo. As coisas são profundamente indeterminadas. Quando essa indeterminação chega às humanidades, ao mundo em que você e eu habitamos – a indeterminação não se restringia ao mundo da física – chegamos à pós-modernidade e ao pós-estruturalismo. Os fundamentos da pós-modernidade foram enunciados na virada do século vinte. Depois, em 1925 e 1926, chegamos à teoria quântica de Niels Bohr, e à teoria da indeterminação de Werner Heinsenberg. Esses são os valores físicos da pós-modernidade e do pós-estruturalismo.

O real dependia das contingências de observar o real. Quando as chamadas leis da natureza eram contingentes.... No fundo, a pós-modernidade e pós-estruturalismo dizem que precisamos construir, defender e fazer a verdade. A verdade é contingente, e é preciso conhecer as circunstâncias em que opera um evento ou sistema particular para saber o que é verdadeiro para aquele sistema. É verdadeiro apenas para aquele sistema. O sistema pode ser o cosmos – até mesmo ele é contingente –, ou o sistema pode ser uma operação política, ou uma obra de arte, e assim por diante. Começamos a viver num mundo de contingências. É possível chamar um mundo de contingências de um mundo da imaginação, um mundo da criação, um mundo de mentiras, e assim por diante. Mas, não se trata de um mundo de verdades evidentes ou de verdades últimas que possam ser encontradas em algum lugar – como no platonismo –, nem de algo revelado por um deus. Trata-se de algo feito ou desfeito por pessoas que fazem e desfazem. Em outras palavras, no presente momento, nós humanos, *homo sapiens*, somos a espécie chave. Nós definimos a verdade e operamos de acordo com as verdades que fazemos. Um último ponto, como disse Clifford Geertz, estamos suspensos nas teias de nossa própria imaginação, que nós mesmos criamos. O significado é uma teia que tecemos e na qual estamos suspensos. Não vem de outro lugar. E não é absoluto.

A nível da cultura, podemos fazer uso da analogia dos jogos e dos esportes. Uma vez que se estabeleça as regras do jogo, a moldura do jogo, onde se

joga, como se joga, e até mesmo um tipo de sistema legal, com juízes.... Então, por exemplo, no futebol, tem um campo, duas redes; as pessoas chutam a bola de certa maneira, ela entra ela na rede, é gol; quando houver uma falta, o juiz apita e marca uma penalidade. É bem preciso. Funciona dentro de seu próprio sistema. Mas, uma vez fora do sistema, vira uma mentira, algo completamente imaginário. Se a pessoa vem de um lugar onde não se joga futebol, ao observar o jogo, ela quer saber, "o que está acontecendo?" É preciso conhecer as regras, para saber o que está acontecendo. A realidade do jogo só existe dentro de sua própria realidade construída. A bola entra na rede e cinquenta mil pessoas aplaudem, fazem a festa. Por que? O que está acontecendo? Isso acontece dentro de certa moldura. Agora, a realidade social também pode ser pensada como um sistema de jogos em que as pessoas precisam entrar num acordo para jogar. Mas, o que está acontecendo agora na pós-modernidade, claro, é que as regras estão sendo contestadas. As pessoas não estão de acordo. Não há como apelar para uma autoridade suprema. Na medida em que os deuses recuam, as verdades evidentes recuam, o platonismo recua, a luta pelo controle das regras do jogo se torna cada vez mais intensa e mais local, pode-se dizer.

Infelizmente, filosoficamente, dentro da moldura maior, todas as notícias são *fake*. Todas as verdades são notícias *fake*. Elas só são verdadeiras dentro da moldura em que definimos como vamos dizer o que é verdade. E é preciso ter um contrato social, ou acordos sociais, para que valores sejam operacionais. De certa forma, o que Trump fez – infelizmente, mas de modo previsível – foi aplicar as leis da arte para a operação da política, criando um conjunto de ficções e repetindo-as. Elas são mentiras na esfera da política, na medida em que podemos definir a política. Elas são imaginárias nas esferas da arte. Para o bem ou mal, ele e seus seguidores sabem como fazer essas manipulações.

Eles são melhores, como artistas da performance, do que muitos artistas da performance.

Hoje as fronteiras entre as esferas da política, arte, imaginação e ciência se borraram. O mundo quântico é tão maluco quanto a ficção científica. Uma ficção científica meio que ratificada pela matemática, mas incompreensível para quem se encontra num mundo newtoniano. A indeterminação da física quântica aplicada à esfera da política e à imaginação da arte. O contrato social, as regras do jogo, precisam ficar claras. Por quê? Para construir uma sociedade justa, tal como a concebemos. Estamos vivendo numa época de grandes possibilidades e grande perigo. Enquanto sociedades, precisamos definir quais serão as regras do jogo. Não podemos mais apelar para verdades abrangentes separadas de nós mesmos. Vivemos num mundo cheio de riscos e pleno de possibilidades. Não podemos mais

apelar para ideais platônicos, ou formas inerentes aristotélicas, genética, natureza. Para muitos de nós, não podemos mais depender da palavra de Deus. Então, as pessoas das sociedades precisam entrar em acordo quanto às regras do jogo. Em suma, aqui está o problema epistemológico. A pós-modernidade introduz uma epistemologia profundamente instável, sendo a *fake* news uma de suas manifestações.

Eu poderia me alongar sobre isso. Acredito que este seja um problema da maior importância. Acho que algumas das ideias que eu tenho promovido, e que outras pessoas vêm explorando, estão implicadas nisso tudo. Você tem mais duas perguntas e eu quero chegar à discussão. Então, vou parar por aqui. Mas, o problema epistemológico, o problema político e estético, é profundo.

JCD:
A minha segunda pergunta tem a ver com a pandemia. Em *Performed imaginaries* você fala sobre 11 de novembro, a experiência devastadora do ataque às torres gêmeas da cidade de Nova York, o seu horror, e tudo mais. Mas, em meio ao horror, você estava vendo como essa experiência tem a ver com teatro, espetáculo e performance. Você chamou atenção para as afinidades estranhas entre 11 de novembro e alguns dos movimentos de vanguarda na arte e no teatro, e o que estavam procurando produzir. A minha pergunta tem a ver com isso. Quais seriam os seus pensamentos sobre a pandemia? Aqui eu estaria pensando em figuras como Antonin Artaud, a sua ideia de teatro como peste e tudo mais.

RS:
Jesus disse certa vez que os pobres estarão sempre conosco. Eu penso que a pandemia ou os seus desdobramentos, sejam quais forem, sempre estarão conosco. A questão – para além da questão racional das vacinas, curas, máscaras, e todo o resto – é como vamos viver em circunstâncias que, nos próximos duzentos anos, serão cada vez mais difíceis não apenas para a nossa espécie, mas para muitas espécies no planeta.

Uma das heranças da era da razão, que já acabou, é que os humanos são o ápice de tudo, e tudo podem controlar. *Cogito ergo sum*, *cogito ergo* tudo. Achamos que podemos realizar qualquer coisa. Então, a crise do planeta nos mostra que somos limitados, não somos onipotentes, e teremos que aprender *com*, em vez de simplesmente dominar *sobre*. Agora, se seremos, como espécie, capazes de aprender *com* em vez de reinar e dominar *sobre*, é uma questão aberta. Há um aspecto imediato e contingente da pandemia que tem a ver com vacinas, distanciamento social, e todo o resto. Mas, também há implicações de longo alcance. A pandemia constitui

simplesmente o primeiro ato do aquecimento global. Não é a mesma coisa que aquecimento global. Mas, tendo em mente o modo como a pandemia interrompeu as nossas vidas.... Pensem em como as vidas de muitos de vocês, que são bem mais jovens que eu, serão interrompidas, ou já foram interrompidas, e como serão as vidas de seus filhos e netos em meio ao aquecimento global.

A questão é se nós, como uma espécie, vamos aprender a nos acomodar a Gaia, ou ao mundo, de modo mais fácil, nos transformando, ou de modo mais difícil, como a espécie humana já fez em outras épocas. A Europa, pelo menos, atravessou a época da chamada "Idade das Trevas", do século 7 ou 8 até os séculos 11, 12 e 13. Um período longo de dificuldade. Nessa época, outras regiões do mundo estavam em uma situação melhor, mas a Europa estava muito mal. Agora chegamos a esse período de extrema e extraordinária expansão europeia. Sabe, Brasil, Estados Unidos, e outros países, o chamado "Novo Mundo".... Novo para quem? Novo para pessoas que vieram. Algumas querendo vir. Outras escravizadas e trazidas à força. Não estou falando dos povos que aqui já estavam. Depois houve a interação entre pessoas que vieram e... Vocês conhecem toda essa história. Ou aprendemos novas formas de acomodação ou sofreremos as consequências. Tenho as minhas dúvidas. A minha cabeça, o que penso, é bem pessimista e cataclísmica. O meu coração, a minha barriga, é bem otimista: acredito que encontraremos, como já fizemos antes, um jeito de seguir em frente. Daqui a pouco vou retomar esse pensamento depois que John traduza o que eu acabei de falar.

Este encontro que estamos tendo agora é uma consequência da pandemia, certo? Antes da pandemia as pessoas não tinham zoom, não tínhamos encontros como este. Há coisas boas. Novas tecnologias surgem, novas formas de fazer as coisas aparecem, por causa das dificuldades, e a gente precisa acomodar. Ao mesmo tempo, a pandemia está mostrando de forma radical a diferença entre a parte mais favorecida do mundo, e a menos favorecida. Dentro dos países, há grandes desigualdades. Falta uma distribuição justa dos recursos. É bom que se chame atenção para essas coisas. A questão de saber se vamos conseguir remediá-las de algum modo, se vamos aprender a lição por meio de sistemas de alarme como estamos vendo – a peste está mandando um aviso sobre aquecimento global – ou se vamos ter que atravessar essa experiência diretamente.... Ao mesmo tempo, acho que isso é como ficção científica. Havia um tempo em que o mundo era bem mais quente, sabemos disso. Não haveria produtos de petróleo no Ártico se o Ártico não tivesse sido, em algum momento, um lugar de vegetação abundante, vegetação tropical. O mundo era em algum momento bem mais quente, os mares ocupavam uma parte bem maior do planeta, não havia gelo. Tinha vida, não vida humana. Isso é possível. Mas, no âmbito de nossas pequenas vidas, com expectativas de vida de 50

a 100 anos, as mudanças estão acontecendo de modo muito acelerado. O encontro na Escócia, COP 25, COP 21, seja qual for o número, não deu muita esperança.[4] As corporações maiores não querem fazer nada a não ser mais dinheiro enquanto podem. Aparentam se preocupar com o planeta, mas não fazem nada. Então, quando as mudanças acontecerem, estarão em seus iates, sejam iates de verdade, ou outra coisa. As perspectivas para os pobres no mundo não são boas. Vamos parar aqui por um momento.

Uma das questões que calam mais fundo.... Vamos supor que a gente desenvolva alguma tecnologia que nos permita atravessar a pandemia, e que depois a gente aprenda como acabar com o aquecimento global – quem sabe, um novo tipo de tinta, uma tinta branca capaz de refletir de volta a luz do sol em quantidade suficiente para reverter completamente o aquecimento global. Faz de conta, como num jogo mental. Atravessamos a pandemia, resolvemos o aquecimento global. Mas, o verdadeiro problema, para mim, é se vamos aprender a viver com as outras espécies. Iremos aprender a viver com Gaia, com a Terra? Iremos parar de derrubar as florestas amazônicas? Iremos parar de deslocar os povos que ali vivem? Iremos parar com *fracking* (fraturamento hidráulico),[5] e todas as outras formas por quais danificamos o lugar em que e com qual vivemos? Uma parte de mim diz que eu quero, claro, que o problema do aquecimento global seja resolvido. Mas, dependendo de como for resolvido, talvez a gente fique ainda mais arrogante, e algo pior poderá acontecer. Se sofrermos como Édipo, que furou os olhos para que pudesse realmente ver, talvez possamos aprender a viver com o nosso planeta, em vez de vivermos em conflito com ele. Tem gente como Elon Musk que acha que podemos colonizar a lua e Marte. Eu acho difícil. Isso seria muito diferente do que aconteceu nos séculos 15 e 16, quando as pessoas vieram da Europa para o Novo Mundo, onde já havia vida, oxigênio, recursos. A colonização da lua ou de Marte seria muito diferente. Não consigo ver isso, nem na ficção científica. Precisamos aprender a viver aqui. A minha questão é terrível. Iremos encontrar uma solução imediata para o aquecimento global, sem aprendermos a viver como filhas e filhos de Gaia, ou será preciso não resolver, de imediato, os problemas para que finalmente possamos aprender a viver aqui com todos os outros ecossistemas a quais pertencemos, sem achar que somos os senhores e donos do planeta?

Que tal passarmos para a terceira questão?

4 A Conferência das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas COP 26 aconteceu em Glasgow, Escócia, durante o período de 31 de outubro a 13 de novembro de 2021 (Nota editorial).

5 *Fracking*, também conhecido como fraturamento hidráulico, é um método que possibilita a extração de combustíveis líquidos e gasosos do subsolo (Nota editorial).

JCD:
A terceira pergunta tem a ver com comportamento restaurado, ou restauração de comportamento. Trata-se de uma teoria que você desenvolveu há muito tempo, algo raro, e que inspira inúmeros trabalhos. Eu estava pensando nas suas discussões em *Performed imaginaries*, tendo a ver com a *Vanguarda conservadora*. Por um lado, há algo libertador, surpreendente, nessa teoria em que tiras de comportamento retornam, são restauradas e usadas de formas novas, inesperadas. Ao mesmo tempo, haveria algo conservador nessa ideia de comportamento restaurado? Ou, mesmo, infernal, como a ideia de um eterno retorno como se encontra no mito de Sísifo?

RS:
Eu elaborei a teoria de comportamento restaurado há uns 40 anos atrás... 10, 20, 30, 40... muito tempo atrás. As boas teorias são como os nossos filhos, nossas filhas. Temos que soltar no mundo para que cresçam por conta própria (risos). Eu pensei essa ideia e a elaborei, mas na verdade não é mais minha. Joseph Roach a chama de *surrogation* (substituição). Algumas pessoas falam de repetição. Mas, a ideia básica, do meu ponto de vista, é que o futuro cria o passado, não que o passado cria o futuro. No meu modo de entender esse modelo de performance, dependendo do evento que você quer criar, você seleciona do passado aquilo que você quer acionar (*enact*) no presente para fazer o futuro acontecer – exatamente como acontece ao ensaiar uma performance. Você chega no ensaio e diz, vamos fazer tal coisa que fizemos ontem de uma forma um pouco diferente para que fique melhor. Projetamos no futuro uma versão mais perfeita do que fazemos hoje. O que tem vida no passado é o que pode ser usado para fazer o futuro. Tudo isso é um emaranhado de comportamento que constantemente se renova. Para mim, aqui se encontra o que é mais vital no comportamento restaurado.

