

# Caos

v.1, n. 26, ano 22, jan./jun. 2021



**Dossiê**

**POÉTICAS POLÍTICAS AFRODIASPÓRICAS:  
ABORDAGENS INTERDISCIPLINARES**

## CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais

Curso de Ciências Sociais

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Universidade Federal da Paraíba

Publicação semestral da Coordenação do Curso de Ciências Sociais, v. 1, n. 26, jan./jun. de 2021.

ISSN 1517-6916 (online)

### CONSELHO EDITORIAL

Adriano de Léon, UFPB, Brasil

Antonádia Monteiro Borges, UNB, Brasil

Edmundo Pereira, Museu Nacional/UFRJ, Brasil

Frédéric Vandenberghe, IFCS/UFRJ, Brasil

Karina Biondi, UEMA, Brasil

Lisabete Coradini, UFRN, Brasil

Maristela Oliveira de Andrade, UFPB, Brasil

Miqueli Michetti, UFPB, Brasil

Sônia Weidner Maluf, UFPB, Brasil

Stênio José Paulino Soares, UFBA, Brasil

Tássia Rabelo de Pinho, UFPB, Brasil

Vagner Gonçalves da Silva, USP, Brasil

### EDITORIA

Giovanni Boaes e Adailton Aragão

### COMISSÃO EDITORIAL

Aina Azevedo Guimarães, UFPB, Brasil

Humberto Bismark Dantas, UFPB, Brasil

Luciana Aliaga, UFPB, Brasil

Terry Mulhall, UFPB, Brasil

Thiago Panica Pontes, UFPB, Brasil

### REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

Giovanni Boaes

Revisão de inglês: Terry Mulhall

### CAPA

Jonas de Sene Pinto

Gerente de capa: Aina Azevedo

Créditos: Espetáculo de dança Aiyê/Grupo de Pesquisa Corpografia (Direção: Larissa Ferreira)

Imagem: performance da dançarina-pesquisadora Carolina Alves

Universidade Federal da Paraíba – Coordenação do Curso de Ciências Sociais. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Bloco V – Campus I – Cidade Universitária. CEP: 58.051-900 – João Pessoa – Paraíba – Brasil – Telefone: (83) 3216-7092. E-mail: [revistacaos99@gmail.com](mailto:revistacaos99@gmail.com).

# Caos

Publicação da Coordenação do Curso de Ciências Sociais

Universidade Federal da Paraíba

(Campus I – João Pessoa)

ANO 22

volume 1

número 26

jan./jun. 2021

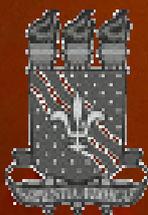
ISSN 1517-6916 (online)

Dossiê Temático

**POÉTICAS POLÍTICAS AFRODIASPÓRICAS: ABORDAGENS  
INTERDISCIPLINARES**

Stênio José Paulino Soares

(Organizador)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor: Valdiney Veloso Gouveia

Vice-reitora: Liana Filgueira Albuquerque

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Diretor: Rodrigo Freire de Carvalho e Silva

Vice-diretor: Marcelo Sitcovsky Santos Pereira

CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Coordenador: Terry Mulhall

Vice-coordenador: Aécio Amaral Júnior

Indexação e Registros



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C111 CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais/Coordenação do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba. – v.1, n. 26 (jan./jun. 2021). – João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, Coordenação do Curso de Ciências Sociais.

Semestral

Publicação online: [www.periodicos.ufpb.br/index.php/caos](http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/caos)

ISSN: 1517- 6916

1. Antropologia. 2. Ciência Política. 3. Sociologia.

CDU 316

- 7 EDITORIAL  
Giovanni Boaes, Adailton Aragão

**DOSSIÊ POÉTICAS POLÍTICAS AFRODIASPÓRICAS: abordagens interdisciplinares**  
*DOSSIER AFRODIASPORIC POLITICAL POETICS: interdisciplinary approaches*

- O LUGAR DE FALA: apresentação do dossiê  
13 *THE PLACE OF SPEECH: dossier presentation*  
Giovanni Boaes
- “NÃO SOMOS FÃS DE CANALHA”: poéticas políticas afrodiaspóricas na 34ª Bienal de São Paulo  
29 *“WE ARE NOT FANS OF SCOUNDRELS”*: afrodiasporic political poetics at the 34th Bienal de São Paulo  
Janaina Machado
- MULHERES NEGRAS, PERFORMANCE NEGRA E REINVENÇÕES: reflexões sobre a performance negra e as mulheres negras como artistas e intelectuais  
55 *BLACK WOMEN, BLACK PERFORMANCE AND REINVENTIONS: reflections on black performance and black women as artists and intellectuals*  
Monica Pereira de Santana
- AFROCENTRICIDADE NA OBRA TEATRAL “DONA MARIA DO DOCE”: ensino de arte e perspectivas antirracistas  
71 *AFROCENTRICITY IN THE THEATRICAL WORK “DONA MARIA DO DOCE”*: art teaching and anti-racist perspectives  
Fernanda Mara Ferreira Santos, Victor Hugo Neves de Oliveira
- O TEATRO AFRODIASPÓRICO E RITUALÍSTICO DO NÚCLEO AFRO-BRASILEIRO DE TEATRO DE ALAGOINHAS (NATA)  
90 *THE AFRODIASPORIC AND RITUALISTIC THEATER OF THE CORE AFRO-BRASILIAN THEATRE OF ALAGOINHAS (NATA)*  
Heverton Luís Barros Reis
- O NEGRO NAS ARENAS DE REPRESENTAÇÕES: um paralelo entre o teatro e a museologia numa perspectiva afrocentrada  
110 *BLACK IN THE ARENAS OF REPRESENTATIONS: a parallel between theater and museology from an Afrocentric perspective*  
José Joaquim de Araújo Filho
- ENTRE AFETOS: reflexões a partir de uma experiência de aquilombamento teatral universitário  
126 *BETWEEN AFFECTIONS: reflections on an experience of Quilombo university theatre*  
Jéssica Sampaio da Silva