Você perguntou se comportamento restaurado seria como o mito de Sísifo. A resposta é não. Pois, o mito de Sísifo não trata só do eterno retorno; ele diz que nada muda. Você repete, repete, repete. Comportamento restaurado foi elaborado na época em que meu querido amigo Victor Turner e eu trabalhamos juntos, em parceria. Embora ele não tenha sido um coautor do conceito de comportamento restaurado, ele foi um parceiro em sua elaboração, assim como fui um parceiro do seu trabalho naquele momento. O seu trabalho dava ênfase aos processos, ao processo ritual. Suas atenções se dirigiam à liminaridade como um lugar de mudança. Então, comportamento restaurado é uma teoria de mudança, uma teoria de processo e desenvolvimento. A longo prazo, talvez as coisas retornem. Mas não penso na história humana, ou na história do planeta, ou na história do cosmos como um círculo. Talvez seja como o grande mito hindu

de Rama, e que após bilhões de anos tudo recomece de novo. Ok, talvez. Mas, do jeito que penso, trata-se de um processo com giros, rotações e reviravoltas, mas que se move, não necessariamente na mesma direção. Move-se inicialmente em uma direção, depois em outra. Pode ir para trás, e para frente. Está sempre em processo, sempre mudando. De certa forma, estou mais para Heráclito do que para um daqueles filósofos gregos que dizem "conseguimos!" Comportamento restaurado mostra como não entramos no mesmo rio duas vezes.

Conversamos, eu e você, durante cerca de uma hora. Então, acho que é hora para que a nossa conversa inclua outras pessoas. Eu gostaria de dialogar com vocês sobre qualquer coisa que queiram perguntar, ou colocar em questão.

JOÃO PAULO CAMPOS:
Posso ir? Então, John, Richard, tenho pensado a relação entre performance e cinema nas minhas pesquisas. Eu me inspiro muito nos seus ensaios e também nos textos do meu orientador, que é o John. Eu queria saber, qual seria a relação entre performance e montagem?

RS:
Opa! (risos) Bom, vocês sabem, a ideia de montagem teve início como um termo de filmagem nos anos 1920, e, até certo ponto, tecnicamente, a montagem acontece quando se coloca uma imagem ao lado de outra, gerando um significado que não se localiza em qualquer imagem particular, mas no fluxo das imagens. Então, montagem é um tipo muito poderoso de comportamento restaurado. Por exemplo, acabo de ver um filme, ontem mesmo, que se chama *Spenser*, sobre a Princesa Diana. É um filme poderoso. Não sei se está passando no Brasil, ou ainda não. Ao sair do cinema, percebi que o filme era inteiramente atravessado pelo realismo mágico, e pela proposta da montagem, diferente do que pensei enquanto o assistia.

Vou falar sobre o filme daqui a pouco. Sergei Eisenstein, que elaborou o conceito de montagem, trabalhou com Meyrhold. Então, a ideia de montagem opera no teatro tanto quanto no filme. Neste filme, *Spenser*, sobre a Princesa Diana, vemos o mundo como ela o vê. Parece "real", com aspas. Mas, no fim, você se dá conta de que tudo se apresenta literalmente através dos seus olhos. Por exemplo, ela está à mesa com a família real, e ela está literalmente comendo pérolas, abrindo-as para comer. Isso não está realmente acontecendo. Não dá para comer pérolas. Montagem é sobre a sua riqueza, as contradições envolvendo a sua riqueza, sua condição

privilegiada e o mundo alienado em que ela vive. Não vou entrar nos detalhes do filme. Acho que montagem é um modo de pensar. Quando Eisenstein elaborou o conceito, não se tratava apenas de uma técnica de filmagem. O nosso pensamento envolve colocar ideias que não se encaixam, umas ao lado de outras. Se elas não se encaixam, precisamos fazer uma conexão, e essa conexão tem tudo a ver com criatividade e pensamento. Se o pensamento ocorre num nível de pouca complexidade no reino animal, então, simplesmente, A leva a B que leva a C. Trata-se de um pensamento linear. Mas, em animais mais complexos, como acontece conosco – aliás, existem outros animais com cérebros complexos –, não se pensa simplesmente A-B-C. Pensamos A-F. Nós fazemos a conexão. Montagem tem a ver com isso. Tem a ver com saltos e conexões. Caso um elemento esteja muito distante de outro, sem que a gente consiga os conectar, não dá certo. Se estiver muito próximo, fica entediante. Quando há uma distância apropriada – uma distância conceitual – então a montagem pode ser bem estimulante. Eu acho que isso acontece não apenas com o trabalho de arte, mas também quando elaboramos teoria. Então, penso que Eisenstein realmente inventou a montagem, e, ainda mais, ele a descobriu. Estava sempre ali, e ele a descobriu, e lhe deu uma base teórica.

ROBSON CORRÊA DE CAMARGO:[6]

John, Richard, estou feliz de encontrá-lo, eu o vi na conferência da ABA (Associação Brasileira de Antropologia) em 2012, se não me engano. Vou fazer uma pergunta sobre comportamento restaurado e a noção do presente. Como você elabora a questão do presente? Basicamente, é essa a minha questão.

RS:

Então, de certa forma, uma pessoa que vive sempre no presente ou é um santo budista ou alguém com Alzheimer. Porque, se a pessoa não consegue se lembrar das coisas e não consegue planejar, ela está perdida. O eterno presente é, para mim, o inferno. Nesse estado, eu nem poderia falar pois o conhecimento da linguagem depende da linguagem que aprendi. Quando estou falando ou pensando, estou projetando para frente. Sabemos o que significa perder o passado porque conhecemos pessoas com demência que perderam o passado e que existem apenas no presente. Não é um bom lugar para estar. Acho que Buda estava pensando em algo diferente ao falar da centralidade do presente, e vou falar disso em um minuto, depois que John traduza o que acabo de dizer. Vou relacionar isso com comportamento restaurado.

6 Robson Correa de Camargo fez a sua pergunta em inglês e português (Nota editorial).

Eu acho que, ao falar da centralidade do presente, Buda se refere à expansão da consciência e da percepção para tudo que acontece no presente. Em outras palavras, não deixe que as coisas passem por você sem que se tenha consciência de seus próprios pensamentos e sentimentos. No meu entendimento, comportamento restaurado, em que o futuro cria o passado, significa que estamos sempre vivendo em meio a um processo de ir para algum lugar, desejando algo. Talvez, quando estamos no sono mais profundo, o sono sem sonhos, não estamos ali no momento. Não temos consciência, estamos no sono mais profundo. Mas, até mesmo no sono em que sonhamos, o sono REM, estamos indo para algum lugar, estamos em algum lugar.[7] Em um nível, comportamento restaurado é uma teoria sobre isso, e, em outro nível, é um programa, uma sugestão. Desde que saiba onde ela quer ir, a pessoa saberá o que há na experiência do passado que possa ser acionado (*enacted*) no presente para fazer com que esse futuro se torne possível. Significa só isso.

PÂMILLA VILAS BOAS RIBEIRO (APRESENTANDO QUESTÃO COLOCADA POR ANDRÉ-KEES DE MORAES SCHOUTEN NO YOUTUBE):

Posso interromper um pouco? Tem uma pergunta do André que vai nessa direção, que ele coloca no youtube. Vou ler: "O futuro cria o passado ou é o presente desviando pelo passado que arrisca outros futuros ainda não imaginados?"

RS:

Num sentido fenomenológico, não existe presente. É como andar de trem. Não existe presente. Tudo se encontra a um milésimo de segundo no passado, ou na imaginação de quem se vê no futuro. O presente é o lugar onde futuro e passado se encontram, um lugar infinitesimalmente pequeno. Não existe. Então, o projeto budista é abrir espaço entre passado e futuro. É impossível criar esse espaço. É possível apenas por meio da meditação profunda. A pessoa se torna consciente daquilo que a rodeia, mas não se envolve em mais nada. Suponho que se possa abrir esse lugar, mas, nesse momento, não há pensamento. Talvez seja um lugar bem tranquilo para se estar. Mas, trata-se de um lugar de profunda intenção, profunda atenção e profunda inatividade.

Então essa noção.... Sim, eu gosto dessa ideia de que se possa abrir o presente através da meditação profunda. Mas, isso significa que não se

7 REM se refere ao sono com movimento rápido dos olhos (*rapid eye movement*) (Nota editorial).

pode agir. Quando se abre o presente em meditação profunda budista, a pessoa está inativa. Nada pode acontecer no presente. É isso que penso. Eu acho que nada pode acontecer no presente, seja como metáfora, seja de verdade. Nada (*no-thing*) é o presente. Nada pode acontecer. Nenhuma ação é possível no presente. Podemos abrir o presente por meio da meditação profunda. Mas, no caso do comportamento restaurado – ao discutir ação no presente, articulando a ação do passado no presente para criar um futuro –, estou falando de um tempo entre colchetes no presente, tal como um tempo de ensaio, como o nosso encontro. Como posso dizer isso agora, tentando explicar? Estou tentando convencer Pâmilla de algo, este é o meu projeto, então estou pensando sobre o que pensei a respeito de comportamento restaurado. Estou pensando sobre o que chamei de comportamento restaurado, como posso dizer isso agora, para explicar a ela o que penso. Estamos sempre envolvidos neste tipo de operação, a não ser que a gente busque a quietude da meditação.

RS (RESPONDENDO A UMA QUESTÃO COLOCADA POR PAULO RAPOSO NO CHAT):
Estou vendo que Paulo Raposo me perguntou algo no chat. "Por que performance que começou na esquerda agora está na direita?" É uma questão bem interessante. Vou ler: "Caro Richard, sempre um prazer te ouvir. Estava querendo compreender, entender, analisar por que performance, uma ferramenta usada bastante na política de protesto, com muitas conexões com as vanguardas artísticas, se tornou uma ferramenta de grupos de direita. Lembrando o Q'Anon e aquela figura de chifres, que ficou famosa."[8]

Há uma resposta bem simples. Ferramentas não tem ideologia. Portanto, as ferramentas da performance podem ser usadas pela esquerda, pela direita, para qualquer coisa. Posso dizer que o ataque ao capitólio dos Estados Unidos em 6 de janeiro de 2021, foi extraordinariamente performativo. Trata-se de uma ação simbólica, como todas as manifestações. Aquela figura particular, um tipo de xamã, mobilizou o imaginário popular a respeito de como deve ser a aparência de um xamã. Nada mais a dizer. Em outras palavras, as ferramentas da performance não são ideológicas. São úteis, tais como outras ferramentas. A pessoa pode usar rodas para fazer andar um carro funerário, ou para levar socorro aos pobres. As rodas não

8 Paulo Raposo se refere a Jacob Chansley, um sujeito que atraiu a atenção da mídia durante o ataque de 6 de janeiro ao capitólio dos Estados Unidos, entrando no espaço do senado com uma vestimenta de "xamã", com chifres de búfalo, pintura corporal e uma bandeira estadunidense amarrada na ponta de uma lança. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jake_Angeli. Acesso: 28/03/2024, 22:39. QAnon ou simplesmente Q, é uma teoria da conspiração de extrema-direita, criada nos Estados Unidos, que alega haver uma cabala secreta, formada por adoradores de Satanás, pedófilos e canibais operando um circuito global de tráfico de exploração sexual de crianças, que conspira contra Donald Trump. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/QAnon. Acesso: 28/03/2024, 22:32. (Nota editorial).

determinam o seu uso. As ferramentas da performance também não. Isso tem a ver com o que eu disse antes em relação à primeira questão do John. Estamos vivendo numa época altamente performática em que esses tipos de cruzamentos, performances, e mensagens, constituem meios poderosos de comunicação. E, de fato, as pessoas da direita cujos valores eu, de forma alguma, jamais apoiaria, são poderosas. Elas aprenderam muito bem a fazer uso dessas ferramentas. Em certo nível, acho que Marcel Duchamp ficaria muito feliz. Em outro, Marcel Duchamp ficaria com muita raiva.

Eu só acrescentaria que, nos últimos 100 anos, fascistas se revelaram, infelizmente, como excelentes performers. Mussolini era um grande performer. Hitler era um grande performer. Peron... Evita era uma grande performer. Trump é um grande performer. Eles sabem usar essas ferramentas. Gostaria que não soubessem usá-las tão bem.

PÂMILLA VILAS BOAS RIBEIRO (APRESENTANDO DUAS PERGUNTAS, UMA SUA E OUTRA DE JULIANA LEAL):
John, tem uma pergunta da Juliana. E eu também tenho uma pergunta que tem a ver com a pergunta dela. Posso fazer? Vou fazer a da Juliana e a minha. Primeiro da Juliana Leal. Vou ler: “Boa noite, Professor Schechner. Muito honrada em te ouvir. Haveria alguma relação entre a escolha do que fazemos em relação a Gaia e o comportamento restaurado?” E a minha pergunta seria essa: “Ao cunhar o conceito de teatro ambiental, você entende um emaranhado de elementos em uma relação viva entre espaços do corpo e os espaços onde o corpo se move, que mostra tanto os seres humanos como os espaços estão vivos. Como seria a conexão entre estudos de performance e antropoceno, Gaia, etc.?”

RS:
É impossível para mim dizer qual seria a relação entre comportamento restaurado e Gaia. Essa teoria é uma ferramenta. Pode-se usá-la da forma que quiser. De um ponto de vista epistemológico, a teoria está dizendo que não há nada de novo sob o sol, há apenas novos arranjos sob o sol. Como escrevi no ensaio *Restoration of behavior*, comportamento nunca é pela primeira vez. É sempre pela segunda ou milésima vez. Isso significa que as tiras de comportamento são remontadas. É mais ou menos como um filme. Uma tira de comportamento, uma tira de filme. O antropoceno.... Talvez eu deva parar por aqui.

Já se passaram duas horas. São seis horas da tarde em Nova York. Só daria para continuar mais um pouco, mais uns minutos. Mas ainda quero falar sobre o antropoceno.

A ideia do antropoceno é bem simples. Ela diz que a época atual é uma época em que os humanos são a espécie ápice, e estão mudando tudo. Isso é verdade. De certa forma, eu gostaria de olhar adiante para algum período além do antropoceno, em qual pudéssemos participar, mas não como uma espécie invasiva tentando controlar tudo. Falamos sobre isso mais cedo. Será que vamos ter o respeito, a humildade e a imaginação necessários para que sejamos filhos e filhas de Gaia, sem tentar ser um macho alfa, ou algo assim? Estou vendo aqui muitas mulheres. Devo dizer que o período do patriarcado é quando as coisas mais se foderam. Então, assim espero, se tomássemos um rumo em direção a uma época de maior equilíbrio, ou, mesmo, em direção ao matriarcado, o mundo talvez fosse melhor. Eu acho que os elefantes que tem uma matriarca se saem melhor do que nós. Nesse sentido, sou anti-macho, embora eu seja, obviamente, do gênero masculino. Algumas pessoas dizem que eu tento ser um macho alfa. Eu sofro dos males que eu mesmo condeno.

RS (RESPONDENDO A UMA QUESTÃO COLOCADA POR SCOTT HEAD NO CHAT):
John, Scott acaba de escrever uma mensagem perguntando se dá para distinguir performances da esquerda e da direita. Claro, eu faço uma distinção entre elas. Eu sou da esquerda, então eu gosto mais das performances na esquerda, e dos seus valores. Mas, como eu disse no início do nosso encontro, estamos num período em que nós determinamos e construímos nossos valores. Não podemos mais apelar para valores platônicos ou valores divinos, ou mesmo valores inalienáveis, óbvios e racionalistas. Estamos numa espécie de colisão de performances, eu diria. Eu penso que a nossa tarefa é fazer esse futuro que buscamos vir a ser, reconhecendo que outras pessoas desejam um outro tipo de futuro. Não temos clareza ainda quanto ao futuro que teremos. Nossa tarefa, eu creio, enquanto intelectuais, progressistas, artistas, acadêmicos, e professores é performar em direção ao futuro que queremos e precisamos. E essa não é uma tarefa fácil. Isso sugere que a performance nas artes é de uma importância extraordinária, assim como a antropologia. O estudo do antropoceno é o estudo de um mundo dominado pela espécie humana. Antropologia é o logos do antropoceno, o estudo de sociedades humanas; trata-se de uma ocupação de extraordinária importância.

RS:
Acho que precisamos chegar ao fim, com esperança de que teremos mais? Alguém teria alguma questão ou comentário urgente? Tem sido um grande prazer dialogar com vocês.

PÂMILLA VILAS BOAS RIBEIRO:
Sylvia tem uma questão. Faz tempo que ela está esperando.

SYLVIA CAIUBY NOVAES[9]:
A minha pergunta é sobre esse mundo em que a gente vive, em que todas as notícias ou todos os fatos podem ser falsificados. *Fake news*. Pergunto se há ordem no caos. E se a teoria do caos poderia ajudar a pensar nessa instabilidade epistemológica que a gente vive nesse mundo da *fake news*.

RS:
Esta é uma questão muito poderosa para qual não tenho uma boa resposta. Estamos num período de insegurança epistemológica, o que quer dizer que cada grupo ou possivelmente o mundo inteiro – por isso é tão difícil essa questão da mudança climática – precisa chegar num acordo quanto ao que é real para aquele tempo e lugar, reconhecendo que não se trata de uma verdade transcendental, mas de uma verdade dentro de certas circunstâncias. Então, nas circunstâncias do aquecimento global, de mais gases de estufa, nessas circunstâncias, o nível do mar vai subir, e certas ações precisam ser realizadas. Para quem mora em Marte, não interessa. Para quem mora na Terra, interessa muito. Na medida em que compreendo a teoria do caos – e eu não a compreendo muito bem – trata-se de outro modo de falar sobre indeterminação. Não tem o sentido da mitologia, de que antes da ordem há caos. Este seria um tipo de caos. Mas, a teoria do caos tem a ver com indeterminação. Não sabemos, Sylvia, nem eu, nem você, onde essa partícula se localiza a qualquer momento. Só sabemos quando a observamos, e só, nesse instante, em que a observamos. Isso é meio caótico. Caos, nesse sentido, é um outro jeito de afirmar uma indeterminação profunda. Veja o exemplo do gato de Schrödinger: não se sabe se está vivo ou morto até que se abra a caixa para ver.[10] E, então, é aquilo que vemos, mas poderia ser diferente caso observássemos o gato em outro momento. Esses assuntos são complexos. Eu não tenho uma boa resposta, além disso, de que precisamos ter clareza em relação ao mundo que queremos. Precisamos ter clareza para definir as regras do jogo. Precisamos ter juízes honestos para que o jogo seja jogado de forma justa. Em outras palavras, devemos ressaltar a força da lei, reconhecendo

9 Sylvia Caiuby Novaes fez a sua pergunta em inglês e português (Nota editorial).
10 O gato de Schrödinger é um experimento mental elaborado pelo físico Erwin Schrödinger em 1935, em uma discussão com Albert Einstein, propondo que, se uma pessoa fechar um gato numa caixa com algo que possa eventualmente causar a sua morte, ela não saberá se o gato está vivo ou morto até que a caixa seja aberta. Logo, até que se abra a caixa e se observe o gato, considera-se o gato hipotético simultaneamente como morto e vivo. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gato_de_Schr%C3%B6dinger. Acesso: 28/03/2024, 23:30. (Nota editorial).

que somos nós que fazemos as leis. Em meu país agora temos tido esses julgamentos nas cortes.[11] Vemos que a lei nem sempre funciona bem, ou a nosso favor. Vemos que em outros países, outros lugares, também, as leis se tornam ferramentas de opressão, em vez de garantias de liberdade. Então, a insegurança epistemológica faz com que seja necessário que pessoas de boa vontade, assim dizendo, se juntem para articular como a lei deve ser, para fins de fazer com que o futuro por elas desejado possa vir a ser. Eu penso que intelectuais e artistas estão na vanguarda dessa luta. E, ao longo da minha vida, até onde consigo, eu tenho tentado articular isso, como estou fazendo agora.

PÂMILLA VILAS BOAS RIBEIRO:
Tem mais duas perguntas no youtube. Não sei se a gente as deixaria para outra oportunidade, ou se você ainda teria tempo para elas.

RS:
Eu posso comentar mais uma ou duas perguntas, mas então vou ter que sair, pois já são 18:19 em Nova York.

PÂMILLA VILAS BOAS RIBEIRO (APRESENTANDO UMA PERGUNTA COLOCADA POR SÓCRATES FUSINATO NO YOUTUBE):
Sócrates Fusinato pergunta: "Sendo *O fim do humanismo* o título de uma de suas obras, e você um artivista, você acredita no retorno nos dias atuais da figura ocidental do ser humano?"

RS:
Não estou entendendo a pergunta. O título do livro e do ensaio, *O fim do humanismo*, tem a ver exatamente com o que venho dizendo. Eu predisse isso muito tempo atrás. O período do racionalismo e do humanismo havia chegado ao fim, e outra coisa estava tomando o seu lugar. Começou na virada do século vinte, mais de 100 anos atrás com a teoria da relatividade, e, depois, com a indeterminação, a física quântica. Todas essas coisas sinalizam o fim do humanismo, mas isso não quer dizer que sejam contra os humanos. Humanismo é um tipo de posição filosófica que estabelece

11 Schechner se refere a uma série de casos jurídicos nos Estados Unidos envolvendo o assassinato de pessoas pretas por policiais, com destaque ao julgamento de policiais responsáveis pela morte de George Floyd em 25 de maio de 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/George_Floyd. Acesso: 28/03/2024, 23:43. (Nota editorial).

uma base racional para os valores associados ao que Thomas Jefferson chamou de direitos inalienáveis inerentes ao universo, e para a ideia de que os humanos estão no ápice do universo. Não podemos mais apoiar essa proposição. Isso, a meu ver, tem algumas consequências positivas, e outras negativas. Mas, sejam quais forem as consequências, nós precisamos e estamos tentando lidar com uma realidade que não é mais a teísta, platônica ou humanista racionalista. Nós estamos em outro lugar. Algumas pessoas o chamam de pós-modernidade, outras de pós-humanismo, outras de antropoceno, e assim por diante. Não é mais o que era 150 anos atrás. Estamos no meio disso, e estamos tentando lidar com essa realidade.

PÂMILLA VILAS BOAS RIBEIRO (APRESENTANDO UMA QUESTÃO COLOCADA POR ELIANY CRISTINA ORTIZ FUNARI NO YOUTUBE):
Outra pergunta vem de Eliany Funari. Vou ler: "Eu gostaria de perguntar se em casos e situações de incorporação de divindades como no candomblé haveria uma simultaneidade do tempo mítico e do tempo ritual?"

RS:
Não sei como responder essa questão. Sinto que Deus e religião são uma das grandes invenções humanas. Só consigo ver o divino enquanto imaginário humano, uma força social muito poderosa. Ninguém está dizendo que não é poderosa. A teoria da relatividade também é poderosa. É sobre isso que conversamos hoje à tarde. Estes são produtos da imaginação humana. Não são inerentes ao cosmos. Não quer dizer que vivemos exatamente num mundo solipsista, ou que o cosmos não esteja lá. Tem um cosmos lá, mas a nossa relação com ele se define pelo modo como o observamos e interagimos com ele.

Talvez em 200 anos tenhamos uma nova epistemologia. Mas, a epistemologia em que acredito é uma em que a realidade existe. Essa realidade pode ser conhecida por meio do nosso pensamento, e das nossas instrumentações e observações. E isso altera o que é observado, ou cria o que é observado. Vivemos num mundo em que nós criamos a realidade. Vocês como antropólogos devem saber isso melhor do que a maioria das pessoas, porque vocês estudam sociedades e interação social. As sociedades são tão diferentes, e, ao mesmo tempo, semelhantes. A sociedade amazônica é muito diferente da sociedade das pessoas que vejo aqui, em São Paulo e Nova York. Mas, ambas são produtos humanos. Não sei o que dizer. Nós estamos num....

Vou dizer uma última coisa. No século 15, quando o Renascimento chegou, e europeus estavam tentando lidar com o que veio a ser o humanismo, eles não sabiam como fazer. Havia conflitos com a Igreja. Havia a Inquisição, caso não se acreditasse no que deveria acreditar. Demorou 200 anos para que o racionalismo se afirmasse, um período que Turner chamaria liminar, entre o período medieval e o moderno. Nesses 200 anos, coisas terríveis aconteceram, a Guerra dos Cem Anos, a Guerra dos Trinta Anos. E coisas maravilhosas aconteceram: Shakespeare, Cervantes, Michelangelo. Nós estamos num período parecido de transição. Estamos num momento incipiente, parecido com o século 14. Não compreendemos – eu não compreendo, talvez alguns de vocês compreendam – o que essa epistemologia emergente realmente possa ser, ou para onde vai nos levar.

Mas, acredito que estamos num período de grandes mudanças. Ao mesmo tempo, criamos um mundo, e nos impusemos ao mundo, provocando mudanças climáticas que estão causando danos ao mundo com qual interagimos, e no qual vivemos. O mesmo impulso que levou europeus para fora da Europa, para o resto do mundo – não apenas colonizando, não apenas escravizando, não apenas se misturando – também levou à produção de um conjunto de ideias que de certa forma se globalizaram, apesar das divergências. Essas ideias até certo ponto globalizaram. Estamos agora num ponto em que este conjunto de ideias está desintegrando, e uma nova integração irá ocorrer. Mas, não estamos num ponto....

Não sou Martinho Lutero, não sou Leonardo Da Vinci, não consigo imaginar o que essa nova realidade vai ser. Posso assegurar que estamos num período de transição. A nossa espécie já esteve lá. De uma forma ou outra, ela vai chegar ao outro lado. Isso, se não destruirmos Gaia, o que não deixa de ser possível.

Antes dessa transição não havia gente suficiente, não havia poder suficiente, não havia a capacidade para poluir e destruir como agora. Talvez a gente acabe se enforcando. Espero que não. Vai depender dos mais jovens entre vocês, e dos seus filhos e filhas, para entrar neste novo mundo. Será um *Admirável mundo novo*, num sentido distópico? Será um "admirável mundo novo", no sentido de Miranda, d'*A tempestade*?[12] Será o *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley, ou o "admirável mundo novo" de Miranda,

12 Na peça de William Shakespeare, *A tempestade*, uma das personagens, Miranda, filha de Próspero, exclama: *O wonder!/ How many goodly creatures are there here!/ How beauteous mankind is! O brave new world, / That has such people in't!* ("Ó maravilha!/ Que adoráveis criaturas aqui estão!/ Como é belo o gênero humano!/ Ó admirável mundo novo,/ que possui gente assim!" (William Shakespeare, "The tempest", Act V, Scene 1. In: Shakespeare, W. *The Oxford Shakespeare: the complete works.* Oxford/ New York: Oxford University Press, p. 1241. A visão distópica do futuro se encontra no livro de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo* (Nota editorial).

ou será outro tipo de mundo? Isso está em jogo. Isso é aterrorizante e emocionante saber.

Acho, na verdade, que este é um bom lugar para concluir. Quero expressar o meu profundo agradecimento pelo convite. Espero que, em breve, eu possa ir ao Brasil, dançar algumas daquelas danças, comer algumas daquelas comidas, e dar uns abraços.

JCD:
Seria maravilhoso.

RS:
Obrigado, boa noite.[13]

JCD:
Richard, muito te agradecemos. Foi uma grande honra e privilégio dialogar com você. Espero que em breve possamos nos encontrar de novo presencialmente no Brasil para fazermos coisas divertidas e interessantes.

RS:
Muito obrigado, John e Pâmilla, e todas as pessoas que participaram dessa roda. Vou pensar em vocês com carinho. Vocês estão no meu coração. Boa noite.[14]

13 Essas palavras foram ditas por Schechner em português (Nota editorial).
14 "Boa noite" foi dito em português (Nota editorial).

John C. Dawsey é professor titular de Antropologia na Universidade de São Paulo (USP). É coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) desde a sua criação, em 2001, e atua, desde 2007, como apoio docente junto ao Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP (dirigido por Luiz Antônio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim). É Mestre em Teologia e Doutor em Antropologia pela Emory University. E-mail: johndaws@usp.br

Pâmilla Vilas Boas Ribeiro é doutoranda em Antropologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG). É membro do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) e co-diretora do documentário "A vida é um remanso". E-mail: pamillaribeiro@usp.br

André-Kees de Moraes Schouten é cientista social, antropólogo, psicanalista em formação e autor do livro Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello (2010). Membro do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra/USP). E-mail: andre.kees@gmail.com

Eliany Cristina Ortiz Funari é pesquisadora do Núcleo de Extensão e Cultura em Artes Afro-Brasileiras da Universidade de São Paulo com ênfase em expressões culturais do Recôncavo Baiano. Bacharela em Letras, mestra em Estética e História da Arte e doutoranda em História Social pela USP. Integra o Grupo de Capoeira Angola Guerreiros de Senzala, transitando entre a dança afro, o maculelê, a percussão e a capoeira. Desenvolve projetos artísticos e educativos nesses domínios. E-mail: eliany.funari@usp.br

João Paulo Campos é antropólogo. Crítico, programador e professor de cinema. Mestre e doutorando em Antropologia (USP), com co-orientação em Meios e Processos Audiovisuais (USP). Professor do Centro Universitário Belas Artes e Academia Internacional de Cinema (AIC-SP). Integra os seguintes grupos de pesquisa: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA-USP) e História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC-USP). Programador do Festival de Cinema de Diamantina (MG) e do Cineclube Disgraça (SP) E-mail:joaopaulocampos7@hotmail.com

Paulo Raposo é doutor, mestre e graduado em Antropologia Social pelo Instituto Univer-sitário de Lisboa (ISCTE). Atualmente, é professor auxiliar no Departamento de Antropologia do ISCTE e integra o Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) e o Laboratório de Audiovisual do CRIA-ISCTE. E-mail: paulo.raposo@iscte-iul.pt

Robson Corrêa de Camargo é professor doutor, criador do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de

Goiás (UFG). Coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. Email: robson.correa.camargo@gmail.com

Rubens Alves da Silva é antropólogo e professor da Escola de Ciência da Informação, na Universidade Federal de Minas Gerais. Docente no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Coordenador do NEPPaMCs - Núcleo de Estudos sobre Performance, Patrimônio e Mediações Culturais da UFMG.

Scott Head é Doutor em Antropologia (2004) e Mestre em Latin American Studies (1992) pela University of Texas at Austin. Possui graduação em Filosofia pela Duke University (1989). Sua tese, "Danced Fight, Divided City: Figuring the Space Between" (2004), é sobre a arte lúdica-marcial Capoeira Angola, e as ressonâncias desta prática cultural com imagens históricas e contemporâneas do meio urbano de Rio de Janeiro. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Santa Catarina, e pesquisador e co-coordenador do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO), e co-coordenador da rede Arte, Performance e Sociabilidades do Instituto Brasil Plural (INCT/CNPq), desenvolvendo pesquisas no campo da performance, imagem, gesto e etnografia. . Em 2014-2015, realizou pós-doutorado no UCL (University College of London), com o projeto de pesquisa, "A rua como cena: intersecções entre performance, etnografia e imagem" (financiado pela CAPES). Atualmente (nov 2021-out 2022) está realizando pós-doutorado no ISCTE/CRIA em Lisboa, com o projeto de pesquisa, "Emergências Cotidianas: traçando gestos entre a performance, o cotidiano e suas políticas." E-mail: head.sc@gmail.com

Sylvia Caiuby Novaes é antropóloga e Professora Titular no Departamento de Antropologia, USP. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), suas pesquisas recentes centram-se na interface entre fotografias e trajetórias numa perspectiva antropológica. E-mail: scaiuby@usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 06/10/2023
Aprovado em: 22/02/2024

TER
RESENHA

SONÂMBULO: ANOTAÇÕES SOBRE UM GESTO NA PENUMBRA E AS FOTOGRAFIAS DE ANDRÉ LEITE COELHO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.209366

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0350-5381

MARCELO SCHELLINI
Curtin University, Campus Malaysia - enquiries@curtin.edu.my

RESUMO
O objetivo desta resenha é descrever e analisar criticamente a relação conceitual do gesto fotográfico com o livro de fotografia "Sonâmbulo" do autor André Leite Coelho. O texto expõe a prática da fotografia sendo tanto consequência como artefato do espaço urbano, sugerindo assim uma ontologia comum entre fotografia e cidade, elaborando cruzamentos entre a poética da fotografia de rua e sua história. A discussão aborda ainda as escolhas formais e estéticas do projeto gráfico, a sequência de imagens e o desenho do livro enquanto possibilidade de representação subjetiva do espaço da cidade em sua percepção fragmentada e transitória por meio da prática fotográfica.

PALAVRAS-CHAVE:
Fotografia; Fotolivro; Cidade; Desenho Gráfico; André Leite Coelho.

ABSTRACT
The purpose of this review is to describe and critically analyze the conceptual relationship between the photographic act and André Leite Coelho's photography book Sonâmbulo. The text exposes the photographic practice as both a consequence and an artefact of urban space. This suggests a common ontology between photography and modern cities, elaborating intersections between street photography practice and its history. The discussion also addresses the formal and aesthetic choices of the book's graphic design and layout as a possibility for a subjective representation of cityscapes in its fragmented and transitory perception through photography.

KEYWORDS:
Photography; Photobook; Urban Space; Graphic Design; André Leite Coelho.

Em uma manhã de inverno me encontrei com André Leite Coelho. Estávamos em meados de 2019 e após tomarmos um café decidimos andar até o centro de São Paulo. As ruas frias da capital eram aquecidas por uma luz rasante que alçava o manto da madrugada e aos poucos dissipava os vestígios da noite. Ficou decidido que levaríamos conosco as câmeras fotográficas com o objetivo de testar uma lente. Descendo pela Santa Cecília, seguimos por um caminho que nos levaria por fim até as proximidades da rua Conselheiro Crispiniano.



FIGURA 1. Página do livro *Sonâmbulo.* Reproduzido por André Leite Coelho©

Ao longo desse percurso, cenas luminosas e efêmeras configuraram-se por instantes para depois desaparecerem em frações de segundo. A luz penetrava os ângulos oblíquos da cidade, encontrava uma fresta no concreto e tornava-se uma matéria tangível que durava somente instantes. André certamente notava essas manifestações luminosas. E eu agora o observava fotografar, observava ele percorrer a vista pelos vãos onde a luz encontrava um caminho, apontando a câmera na direção de pedestres que não conseguiam evitar a colisão contra a luz materializada.

É interessante ver alguém fotografando. Acredito que o gesto fotográfico sempre reflete o caráter de quem fotografa. Walker Evans descreveu o ato fotográfico como um ato de espionagem penitente, um apologético voyeurismo (Evans 2004). Vinte anos depois, Henri Cartier Bresson (2017) descreve-o como o gesto do equilibrista caminhando na corda bamba e o meneio furtivo do *pickpocket*. Decido aqui não traduzir *pickpocket* como batedor de carteiras, pensando mais no *pickpocket* do contexto de um outro Bresson: Robert Bresson, diretor de cinema que fez o filme Pickpocket em 1959, dando o papel principal ao uruguaio Martin Lasalle que à época não era um ator profissional. O *pickpocket*, aí, é a personificação do herói marginal.

Evidentemente, essas analogias referem-se somente a como os dois fotógrafos entenderam pessoalmente seus gestos fotográficos. Na descoberta da fotografia, cada pessoa acaba concebendo seu modo de proceder e, embora o modo de fotografar de André seja distinto, tem em comum com as referências que cito a necessidade de uma profunda concentração. E ainda uma sutil discrição, um comedimento de gestos. Uma economia de movimentos. Talvez porque a câmera seja silenciosa e relativamente pequena, o disparo tem um pouco a ver como uma arte marcial que parece aos olhos do leigo como uma dança. O gesto é rápido, suave e congela-se tenso por ínfimos instantes no momento do disparo. Depois, volta a relaxar ao retornar à posição de descanso, enquanto os olhos mantêm-se continuamente concentrados na observação.



FIGURA 2. Página do livro *Sonâmbulo*. Reproduzido por André Leite Coelho©

No momento da minha lembrança, as fotografias do livro *Sonâmbulo* estavam em andamento. Algumas ruas percorridas naquele dia são de fato as mesmas que vemos aqui. A materialidade efêmera da luz de outrora é traduzida em um tipo de realidade que diz respeito à experiência do gesto fotográfico. As fotografias fazem com que o observador volte a transitar a vida convulsionada das ruas da cidade. De alguma maneira, as fotografias desafiam a impossibilidade de perceber a simultaneidade, a transitoriedade e a incoerência de viver em uma metrópole como São Paulo (Musa 2020). A fotografia de rua, volta a dar sinais de vida.



FIGURA 3.
Página do livro *Sonâmbulo*. Reproduzido por André Leite Coelho©

Enquanto fotografia de rua, a emergência destas imagens faz indagar sobre os destinos do próprio gênero fotográfico. Colin Westerbeck diz no livro *Bystander: A History of Street Photography* que foi justamente a fotografia de rua que assumiu a vanguarda do desenvolvimento estético do meio fotográfico durante os anos 50, 60 e 70. Estava aí toda uma maneira nova de fotografar: o *snapshot*. Diz o autor do livro que Garry Winogrand fotografava de soslaio, com o canto do olho. Como se tivesse uma vista no enquadramento e outra no olhar periférico, enxergando e representando uma realidade muitas vezes invisível à percepção comum (Westerbeck 2017, 45).

John Szarkowski, sentado no gabinete do departamento de fotografia do MoMA, na posição de quem certamente exerceu plena influência na história da fotografia, foi um grande "descobridor" de fotógrafos de rua, trazendo-os para dentro do museu e contribuindo para o reconhecimento desse gênero. Szarkowski era aficionado pela fotografia de rua afirmando que Eugène Atget foi o fotógrafo mais importante do século XIX, e Garry Winogrand, do século XX (Westerbeck 2017, 39).



FIGURA 4.
Página do livro *Sonâmbulo*. Reproduzido por André Leite Coelho©

Depois de tantos anos, diante de uma extensa lista de fotógrafos que participaram ativamente da história do meio — expandindo possibilidades técnicas e estéticas da sua linguagem — às vezes me pergunto se o impulso criativo, claramente reconhecido nas décadas anteriores, é ainda capaz de impulsionar trabalhos transformadores (Schellini 2021).

O *Sonâmbulo* vem de encontro com essa indagação. Contudo, melhor que defender um gênero, ou ainda buscar um lugar ao sol dentro de uma tradição fotográfica; o trabalho sobretudo reafirma a fotografia como instrumento de observação e representação de uma realidade difícil de ser apreendida. Sou justamente arrebatado por esse mergulho no abismo da cidade. Em seu labirinto, a fotografia tem um papel duplo. Pois não foi coincidência que ela tenha emergido como meio de produção de imagens no século XIX, simultaneamente ao vertiginoso processo de urbanização que moveu grandes contingentes populacionais aos centros urbanos. Esse advento implicava em um novo modo de viver, mas também em uma nova percepção do espaço e, por outro lado, um novo sistema de identificação e controle de indivíduos.

A complexidade desta experiência por sua vez é interpretada em forma de livro. Em suas oitenta páginas, o livro sonâmbulo propõe um projeto gráfico audacioso em busca de traduzir a percepção fragmentada da cidade e materializar seu labirinto conceitual. A linearidade de uma publicação convencional nele é rompida pelo recurso de recombinações de imagens. A edição iconoclasta fratura o espaço imaculado da página e, consequentemente, a proporção do espaço-temporal do enquadramento. O projeto gráfico sugere a impossibilidade de uma representação total da cidade e a totalidade de sua percepção. O livro é um artefato escavado em seus escombros.



FIGURA 5.
Página do livro *Sonâmbulo*. Reproduzido por André Leite Coelho©

Naquela manhã de 2019, enquanto caminhávamos aparentemente anônimos em meio à multidão, eu ainda não estava consciente de que a cidade nunca mais seria a mesma. E que o fluxo de pedestres e veículos não pudessem retroceder, ou passar duas vezes no mesmo lugar e ao mesmo tempo. Mas, suspeito que André estava consciente sobre essa transitoriedade. Afinal, aquele era seu bairro, e ele, testemunha de mudanças e catastróficas políticas públicas que afetaram o espaço que vive. Ele fotografava silenciosamente o desenho que surge entre a luz e a sombra, o movimento efêmero de seu encontro e desencontro. Assim, como a filha do oleiro Butades de Sicião contornou a sombra do amado antes da irremediável partida, vemos em suas fotografias uma cidade familiar e que nunca deixa de ser estranha, um lugar que encontramos somente entre o sono e a vigília. E certamente tantas outras leituras que podem ser encontradas no livro *Sonâmbulo* e no espelho estilhaçado da linguagem fotográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bresson, Robert (Dir). 1959. *Pickpocket*. Paris: Criterion Collection. (75 minutos)

Cartier-Bresson, Henri. 2017. *Interviews and Conversations 1951 - 1998*. New York: Aperture.

Coelho, André Leite. 2021. *Matinal / Sonâmbulo / As sombras de laoximen / do percurso (anexo).* Orientador: João Luiz Musa. 2021. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Evans, Walker. 2004. *Many are called.* New Haven: Yale University Press.

Musa, João Luiz. 2020. *O leão na praça/João Luiz Musa.* Tese (Livre-docência) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Plinio, o Velho. 1985. *Histoire Naturelle*. Paris: Les Belles Lettres.

Schellini, Marcelo Artioli. 2021.The Peacock Junction. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, São Paulo, 6 (1). e-178043. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.178043.

Westerbeck, Colin e Meyerowitz, Joel. 2017. *Bystander: A History of Street Photography.* London: Laurence King Publishing.

Winogrand, Garry. 2002. *1964*. Boston: Arena Editions.

Marcelo Schellini é docente da Curtin University, Campus Malásia. Doutorando em Poéticas Visuais pela ECA-USP, Mestre em Estudos de Cultura Visual pela Universidade de Barcelona e Bacharel em Fotografia pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo SENAC-SP. Dedica-se à pesquisa em fotografia contemporânea, artes plásticas e cultura visual. Desde 2013 é pesquisador do Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica, coordenado pelo Professor Dr. João Luiz Musa na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. E-mail: marcelo.schellini@curtin.edu.my

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 15/03/2023
Aprovado em: 30/05/2023

TER
TRADUÇÃO

MÚSICA E MUSICAR: UM PRELÚDIO[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2024.218338

SMALL, CHRISTOPHER. 1998. "PRELUDE: MUSIC AND MUSICKING". IN.: _____. *MUSICKING*: THE MEANINGS OF PERFORMING AND LISTENING. MIDDLETOWN/CT: WESLEYAN/UNIVERSITY PRESS OF NEW ENGLAND, HANOVER/NH, PP. 1-18.

TRADUÇÃO: VÍTOR VIEIRA MACHADO
ORCID
https://orcid.org/0009-0004-2468-2840
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, CEP 05508-020 – ppg.musica@usp.br

REVISÃO TÉCNICA: PROFª DRª MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-4087-0732
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil, CEP 88040-970 – ppgas@contato.ufsc.br

RESUMO
O texto apresenta uma tradução da introdução *Prelude: music and musicking* do livro *Musicking: the meanings of performing and listening*, do compositor e etnomusicólogo neozelandês Christopher Small, onde o conceito de "musicar" é apresentado. Small propõe pensar a música como ação, fluida e relativa ao seu contexto de performance. Desse modo, se distancia das abordagens tradicionais que a tratam como objeto fixado no papel. Para tal, a discussão é conduzida através de diversos contextos. No da tradição moderna ocidental, onde a partitura é altamente valorizada, Small nos convida a analisar o espaço da sala de concerto e suas relações propondo uma teoria do musicar que permita incluir performers (intérpretes) e demais atores da atividade

PALAVRAS-CHAVE
Música; Musicar; Significado musical; Performance; Tradição de concerto.

1 [N. do T.]: Esta tradução contou com o fomento à pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/2018-2019) do CNPq. Agradecemos também à Wesleyan University Press pela concessão dos direitos autorais para a tradução ao português e publicação do presente texto, e, especificamente a Suzanna Tamminen, que tão gentilmente nos auxiliou neste processo.

musical (audiência, equipe de produção, etc.) como agentes ativos do ato de musicar.

ABSTRACT
The text presents a translation of the introduction *Prelude: Music and Musicking* from the book *Musicking: the meanings of performing and listening*, by New Zealand composer and ethnomusicologist Christopher Small, where the concept of "musicking" is presented. Small invites us to think of music as action and relative to its performance environment. In this way, he goes against traditional approaches that think of music as an object fixed on paper. Therefore, the discussion is conducted throughout different contexts. In the modern Western music tradition, where the sheet music is highly valued, Small invites us to analyze the concert hall and its social relations by proposing a theory of musicking that allows the inclusion of performers (interpreters) and other actors of the musical activity (audience, roadies, production, etc.) as active agents in the act of musicking.

KEYWORDS
Music; Musicking; Musical meaning; Performance; Western classical tradition.

Numa sala de concerto, duas mil pessoas se acomodam em seus assentos, e um intenso silêncio se instaura. Sobre o palco, cem músicos concentrados preparam os seus instrumentos. O maestro levanta sua batuta, e após um instante, começa a sinfonia. Enquanto toca a orquestra, cada pessoa na audiência encontra-se sentada sozinha, ouvindo o trabalho do grande, e morto, compositor.

Num supermercado, autofalantes preenchem o grande espaço com melodias banais que envolvem clientes, balconistas, vendedores e gerentes, unindo-os no que possuem em comum: o propósito de comprar e vender.

Num grande estádio, cinquenta mil vozes gritam e cinquenta mil pares de mãos aplaudem. Sinalizadores coloridos, rufares de tambores e guitarras amplificadas saúdam a chegada de uma estrela da música pop ao palco, frequentemente ouvida e assistida por gravações e vídeos. Contudo, sua presença ali, naquele lugar sob os holofotes, é uma experiência de uma dimensão completamente distinta. O barulho é tanto, que os primeiros minutos da apresentação são inaudíveis.

Um jovem rapaz caminha por uma rua da cidade com seus fones de ouvido que o isolam do mundo à sua volta. Dentro de sua cabeça, um espaço infinito carregado pela música que só ele pode ouvir.

Um saxofonista finaliza seu solo improvisado com um mundaréu de notas que ornamentam uma velha canção popular. Com uma mão ele limpa o rosto com um lenço e com a outra acena distraidamente como forma de

agradecimento aos aplausos de cem pares de mãos. O pianista retoma o tema principal da canção em seguida.

Um organista de igreja toca a primeira frase da melodia de um hino bastante conhecido e a congregação começa a cantar com uma mistura de vozes num uníssono pouco regular.

Numa manifestação ao ar livre, com corpos eretos e mãos em saudação, cinquenta mil homens e mulheres entoam um hino patriótico. Seus sons elevam-se ao deus a quem imploram por fazer sua pátria grandiosa. Alguns outros ouvem o canto e tremem, com medo.

Numa ópera, uma soprano vestindo uma longa peruca loira e vestido branco com listras vermelhas, alcança o clímax de sua eloquente cena e morre de forma patética. Sua morte na música provoca não lágrimas, mas uma onda de satisfação que ecoa pelo teatro. Ao fecharem-se as cortinas, irrompem aplausos frenéticos da plateia e o som de pés carimbando o chão. Em poucos instantes, ela aparecerá diante das cortinas para receber sua homenagem com uma torrente de aplausos e alguns pares de rosas jogados das galerias.

Uma dona de casa arrumando as camas pela manhã canta para si mesma uma música antiga, com algumas palavras faltantes.

Tão distintos contextos, tão distintas situações e tipos de ação, tão distintas formas de organizar os sons em significados, e todos chamados de *música*. O que é esta coisa chamada de música que faz humanos ao redor do mundo todo sentirem tanto prazer e investirem tanto tempo de vida nela? Esta pergunta foi feita muitas vezes ao longo dos séculos, e desde ao menos a época dos antigos gregos, músicos e pesquisadores tentaram explicar a natureza e o significado da música e encontrar a razão por trás de seu poder extraordinário sobre a vida humana.

Muitas destas tentativas foram complexas e engenhosas, e algumas possuíram inclusive uma beleza abstrata, lembrando-nos por sua complexidade e ingenuidade daqueles ciclos e epiciclos inventados pelos antigos astrônomos para explicar o movimento dos planetas antes que Copérnico simplificasse as coisas posicionando o sol e não a terra como centro do universo. Mas ninguém obteve sucesso ao tentar dar uma resposta satisfatória à questão, ou melhor, para questões como: *Qual é o significado da música?* e *Qual é a função da música na vida humana?* Ou seja, na vida de cada membro da nossa espécie.

É fácil entender o porquê. Estas questões simplesmente não estão bem formuladas. Pois, no fim das contas, não existe uma *coisa* chamada *música*.

Música não é uma coisa, mas uma atividade. Algo que as pessoas *fazem*. A suposta "música" nada mais é que uma invenção, uma abstração da ação, uma vez que sua realidade desaparece no momento em que a examinamos de perto. Esse hábito de pensarmos em abstrações, de retirar de uma ação aquilo que nos parece representar sua essência e nomeá-la, é provavelmente tão antiga quanto a própria linguagem. Pode ser útil para a conceitualização do mundo ao nosso redor, porém possui suas armadilhas. Pode ser muito fácil pensarmos nas abstrações como entidades mais reais que a própria realidade que elas representam; se pensarmos naquelas abstrações que chamamos de *amor*, *ódio*, *bem* e *mal*, como se possuíssem uma existência à parte dos atos de amar, odiar, ou de ter atitudes boas e más, e inclusive pensá-las como sendo, em certa medida, mais reais do que os próprios atos representados por elas; um tipo ideal ou universal subjacente às ações. Esta é a armadilha da reificação, e tem sido uma falha constante no pensamento ocidental desde Platão, um dos seus primeiros perpetradores.

Se não existe essa tal de música, perguntar "Qual o sentido da música?" seria uma questão impossível de responder. Acadêmicos da música ocidental parecem ter mais percebido do que efetivamente compreendido esta questão; contudo, ao invés de dirigirem sua atenção para as atividades que chamamos de música, cujos significados devem ser compreendidos no decorrer do tempo de sua execução, não podendo ser fixadas num papel, eles acabaram realizando pouco a pouco um processo de supressão por meio do qual a palavra *música* tornou-se equivalente a "obras musicais da tradição ocidental". Estas ao menos parecem ter uma existência real, por mais que perguntar *como* e *onde* elas de fato existem pode ser complicado. Neste sentido, a questão "Qual o sentido da música?" se torna mais relevante se for substituída por "Qual o sentido destas obras ou peças musicais?" – o que está longe de ser a mesma pergunta.

O privilégio da música clássica ocidental sobre todas as outras músicas é um fenômeno estranho e contraditório. Por um lado, ele é considerado uma conquista intelectual e espiritual, alcançada unicamente por esta cultura musical entre todas as demais culturas musicais do mundo (para mim, esta consideração pode ser resumida pela observação relatada de um famoso cientista que, quando interrogado sobre qual mensagem deveria ser depositada num míssil que seria disparado ao espaço em busca de outras formas de vida inteligente no universo, ele respondeu "Deveríamos enviar-lhes Bach, mas isso seria nos acharmos demais"); por outro lado, a música clássica ocidental atrai apenas uma pequena minoria de pessoas, mesmo dentro das sociedades industrializadas ocidentais; os discos de música clássica atualmente representam apenas 3% de todas as vendas de discos.

Podemos inclusive perceber isso na forma como a palavra música é comumente usada; sabemos qual tipo de música é trabalhada nos

departamentos de música das universidades, faculdades, institutos, escolas e conservatórios de música, e sabemos sobre que tipo de música um crítico musical estará escrevendo num jornal de prestígio. Além do mais, a musicologia, quase por definição, tem como objeto de estudo a música clássica ocidental, enquanto outras músicas, incluindo as músicas populares ocidentais, são tratadas e discutidas dentro do escopo da etnomusicologia (o verdadeiro estudo musical das músicas populares ocidentais, em seus próprios termos, ao invés daqueles da música clássica, está apenas começando e ainda não se atreve a intitular-se musicologia).

A contradição se estende para a discussão sobre a própria natureza da música; por um lado, é considerada como o modelo e paradigma para toda a experiência musical, entendendo-se que um treinamento dentro do estilo clássico seria o melhor tipo de preparo para qualquer outro tipo de performance musical (um famoso violinista grava duetos de "jazz" com Stéphane Grappelli, e divas da ópera gravam canções de musicais da Broadway, todos aparentemente sem ouvir seus próprios solecismos estilísticos); por outro lado, a música clássica ocidental se entende como única e, segundo esta lógica, não deveria ser submetida aos mesmos modelos de pesquisa e investigação utilizados para as outras músicas, especialmente no que diz respeito aos seus significados sociais; algumas pessoas corajosas que tentaram fazer isso, despertaram a ira do *establishment* da musicológico. Mesmo aqueles que buscaram equilibrar a balança através do estudo comparativo de outras músicas humanas quase sempre evitaram comparações com a música clássica ocidental, enfatizando assim, por omissão, sua unicidade e, em decorrência disso, acabaram implicitamente privilegiando-a, mesmo sendo este tipo de música apenas mais um exemplo da música humana ordinária, uma música étnica como outra qualquer. E, como qualquer outra, suscetível a comentários sociais e musicais.

Portanto, embora estudiosos da música possam discordar sobre inúmeras questões, há um ponto onde o consenso pode ser considerado virtualmente unânime, e ele é ainda mais forte por se tratar de um assunto que nunca é discutido ou comentado. Trata-se da ideia de que a essência da música e dos significados que ela contém, podem ser encontrados naquilo que chamamos de obras musicais – obras, isto é, da música clássica ocidental. A formulação moderna mais sucinta desta ideia talvez venha de uma das personalidades mais respeitadas e prestigiosas dentro da musicologia alemã contemporânea, Carl Dalhaus (1983), quem nos diz, resumidamente, que "o objeto da música é composto, essencialmente, de obras musicais significantes que sobreviveram à cultura de sua época"[2] e que "o conceito

2 [N. do T.] Do inglês: "the subject matter of music is made up, primarily, of significant works of music that have outlived the culture of their age".

de ‘obra’ e não ‘evento’ é o pilar da história da música”[3]. Qualquer livro de história da música sustenta os argumentos de Dalhaus. São principalmente histórias daquilo que são obras musicais e das pessoas que as criaram, e nos falam sobre as circunstâncias de sua criação, sobre os fatores que influenciaram sua natureza, e da influência que tiveram sobre as obras musicais subsequentes.

Não são apenas historiadores que assumem a primazia das obras musicais, mas também musicólogos, cujo propósito é verificar a natureza, os elementos e contornos das obras musicais usando como recursos e fontes os textos originais, bem como os teóricos que tinham como propósito descobrir o modo pelo qual as obras musicais são construídas enquanto objetos em si, e os estetas, que se ocupam do significado de objetos sonoros e a razão dos seus efeitos sobre ouvintes. Todos estão preocupados com coisas, com obras musicais. Até mesmo a recente área de estudos conhecida como “teoria da recepção” não lida, como podemos supor, com a performance propriamente dita, mas sim com a mudança dos modos como obras musicais vieram sendo percebidas por suas audiências ao longo de sua existência. O que os performers fazem para que essa percepção seja ou não possível, não é levada em consideração. Quando a performance é de fato discutida, acaba sendo considerada como se fosse apenas uma apresentação, e geralmente uma apresentação imperfeita, simplesmente aproximada de como a obra musical que está sendo executada deveria soar, idealmente. É realmente raro que as performances musicais sejam elas mesmas entendidas como possuidoras ou criadoras de significados.

A objetificação das obras musicais é parte da moderna filosofia da arte, em geral. O que é valorizado não é a ação da arte, nem o ato de criar, nem mesmo o que foi comentado anteriormente sobre perceber e responder, mas o objeto da arte em si. Seja qual for o significado que a arte possa ter, entende-se que ele reside no objeto, independentemente daquilo que quem o percebe faz com ele. Está simplesmente lá, flutuando através da história, intocado pelo tempo e pela mudança, esperando pelo receptor ideal para decifrá-lo.

É devido a este significado imutável e imanente que pinturas, livros, esculturas e outras obras de arte (incluindo obras musicais e as partituras que de um modo não tão compreensível são tidas como seus suportes) são cuidados, amorosamente exibidos em museus repletos de ar-condicionado (e salas de concerto), vendidos por preços exorbitantes (a partitura autografada do *Concerto em Lá menor para Piano* de Schumann foi vendida em Londres no ano de 1989, por aproximadamente um milhão e meio de

3 [N. do T.] Do inglês: “the concept ‘work’ and not ‘event’ is the cornerstone of music history”.

dólares), impressos em edições luxuosas, que caçam o manuscrito original do autor (para serem executadas em versões "autênticas"). O crítico Walter Benjamin ilustrou esta ideia numa frase memorável: "A realidade suprema da arte," ele escreveu, "é a obra isolada e autocontida"[4].

Esta ideia de que o significado musical reside unicamente em objetos musicais, traz consigo algumas consequências. A primeira, é que a performance musical não desempenharia nenhum papel no processo criativo, sendo apenas o meio através do qual a obra musical precisaria passar para atingir seu objetivo final: o ouvinte. Pouco lemos na literatura musical sobre performance além do sentido limitado de considerá-la apenas uma mera execução das indicações do compositor, realizando-as no som, nos restando apenas concluir que quanto mais transparente for o meio de comunicação, melhor.

Existem ainda aqueles que acreditam que, uma vez que cada performance não passa de uma representação aproximada e imperfeita da obra em si, os significados internos da música nunca poderão ser adequadamente alcançados durante a performance. Desta forma, os reais significados poderiam ser descobertos apenas por aqueles capazes de ler e estudar a partitura, como Johannes Brahms, que certa vez recusou o convite de ir a uma performance do *Don Giovanni*, de Mozart, dizendo que preferia ficar em casa e lê-la na partitura. Agora imagine o que Mozart, um músico extremamente prático, teria dito sobre isso! Notamos as consequências *desta* ideia defendida por diversos acadêmicos da música e inclusive músicos: apenas aqueles que podem ler uma partitura possuem ferramentas para entender a música. Alguém pode se perguntar, neste caso, por que então deveríamos nos preocupar tanto como executar obras musicais, se poderíamos simplesmente nos sentar nas poltronas de nossas casas, como Brahms, e lê-las como se fossem romances literários.

Sobre intérpretes, também ouvimos pouco sobre eles, pelo menos não como criadores de significado musical. Parece que eles podem esclarecer ou obscurecer uma obra, apresentá-la adequadamente ou não, mas são tratados como se tivessem nada a contribuir em termos de significado; como se o significado de uma obra já estivesse determinado e fechado antes mesmo de qualquer intérprete pousar seu olhar sobre sua partitura. Compositores, especialmente no século XX, muitas vezes criticaram as "liberdades" tomadas por intérpretes que ousaram se colocar em suas interpretações, interpondo suas ideias e a si mesmos entre compositores e ouvintes. Igor Stravinsky (1947) foi particularmente veemente neste aspecto, condenando a "interpretação" em termos morais e estéticos, e

4 [N. do T.] Do inglês: "The supreme reality of art," [...] "is the isolated, selfcontained work" (SMALL, 1998, p. 5).

exigindo de intérpretes uma abordagem rigidamente objetiva, chamada por ele de "execução", caracterizada por "colocar em prática uma intencionalidade que não contenha nada além do que esteja especificamente pautado"[5]. A ânsia com a qual muitos compositores assumiram a composição eletrônica dos anos 1950 em diante foi motivada, ao menos em parte, pela possibilidade de libertarem-se daqueles colegas que, em sua perspectiva, complicavam seu trabalho.

A segunda consequência é que a performance musical é pensada como um sistema de comunicação unidirecional, operando sempre de quem compõe em direção quem ouve por intermédio de alguém que interpreta. Talvez isto seja apenas um modo de reafirmar o primeiro, embora traga uma mudança de ênfase, sugerindo que a tarefa de quem ouve seja unicamente a contemplação da obra, buscando compreendê-la e responder a ela. Contudo tal ouvinte não teria nada a contribuir para o significado da obra, trabalho este de responsabilidade exclusiva do compositor.

Isso também sugere que a música é uma questão individual e que compor, tocar e ouvir ocorrem num vácuo social. Neste caso, a presença de outros ouvintes é, na melhor das hipóteses, irrelevante e, na pior, uma interferência na contemplação de cada indivíduo sobre a obra musical conforme apresentada por intérpretes. Um fluxograma da comunicação durante a performance pode nos mostrar setas apontando de quem compõe para quem interpreta e uma multiplicidade de setas apontando de quem interpreta para todas as pessoas presentes que estão ouvindo. Contudo, o que não será mostrado, é qualquer seta apontando na direção contrária, indicando qualquer *feedback* da plateia em direção a quem toca, e muito menos em direção a quem compôs (que na grande maioria das vezes já está morto, não podendo nem sequer receber qualquer tipo de *feedback*). Nem mostrará qualquer seta que parta de uma pessoa na plateia em direção à outra; nenhuma interação é assumida neste nível.

Uma terceira consequência é que nenhuma interpretação pode ser melhor que a obra que está sendo executada. A qualidade do trabalho estabelece um limite maior para a possível qualidade da interpretação. Logo, uma obra musical considerada ruim não poderia gerar uma boa performance. Todos nós sabemos por experiência que essa ideia é ridícula; artistas serão sempre capazes de tornar materiais triviais em grandes performances. Podemos pensar que a aclamada soprano do século XIX Adelina Patti poderia fazer uma plateia inteira chorar ao cantar "Home Sweet Home". Também podemos pensar na riqueza de significados que Billie Holiday foi capaz de criar com suas performances de canções populares

5 [N. do T.] Do inglês: "the strict putting into effect on an explicit will that contains nothing beyond what is specifically commands" (Small, 1998, p.6).

aparentemente banais. Ambas as cantoras, lendárias, estão gravadas em disco. Caso contrário, grande parte da cultura operística entraria em colapso. Quem toleraria os absurdos musicais e dramáticos de *Lucia di Lammermoor*, por exemplo, ou o *Fausto* de Gounod se não fosse pelas oportunidades que essas obras dão aos cantores para demonstrarem seus poderes?

Todavia devo seguir em frente para argumentar adiante que não são apenas grandes intérpretes que são capazes de dotar tais materiais de significados e beleza. Por mais trivial ou banal que seja a obra, ela é a base da performance. Significado e beleza são criados sempre que o performer a encara com amor, cuidado e dando tudo que possa de si. E também é possível, claro, fazer uma bela performance sem envolver obra musical escrita em específico, como explícito no trabalho de milhares de músicos o tempo inteiro através de suas improvisações.

Uma quarta consequência é que cada obra musical é autônoma, ou seja, existe sem necessariamente referenciar-se a uma ocasião, ritual ou crenças religiosas, políticas ou sociais. Isso se associa diretamente com aquilo que o filósofo Immanuel Kant chamou de "contemplação desinteressada" de suas próprias qualidades inerentes. Mesmo uma obra originalmente criada para ser parte integrante de um mito ou de uma encenação ritual deste mito, como, por exemplo, a *Paixão segundo São Mateus* de Bach, que foi encomendada como parte das cerimônias fúnebres da Igreja Luterana na Sexta-Feira Santa, hoje é tocada em salas de concerto como uma obra de arte em si, cujas qualidades e significados para um ouvinte moderno deveriam, a princípio, depender unicamente de suas qualidades musicais, sem carregar consigo as crenças que Bach acreditava ter incorporado a esta obra.

Meus amigos músicos zombavam de mim quando eu dizia que mal conseguia ouvir uma peça que encarne um mito como a morte de forma tão poderosa. Para mim é profundamente antipático. "Não se incomode com tudo isso", eles diziam, "apenas ouça essa música incrível". Ela pode até ser, de fato, incrível, mas incrível para quê? Esta parece ser uma questão que nunca é levantada. Outras culturas musicais, incluindo as do nosso próprio passado, achariam essas atitudes bastante curiosas. O próprio Bach, por exemplo, se soubesse da forma que sua música tem sido feita hoje em dia, poderia sentir que a sua obra-prima estivesse sendo banalizada.

Nem a ideia de que o significado musical reside unicamente em objetos musicais, nem quaisquer de suas consequências têm muita relação com a música, tal como é praticada pela humanidade. A maioria dos músicos do mundo – e por esta ideia, quero dizer aqui e ao longo de todo este livro, não somente músicos profissionais, não somente músicos que vivem

de cantar, tocar ou compor, mas qualquer pessoa que cante, toque ou componha – não veem nenhuma utilidade nas partituras musicais e não idolatram obras musicais, mas simplesmente as tocam e cantam, recorrendo a melodias e ritmos que eles lembram, e aos seus poderes de invenção no marco de ordens determinadas por tradições. Uma vez que não existam obras musicais fixas ou estáveis, o performer também cria na medida em que executa a obra, enquanto os ouvintes, afastados ou não dos performers, possuem um papel importante a ser executado durante a performance, pois eles devolvem (ou deixam de devolver), seletiva e criteriosamente, energias específicas aos performers.

Contudo, mesmo dentro de uma cultura musical letrada como a tradição clássica ocidental, o foco exclusivo em obras musicais e a relegação do ato da performance ao status subordinado resultou num severo desentendimento acerca do que realmente acontece durante uma apresentação. Este desentendimento obteve em troca, como veremos, seu próprio efeito tanto sobre quem performa quanto para quem assiste; um efeito que acredito ter sido mais empobrecedor do que enriquecedor. Pois, *a performance não existe com o intuito de apresentar obras musicais, mas sim obras musicais existem com o intuito de dar a performers algo para apresentarem*.

Sendo assim, uma performance musical é um assunto muito mais rico e complexo do que pensam aqueles que concentram sua atenção exclusivamente na obra musical e em seus efeitos nos indivíduos que a ouvem. Se ampliarmos o foco de nossa atenção para todo o espectro de relações que constituem uma performance, poderemos perceber que os significados primários da música não são individuais, mas sim, todos sociais. Estes significados sociais não devem ser transformados naquilo que chamamos de "sociologia" da música, que, mesmo tendendo a ser separada do significado dos sons, é fundamental para uma compreensão desta atividade que chamamos de música.

A natureza fundamental e o significado da música não estão nos objetos, muito menos nas obras musicais. Estão na ação, naquilo que as pessoas fazem. É apenas entendendo o que as pessoas estão fazendo enquanto fazem música que podemos compreender a sua natureza e a função que ela cumpre na vida humana. podem participar de um ato musical que esperamos entender sua natureza e as funções que preenchem na vida humana. Qualquer que seja esta função, estou certo de que, primeiramente, a participação em atos musicais é de central importância para nossa humanidade, tanto quanto a participação no ato de falar, ambos semelhantes (embora também difiram em aspectos importantes); e, segundamente, que todo e qualquer ser humano nasce tanto com o dom da música quanto com o dom da fala. Sendo assim, nossa atual vida de concertos, sejam eles "clássicos" ou "populares", onde uns poucos "talentosos" possuem o

poder de fazer música para uma maioria "sem talento", é baseada numa ideia falsa. Isso significa que nossos poderes para fazer música para nós mesmos foram sequestrados e a maioria das pessoas teve a sua própria musicalidade, que tinham por direito de nascença, roubada. Enquanto isso, poucas estrelas e seus empresários se tornam ricos e famosos ao nos vender aquilo que fomos condicionados a acreditar que nos falta.

Logo, este livro não trata apenas de música, mas também de pessoas. Sobre pessoas enquanto elas tocam e cantam, enquanto ouvem e compõem, e, inclusive, enquanto dançam, pois, para muitas culturas, se ninguém estiver dançando, nenhuma música está sendo tocada, tamanha é a forma como a dança é integrada ao fazer musical. Além disso, esse livro também é sobre os modos como eles e nós cantamos, tocamos, compomos ou ouvimos, bem como sobre os motivos que nos fazem sentir a necessidade de fazer tais coisas e o porquê de nos sentirmos tão bem quando nós as fazemos bem. Poderíamos dizer que não se trata tanto sobre *música*, mas sim sobre *musicar*, e como as pessoas estão *musicando* [*musicking*].

Até onde sei, o verbo *musicar* não aparece no dicionário da língua inglesa, mas é uma ferramenta conceitual útil e boa demais para não ser usada. Este verbo possui uma existência obscura em alguns dicionários maiores, porém seu potencial segue inexplorado, pois quando aparece, é usado para definir basicamente a ação de "performar" ou "fazer música" – um significado que já está suficientemente auxiliado por estes dois conceitos. Porém, tenho aqui maiores ambições para com este verbo negligenciado.

Tenho uma proposta para a sua definição: *Musicar é participar, de qualquer forma, de uma performance musical, seja performando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para a performance (ou seja, compondo), ou dançando*. Podemos às vezes, até estender seu significado para o que a pessoa está fazendo quando compra os tickets na bilheteria, aos homens fortes que carregam o piano e as percussões, aos *roadies* que preparam os instrumentos e tomam conta da checagem sonora ou ao pessoal da faxina que limpa o local após todas as pessoas já terem ido embora. Todas estas pessoas estão contribuindo para a natureza e acontecimento do evento que chamamos de *performance musical*.

Isso ficará mais claro à medida que discutiremos sobre o quão útil é este verbo, e especialmente seu gerúndio (*musicar*). Irei usá-lo de agora em diante como se fosse verbo formalizado pela gramática, o que espero que venha a tornar-se algum dia.

Só preciso esclarecer duas coisas. A primeira é que prestar atenção numa performance musical, incluindo uma performance gravada, até mesmo uma muzak (música de elevador), é musicar. A segunda está relacionada

com isso, porém precisa ser declarada separadamente: o verbo *musicar* não diz respeito a qualquer tipo de valoração. É descritivo, e não prescritivo. Abrange toda a participação numa performance musical, independente de atuarmos de forma ativa ou passiva, de gostarmos ou não do modo que ela acontece, de a considerarmos interessante ou entediante, construtiva ou destrutiva, simpática ou antipática. Este conceito permanecerá útil apenas enquanto mantivermos nossos próprios juízos de valor livres desse tipo de julgamento. Os usos do termo que venham a impor valoração, como "Todos deveriam musicar" ou "Você não pode chamar de musicar a escuta de um *walkman*"[6], enfraquecem a sua utilidade enquanto ferramenta de pesquisa e nos levam de volta a argumentos fúteis sobre o que é música ou musicar. Juízos de valor devem vir depois, se é que de fato devem vir.

Além de favorecer a ideia de que música é primeiramente ação, o conceito de musicar possui outras implicações proveitosas. Em primeiro lugar, ao deixarmos de lado as distinções entre o que fazem performers e ouvintes, lembramos que musicar (tá vendo como é fácil usar esse termo?) é uma atividade através da qual são envolvidas todas as pessoas presentes no ato e, sobre o qual, seja em termos de qualidade, sucesso ou fracasso, todas têm alguma responsabilidade. Não se trata somente de uma questão de compositores e intérpretes fazendo algo ativamente para ouvintes passivos. Independentemente do que estivermos fazendo, estaremos fazendo juntos – performers, ouvintes (deve haver alguns além dos performers), compositoras e compositores (deve haver algum ou alguma além dos performers), dançarinos, vendedores de bilhetes, técnicos de som e de palco, *roadies*, faxineiros e tudo mais.

É claro que não sou tão bobo a ponto de não enxergar nenhuma distinção entre o que os performers e os faxineiros estão fazendo; obviamente estão fazendo coisas diferentes, e quando buscamos distinguir os dois tipos diferentes de atividades, já possuímos palavras adequadas para diferenciá-las. Ao usarmos o verbo musicar, por outro lado, somos relembrados de que todas essas diferentes atividades culminam num único evento, cuja natureza é afetada pelas maneiras através das quais todas essas atividades são realizadas, e temos uma ferramenta por meio da qual podemos começar a explorar os significados que o evento como um todo está gerando. Levamos em conta não somente o que os performers estão fazendo, e certamente não somente a peça que está sendo tocada ou o que o compositor ou a compositora tenha feito. Começamos, assim, a enxergar a performance musical como um encontro entre seres humanos que acontece meio de sons organizados de formas específicas. Assim como todos os encontros humanos, ela ocorre num espaço físico e social,

6 [N. do T.] Do inglês: "Everyone ought to music" or "You can't call listening to a Walkman musicking".

e estes também devem ser levados em conta quando perguntamos que significados estão sendo gerados por uma performance.

Sendo assim, percebemos que é insuficiente perguntar qual é a natureza ou significado de determinada obra musical. Ao fazê-lo, nos encurralamos nos pressupostos da música ocidental moderna de tradição de concerto. E, mesmo dentro desses limites tão específicos quando consideramos o imenso campo do musicar humano, obteremos respostas que serão, na melhor das hipóteses, parciais e até mesmo contraditórias. E, claro, como podemos considerar que em muitas culturas não haja nenhuma obra musical de tradição fixa ou estável, esta questão não deve nem ser feita. Ao usar o conceito de musicar como um encontro humano, podemos fazer uma pergunta mais ampla e interessante: "quais significados estão em jogo quando uma performance (de uma obra) acontece neste momento, neste espaço, com estes participantes?" Ou, simplificando, podemos perguntar sobre qualquer performance em qualquer lugar e qualquer momento: *"o que, realmente, está acontecendo aqui?"* É neste ponto, e não antes, que podemos permitir que nossos juízos de valor aflorem completamente – se assim desejarmos.

Dando centralidade a esta questão, coloquei as palavras "de uma obra" entre parêntesis para nos lembrar que não precisa necessariamente haver uma obra musical, porém quando há, sua natureza é parte da natureza da performance, e independente dos significados que possa possuir, são parte do significado do evento – uma parte importante, mas apenas uma parte. Digo isso para tranquilizar aqueles que temem que eu ignore o papel que a natureza da obra desempenha na natureza da performance ou, inclusive, que eu negue a sua existência completamente. É claro que não vou. As sequências definidas que chamamos de obras ou peças musicais formam um importante papel na economia musical do mundo moderno, desde a *Nona Sinfonia* de Beethoven até *Rudolph, a Rena do Nariz Vermelho* [canção natalina estadunidense].

Contudo, elas não formam a totalidade do musicar. Nem são necessárias se levarmos em conta o grande número de culturas musicais humanas, nas quais não existe algo que seja equivalente ao que chamamos de "obra musical", sendo muito mais relevantes atividades como cantar, tocar, ouvir e dançar.

Logo percebemos que a segunda questão não exclui a primeira, mas sim submete esta a uma questão maior e mais abrangente. Além disso, se a definição de musicar que ofereci abrange todas as atividades que afetam a natureza do evento da performance, deveríamos incluir também a preparação para este evento. Isso significa que compor, praticar e ensaiar, apresentar e escutar não são processos separados, mas sim, todos juntos,

aspectos de uma só grande atividade humana chamada de musicar. E se o significado da obra é parte do significado do evento, então a oposição entre "obra" e "evento" expressada por Carl Dalhaus não existe.

Ao expandir nosso questionamento para a performance total, podemos escapar das suposições da tradição ocidental de concerto, tal como existe hoje em dia, que segue a dominar o jeito que pensamos sobre a música. Se olharmos para essa tradição hoje em dia com maior distanciamento, a veremos como uma pequena e tranquila (alguns podem até dizer estagnada) lagoa dentro do grande e inquieto oceano do musicar humano. Com este mesmo olhar de distanciamento também percebemos que ela não está de fato isolada daquele grande oceano como talvez imaginam os que a olham de dentro; e também que qualquer vitalidade que possamos encontrar nela hoje é, como sempre foi, produzida pelo efeito de agitação das águas do grande oceano que lhe dá vida.

Qualquer teoria do musicar, ou seja, qualquer tentativa de explicar seu significado e função na vida humana, que não possa ser usada para explicar todo e qualquer musicar humano, independente de quão esquisito, primitivo ou até mesmo antipático que este possa parecer às nossas percepções, não valerá a pena ser escrita ou considerada. Não se trata apenas de uma questão como o porquê de a *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach e a *Nona Sinfonia* de Beethoven serem considerados grandes obras musicais – o que de fato são, sem dúvidas, uma vez que aceitamos as premissas sob as quais foram compostas. Nem mesmo se trata de uma questão como o porquê que as pessoas gostam de cantar e ouvir *Rudolph, a Rena do Nariz Vermelho* ou *Does Your Chewing Gum Lose Its Flavor?*[7], ou até mesmo o porquê dos nossos seus amigos bêbados gostam de se reunir ao redor do piano e cantar juntos canções obscenas em harmonia rústica. Isso também deve explicar por que algumas pessoas são tomadas por reações emocionais tão poderosas e alegres ao participarem de uma performance da *Paixão Segundo São Mateus*, da *Nona Sinfonia* ou de *Rudolph, a Rena do Nariz Vermelho*, enquanto em outras pessoas o sentimento induzido é apenas o de tédio e de irritação.

Mas a teoria do musicar deve ir além, e ser capaz de explicar por que os indonésios gostam de participar nas apresentações de música de gamelão; porque os Ewe de Gana gostam de tocar, cantar e dançar músicas populares afro-cubanas, assim como a dança *adzida*; e por que tantos afro-americanos, mesmo sem um motivo em particular, gostam de cantar e ouvir música gospel. A teoria do musicar também deve ser capaz de explicar por que tantas pessoas brancas gostam do blues afro-americano, alguns até se tornando, inclusive, praticantes admirados e bem-sucedidos; por

7 [N. do T.]: *Single* de Lonnie Donegan, lançada em 1959 no Reino Unido.

que o rap se tornou uma maneira importante e influente de musicar para ambos os lados da barreira da segregação racial estadunidense; e como a cultura do reggae conseguiu crescer tanto no Japão.

A teoria do musicar, inclusive, deve ser capaz de explicar não apenas por que os membros de um grupo sociocultural diferem de outro grupo em seus modos de musicar, mas também como é que os membros de uma cultura podem chegar a compreender e até mesmo a apreciar criativamente ou não o musicar dos membros de outra. Deve também explicar como algumas culturas musicais se tornam dominantes ao redor do mundo inteiro, enquanto outras permanecem confinadas ao grupo social dentro do qual foram originadas. E, é claro, deve inclusive ser capaz de explicar porque as pessoas, em geral, gostam tanto de musicar, no final das contas.

Não são poucos os estudos – muitos deles inclusive bastante elucidativos –, sobre a função social do musicar que revelam os modos pelos quais este pode operar como ato social e até político. Tampouco nos faltam estudos sobre a deslumbrante série de interações, fusões, cruzamentos e hibridizações que estão acontecendo atualmente entre músicos ao redor do mundo todo. Neste livro, não tenho como lidar de forma possível com todos estes fenômenos, mesmo que eu tivesse o conhecimento e a experiência para fazê-lo. Também não tentarei explicar como é o musicar do nosso tempo, atualmente, ou como ele veio a tomar o caminho que tomou. Terei pouco a dizer sobre gravação, rádio ou sobre aquilo que conhecemos hoje como indústria da música.

Meu propósito aqui é diferente. É ao mesmo tempo mais modesto e mais ambicioso. Minha ideia aqui é propor uma perspectiva para que possamos entender o musicar como uma forma de atividade humana; entendendo não somente o *como*, mas também o *porquê* que participar de performances musicais nos afeta de formas tão complexas como seres individuais, sociais e políticos. O que estou propondo é um modo distinto de interpretar aquilo que já sabemos sobre o musicar humano. Proponho uma teoria do musicar.

Quem precisa de uma teoria do musicar? Será que este tema não seria demasiado acadêmico para ser útil ou interessante para pessoas em sua vida cotidiana? Bom, sejamos cientes disso ou não, todos nós possuímos aquilo que podemos chamar vagamente de uma teoria do musicar, ou seja, uma ideia do que é o musicar, do que ele não é, e do papel que desempenha em nossas vidas. Um dos meus objetivos neste livro é tornar leitores mais conscientes da natureza de suas "teorias" do musicar, de modo que fiquem numa posição mais avantajada para controlar suas próprias vidas musicais. Uma teoria do musicar, ou o ato de musicar em si, não é uma questão exclusiva de intelectuais ou de pessoas "cultas", mas sim um

elemento fundamental para a nossa autocompreensão e para as nossas relações com outras pessoas e demais criaturas que coabitam o planeta conosco. É uma questão política em sua acepção mais ampla.

Se nós nascemos musicais, a experiência musical de todo mundo é válida. Sendo assim, uma teoria do musicar, se é que tenha qualquer tipo de base na vida real, deveria resistir até ser testada contra a experiência musical de cada ser humano, independente de quem seja ou de como tal experiência foi adquirida. Por esta razão, escreverei a partir das mais concretas possíveis experiências do musicar, e peço em troca que todas as pessoas que estão lendo este texto testem tudo aquilo que eu diga que venha a contrariar a sua experiência pessoal própria.

Assim, se o significado da música está não apenas nas obras musicais como também na totalidade de uma performance musical, onde começamos a buscar *insights* que unam a obra e o evento para nos ajudar a compreendê-lo?

Proponho a seguinte resposta: o ato de musicar estabelece um conjunto de relações no lugar onde acontece, e é nestas relações que o significado do ato se encontra. Mais do que nos sons convencionalmente organizados, ele pode também ser encontrado entre as pessoas que participam, de um ou outro modo, da performance. Ele se apresenta como metáfora para relacionamentos idealizados: relacionamentos entre pessoas, entre indivíduo e sociedade, entre humanidade e o mundo natural e até mesmo entre estes e o mundo sobrenatural. Estes são temas importantes, talvez os mais importantes na vida humana, e, como aprendemos sobre eles através do musicar, são parte central do escopo deste livro.

Como veremos, as relações internas a uma performance musical são complexas demais para serem expressas em palavras. Contudo, isso não significa que também sejam demasiadas complexas para serem processadas pelas nossas mentes. O ato de musicar, em sua totalidade, nos oferece uma linguagem por meio da qual podemos compreender tais relações, bem como os relacionamentos em nossas próprias vidas.

Sendo assim, precisamos olhar tanto quanto ouvir tudo ao nosso redor quando estamos em uma apresentação para descobrir quais relações estão sendo geradas nesse espaço. Para mostrar os tipos de questões que podemos perguntar em relação a uma apresentação, eu poderia examinar um evento importante na cultura musical ocidental, como por exemplo, um concerto sinfônico, por se tratar de um tipo de apresentação que pode ser realizado numa sala de concerto em qualquer lugar do mundo industrializado. Tentarei reconstruir e desconstruir o evento, decifrando os sinais que estão sendo emitidos e recebidos por todos os lados, aprendendo o

significado não apenas das obras musicais que estão sendo tocadas, mas do evento – um concerto sinfônico – em sua totalidade. Tenho três razões para tomar este evento como exemplo.

A primeira razão é por se tratar de uma experiência que provavelmente a maioria das pessoas que estão lendo este livro já passou, e assim, poderão ao menos confrontar as minhas observações e opiniões com as suas próprias.

A segunda, é o fato de que o concerto sinfônico se trata de um evento bastante sacralizado dentro da cultura ocidental. Sagrado como se sua natureza fosse inata e inquestionável. Conheço poucos escritos que tentam descrever detalhadamente um evento como esse, e menos ainda que questionem a sua natureza. É com prazer que me dedicarei a examiná-lo e fazer a pergunta proibida: *O que, realmente, está acontecendo aqui*?

Gostaria de fazer aqui um parêntesis para lembrar a reação de alguns críticos às minhas tentativas anteriores de desconstruir um concerto sinfônico. Parece que preciso explicar que fazer isso não é anatematizar ou, de modo algum, julgar tanto o evento quanto as obras tocadas nele. Tentar evocar a complexa trama de significados que uma performance musical gera (considerando qualquer performance musical, em qualquer lugar, a qualquer momento), não é uma ação redutora ou destrutiva. É praticamente o contrário. É enriquecer a nossa experiência sobre ela. Afinal, as cerimônias das salas de concerto devem, aos olhos e ouvidos imparciais, serem observadas e descritas com um estranhamento tão grande quanto o fizeram os primeiros viajantes europeus quando se depararam com rituais africanos e americanos que encontraram ao longo de suas jornadas por estes continentes. Como disse anteriormente, a música de concerto no final das contas é uma música étnica, como qualquer outra.

Ao perguntar a uma sala de concerto a questão *O que, realmente, está acontecendo aqui*?, estaria eu sugerindo, da mesma forma que alguns críticos parecem pensar, que o que está acontecendo é algo sinistro, algo "desumano" ou "autoritário" (duas palavras usadas recentemente por um crítico sobre isso)? Não tenho como proposta caracterizar performances sinfônicas ou qualquer outro tipo de performance em termos tão redutivos. Eu simplesmente quero mostrar os tipos de questões que podem ser levantadas, e não posso deixar de me perguntar se aqueles que demonstram tamanha relutância em levantar questões acerca dos concertos sinfônicos e da música de concerto não estão preocupados com a possibilidade de que alguns significados que eles próprios prefeririam desconhecer se revelem.

Outro ponto que tenho aprendido com meus críticos é o cuidado de não dar um salto logicamente injustificável entre desconstruir um concerto sinfônico e caracterizar, pejorativamente, a música de concerto como um todo.

Assim como estes críticos tão gentilmente me apontaram, há outros tipos de evento dentro da tradição de concerto da música ocidental: apresentações de músicas de câmara, óperas e recitais solo, por exemplo. E, enquanto eles possuem claramente tantas características e significados em comum com os concertos sinfônicos, ao mesmo tempo diferem deles, como pode ser observado no fato de que seus respectivos públicos, embora possam se sobrepor em parte, não são idênticos. Para estes críticos, eu posso apenas repetir que minha intenção não é dar uma caracterização generalizada da música de concerto, mas simplesmente mostrar os tipos de questões que alguém pode levantar ao pesquisar e refletir sobre um evento musical.

Tendo dito isso tudo, devo confessar que há uma terceira razão, ainda mais pessoal, para tomar o concerto sinfônico como exemplo. Vem de minha própria, contínua e ambivalente relação com a tradição musical ocidental de concerto bem como, de um lado, com as obras que a constituem, e, de outro, com as instituições através das e nas quais ela é disseminada, executada e ouvida atualmente. Apesar do fato de eu ter crescido a meio mundo de distância de seu continente natal, fui criado e formado dentro dessa tradição. Aprendi a tocar seu repertório para piano, escutei seus discos e assisti às performances do seu repertório camerístico e sinfônico em todas as oportunidades que me apareceram (muito raras até os meus vinte anos de idade). A ópera não apareceu em meu caminho até que eu me tornasse velho demais para cair em seus encantos. Ainda me arrepio a cada quatro minutos quando eu coloco para tocar meus novos CDs de clássicos maravilhosos como o *Concerto do Imperador* de Beethoven ou o *Segundo Concerto* de Rachmaninov, sendo que antes eu precisava me levantar para virar o disco de doze polegadas e 78 rpm.

É minha herança e não posso ignorá-la ou escapar dela. Compreendo bem a urgência por parte de performers ou pesquisadores e pesquisadoras da musicologia, teoria e história, por explorar tais repertórios e aprender os seus segredos. Eu, particularmente, continuo amando tocar as obras para piano desta tradição – ao menos as que estão ao alcance de minha modesta técnica – e abraçando toda e qualquer oportunidade para fazê-lo, tanto pública quanto particularmente.

Porém, desde o momento em que comecei a frequentar concertos públicos com maior periodicidade, nunca me senti à vontade neste tipo de ambiente. O fato de amar ouvir e tocar as obras, mas de me sentir desconfortável durante o evento no qual são apresentadas, produziu em mim uma profunda ambivalência que se acentuou com o passar dos anos. Atualmente, em meu septuagésimo primeiro ano, cheguei mais perto de entender o que está errado. Não me sinto à vontade com as relações sociais estabelecidas nas salas de concerto. Posso dizer que não correspondem com o meu ideal de relações humanas. Para mim existe uma dissonância entre as relações

(e significados) que são geradas a partir das obras que estão sendo executadas e as relações que são geradas nos eventos onde estão sendo executadas.

Não tenho o desejo de impor estes sentimentos a qualquer pessoa que possa ler este livro, e espero que, ao reconhecê-los bem já de início, eu possa evitar inclusive a aparência de querer fazê-lo. Suspeito fortemente, entretanto, que não estou sozinho ao pensar desta maneira. Se, de fato, a exploração de meus sentimentos ambivalentes possa servir para o uso de outras pessoas para além de mim mesmo, imagino que algumas pessoas que se sentem à vontade no ambiente de uma sala de concerto, podem, talvez, não se sentirem tão à vontade assim em alguns outros ambientes musicais, como num show de jazz ou rock, por exemplo.

De qualquer forma, não me arrependo da dissonância, que tem sido ao longo dos anos uma profícua fonte de sentimentos e ideias. Nem mesmo sinto qualquer ressentimento contra a cultura de concerto. É esta fascinação ambivalente e contínua com esta cultura que me leva a formular uma questão – ou uma subquestão, se preferir – daquilo que discuti anteriormente: *O que significa participar de uma performance de música ocidental de concerto numa sala de concerto hoje, nestes últimos anos do século XX*? Devo dedicar uma parte substancial deste livro a uma discussão mais aprofundada desta questão.

Deve haver alguma ligação entre a natureza das obras sinfônicas e a natureza dos eventos onde são tocadas. Esta ligação é flexível, como podemos deduzir do fato de terem sido tocadas pela primeira vez para diferentes audiências, e que foram executadas desde sua criação até os dias de hoje em condições muito diferentes. Porém essa ligação deve existir, em alguma medida, se considerarmos que apenas obras de um repertório específico são apresentadas em concertos sinfônicos modernos. Ninguém vai para uma destas salas ouvir *Rudolph, a Rena de Nariz Vermelho* ou *Black and Tan Fantasy* (de Duke Ellington) ou *Please Please Me* (dos Beatles); essas músicas são ouvidas noutros lugares, sob outras condições. Isto me leva a uma questão um pouco mais difícil, que hesito em perguntar, porém preciso: *Haveria algo inerente à natureza das obras deste repertório que faça a performance ou sua audição, sob quaisquer circunstâncias, irem na direção contrária ao modo que as relações humanas deveriam ser*? Ou, remodelando a pergunta em termos de manchete jornalística: *Estaria Mozart errado?* Muitas pessoas cujas opiniões eu respeito, teriam respondido tais questões com um convicto *sim*.

No entanto, sinto que essa acusação ainda deverá ser provada. Os vários conselhos para a defesa, em escolas, faculdades de música e universidades, podem ser hiperenfáticos em defesa de seus clientes e exagerados ao reivindicar seus privilégios. Mas não estamos em um tribunal, e

uma postura antagônica não faz bem para nenhum dos lados. Ademais, enquanto centrarem seus argumentos em objetos musicais e ignorarem o ato musical em si, enfocando em suas discussões a *música* e não o *musicar*, os ciclos e epiciclos seguirão girando com vigor e energia, e a questão não poderá ser respondida. Talvez seja por isso que fazem isso. Em qualquer caso, aqui está uma das razões pelas quais esta questão deveria ser perguntada de um jeito diferente, novo.

Parece-me óbvio que executar essas obras sob diferentes circunstâncias gera significados distintos. Quando eu, um pianista amador, me apresento tocando o material escrito por Joseph Haydn sob o nome *Sonata para Piano em Mi Bemol Maior*, para algumas centenas de meus conhecidos do pequeno bairro catalão onde vivo sem cobrar nada em troca, cada uma das pessoas presentes, vindas de diversas profissões, de classe operária ou média, que conheço e me conhecem mesmo que seja por uma troca de olhares na rua, estarão juntas, traçando significados diferentes daqueles traçados por uma plateia anônima que pagou um ingresso para assistir a um pianista virtuoso e famoso que se apresenta com o mesmo material numa gigante sala de concerto. Ao mesmo tempo, uma vez que estamos tocando a partir do mesmo material, produzindo mais ou menos os mesmos sons, similarmente inter-relacionados, muito provavelmente deve haver também alguma confluência de significados entre ambas as performances. Talvez, se soubéssemos completamente onde as diferenças e similitudes estão, conseguiríamos compreender por completo a natureza da performance musical. De qualquer forma, o primeiro passo sempre é dado a partir do momento em que perguntamos *O que, realmente, está acontecendo aqui*?

Mas não espere de mim uma resposta definitiva e final para esta e quaisquer outras questões que eu venha a levantar neste livro. Em primeiro lugar, eu não creio que existam respostas definitivas ou finais para quaisquer questões que importem, de fato, na vida humana. Existem apenas respostas úteis e inúteis – respostas, isto é, que nos levam em direção ao enriquecimento da experiência ou ao seu empobrecimento. E, em segundo lugar, você, leitor ou leitora, é perfeitamente capaz de trazer e apresentar suas próprias respostas, assim como você é capaz de fazer o seu próprio musicar. Tudo o que espero fazer aqui é te ajudar a formular perguntas, pois se as perguntas não são devidamente formuladas, não haverá muitas esperanças de encontrar, e muito menos apresentar, boas respostas.

Haverá momentos em que, com o intuito de esclarecer questões, terei que propor uma resposta – e tenho minhas próprias respostas, muitas delas bastante convictas, que não tenho a intenção de deixar por baixo dos panos. Porém, assim como eu costumava dizer aos meus estudantes, não me importo se você concorda ou não com as minhas respostas, desde que você veja que existem perguntas a serem feitas.

Logo, a maior parte deste livro será ocupada com uma descrição, tão refinada quanto eu possa conseguir, de uma cerimônia numa sala de concerto e de relações humanas e sônicas (e das relações entre essas relações) que estão sendo geradas ali. Eu gostaria que fosse possível gerar um texto paralelo que explicasse porque eu acredito que é importante compreender a natureza dessas relações. Mas (e este é um dos temas deste livro), enquanto os gestos do musicar podem articular muitos tipos de relações ao mesmo tempo, as palavras, por outro lado, lidam com um tipo de relação por vez, e não podem ser carregadas com a multiplicidade de significados simultâneos que os gestos do musicar conseguem. Eu serei, portanto, obrigado a parar de vez em quando minhas descrições e interpolar entre elas três interlúdios que darão um entendimento mais teórico da minha pesquisa acerca do significado na performance musical; pelo menos assim eu espero. Esses interlúdios estão apenas vagamente presos à descrição que lhes precede, e os leitores e leitoras que desejam continuar seguindo a descrição ininterrupta podem deixá-los momentaneamente de lado, para retomá-los depois.

Vamos então começar olhando e ouvindo cuidadosamente o que acontece ao nosso redor dentro de um concerto sinfônico. Não importa muito em qual lugar está acontecendo, por ser uma cerimônia de caráter internacional. Pode estar acontecendo em Nova Iorque, Londres, Tóquio, Wellington, Tappei, Minsk, Reykjavik, Denton, Texas ou São Paulo. Onde quer que vá a cultura científico-industrial ocidental e onde quer que cresça uma classe média com prosperidade, poderemos encontrar concertos sinfônicos acontecendo e salas de concerto construídas para abrigá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dalhaus, Carl. 1983. *Foundations of Music History*. Translated by J. B. Robinson.

Cambridge and London: Cambridge University Press.

Stravinsky, Igor. 1947. *Poetics of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Christopher Small (1927–2011) foi um compositor, professor, etnomusicólogo e autor neozelandês de livros e artigos mundialmente influentes nos campos da musicologia, educação musical, ciências sociais e etnomusicologia, como *Musicking: the meanings of performing and listening* (1998), *Music, Society, Education* (1996), *Music of the Common Tongue* (1987)

e *Schoenberg* (1978). Cunhou o termo *musicking*, com o qual buscou pensar a música como um processo (verbo) e não um objeto (substantivo). Foi professor sênior no Baling College of Higher Education em Londres até 1986. Viveu sua aposentadoria em Sitges, na Catalunha, com o marido, até a sua morte em 2011, aos 84 anos.

Vítor Vieira Machado é mestrando em Processos de criação musical (USP), graduado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e graduando em Música (com habilitação em Composição) pela Universidade de São Paulo (USP). Foi bolsista de iniciação científica no projeto Arte e Sociabilidades Indígenas no Chaco Ocidental do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PIBIC/CNPq) e bolsista do projeto de digitalização do acervo fonográfico de cilindros de cera do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga pelo Programa Unificado de Bolsas (PUB/USP) e do Curso Popular de Música ALLEGRO do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (CMU/ECA/USP). Compositor, pesquisador e educador, atualmente desenvolve pesquisa em artes sobre identidade cultural e música de tradição oral na Ilha de Santa Catarina, através de etnografias, canções e criações poéticas. E-mail para contato: vieiramachado.vitor@gmail.com

María Eugenia Domínguez é professora associada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC) e do Departamento de Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH/UFSC). Graduada em antropologia social pela Universidade de Buenos Aires (Argentina); é mestre e doutora em antropologia social pela UFSC (2009). Realizou pós-doutorado na Universidade Autônoma de Barcelona (Espanha) como bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA/UFSC/CNPq). Pesquisadora do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP/CNPq). Tem experiência na área de antropologia, com ênfase nos seguintes temas: arte, ritual e performance, música e som, audiovisual e etnografia. E-mail para contato: eugison@yahoo.com.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 07/11/2023
Aprovado em: 04/04/2024

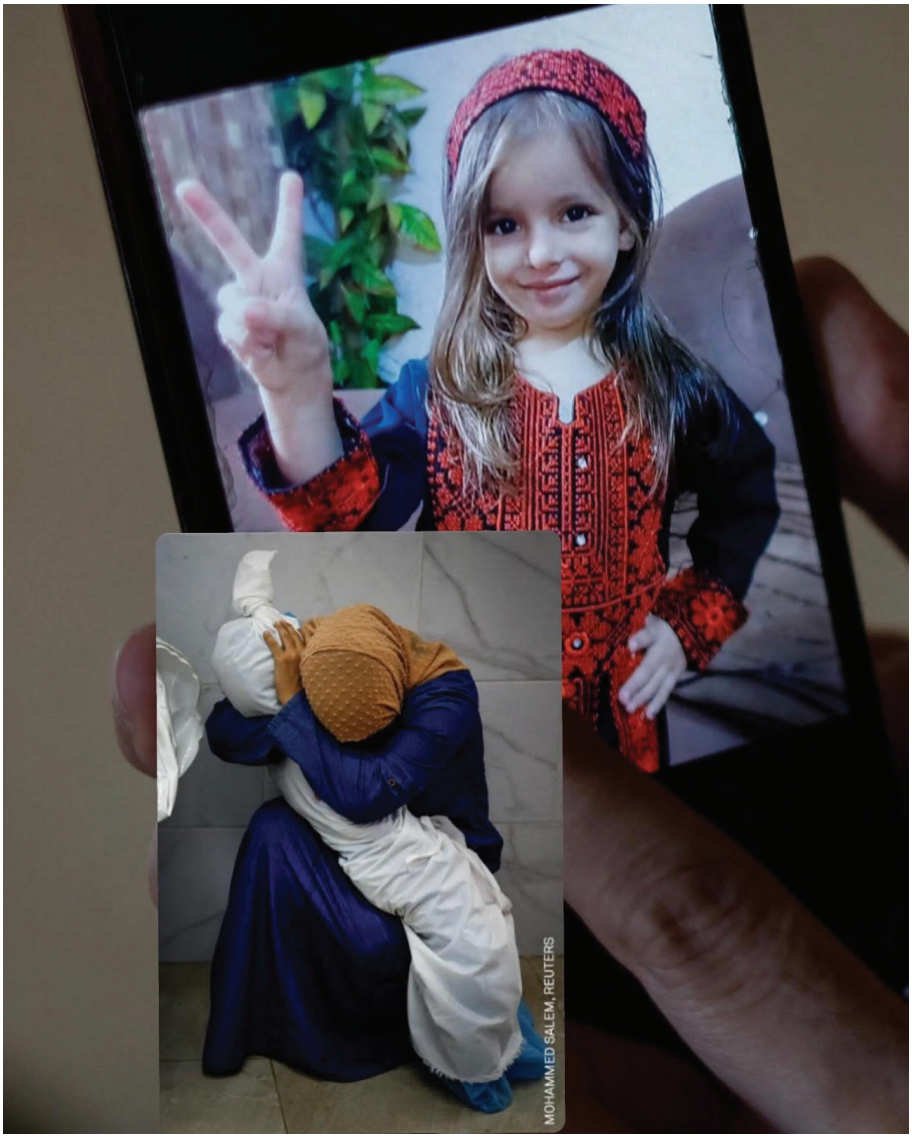
DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2024.230773

ACHADOS NA REDE

FOTOGRAFIA DE MOHAMMED SALEM

A mulher palestina Inas Abu Maamar, 36 anos, cuja foto abraçando o corpo de sua sobrinha Saly, de 5 anos, morta em um ataque aéreo israelense, viralizou na mídia local e internacional, exibe a foto de Saly em um telefone celular, em Khan Younis, na faixa sul de Gaza.





Mohammed Salem
https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Mohammed-Salem-POY/1



Mohammed Salem (1985-) é um fotojornalista palestino radicado na Faixa de Gaza. Salem é formado em mídia pela Universidade de Gaza e trabalha na Reuters desde 2003.