- 140 DANÇA E POLÍTICA NA ENCRUZILHADA FLORESTA-FAVELA  
*DANCE AND POLITICS AT THE CROSSROADS OF THE FOREST-FAVELA*  
 Hugo César da Silva Ledo, Angelita Alves Gonçalves

| Ensaio Visual |

- 160 AIYÊ: dançar a vida em corpo búzio de carne  
*AIYÊ: dance life in body of buzios*  
 Larissa Ferreira

### **PRÊMIO FLORESTAN FERNANDES**

#### *FLORESTAN FERNANDES AWARD*

- 171 PRÊMIO FLORESTAN FERNANDES 2018: apresentação  
*FLORESTAN FERNANDES AWARD 2018: presentation*  
 Terry Mulhall
- 176 PROJETO JABRE E ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE CINEMA NA PARAÍBA  
*JABRE PROJECT AND STRATEGIES OF FILM-MAKING AND CIRCULATION IN PARAÍBA STATE*  
 Edmilson Gomes da Silva Junior
- 198 A POLÍTICA DE ESTABILIZAÇÃO DE PREÇOS DO BANCO CENTRAL DO BRASIL É JUSTA? Uma aplicação da teoria de John Rawls  
*IS THE BRAZILLIAN CENTRAL BANK'S "PRICE STABILITY POLICY FAIR"? An application of John Rawls' theory*  
 Pedro Marques
- 219 “DEVORAÇÃO E MOBILIDADE”: a antro(phil)ofagia de Oswald de Andrade  
*“DEVORATION AND MOBILITY”: Oswald de Andrade's anthro(phil)ofagy*  
 José Mauro de Pontes Pompeu

### **ARTIGOS**

#### *ARTICLES*

- 246 CONTROLE PARLAMENTAR POR MEIO DOS DISCURSOS DOS DEPUTADOS NA 55ª LEGISLATURA  
*PARLIAMENTARY CONTROL THROUGH THE SPEECHES OF DEPUTIES IN THE 55TH LEGISLATURE*  
 Ronaldo Quintanilha da Silva

- 265 **GESTÃO DA VIDA E BIOPOLÍTICA NAS TRAMAS E TECITURAS DA COVID-19 NO BRASIL**  
*LIFE MANAGEMENT AND BIOPOLITICS IN THE WEFT AND WOOF OF COVID-19 IN BRAZIL*  
Kleitton Wagner Alves da Silva Nogueira
- 291 **MILITARES NO GOVERNO BOLSONARO: tutela à democracia brasileira?**  
*MILITARY IN BOLSONARO'S GOVERNMENT: brazilian democracy under its submission?*  
Antonio Alves de Vasconcelos Filho

**RESENHA**REVIEW

- 311 **OS NEGROS DE PEDRA D'ÁGUA**  
*THE BLACKS OF PEDRA D'ÁGUA*  
Maristela Oliveira de Andrade

**OFÍCIO DE CIENTISTA SOCIAL**THE OFFICE OF SOCIAL SCIENTIST

- 320 **A PANDEMIA E AS NOSSAS DESIGUALDADES DURADOURAS**  
*PANDEMIC AND OUR LASTING INEQUALITIES*  
Rogério de Souza Medeiros

**E**ste número abre mais um caminho na trajetória da Caos. Traz dossiê temático cujo assunto se volta para o universo dos negros e negras brasileiros, ou dos afro-brasileiros, afrodescendentes, afrodiaspóricos. Mas não é somente isso que o distingue. É uma coletânea elaborada por negros e negras, que além de serem intelectuais, e de fora dos muros das ciências sociais, profissionalmente, eles e elas dançam, representam, contam histórias — artistas, “artistas”, dançarinas, capoeirista, performers, contadora de história — e, antes de tudo, são militantes. Produzem escritas e imagens engajadas que contam as suas histórias, as histórias de um Brasil que por muito tempo esteve ausente, e, ao mesmo tempo, reivindicam outra história. O dossiê POÉTICAS POLÍTICAS AFRODIASPÓRICAS: ABORDAGENS INTERDISCIPLINARES — assim como o que o seguirá no número de dezembro próximo, tratando sobre o albinismo e suas interseccionalidades, com produções de diferentes áreas do conhecimento e, sobretudo, escrito por pessoas com albinismo — toca em uma questão importante para a produção acadêmica na atualidade. São textos ensaísticos e empíricos produzidos por pessoas que, diante de um contexto duradouro no qual os/as “subalternos/as” não tiveram direito à fala institucionalizada, reivindicam o direito de falar sobre si. São eles e elas falando a partir de si e por si.

O dossiê foi organizado pelo professor Stênio Soares, a quem direcionamos os nossos agradecimentos, e lamentamos o fato de ele não ter redigido o texto de apresentação devido a questões pessoais, cabendo a mim a tarefa, o que, com prazer receoso, fiz no lugar oportuno.

Além dos textos que formam o dossiê, apresentamos três artigos livres, uma resenha, um texto na seção do Ofício de sociólogo e três artigos escritos pelos ganhadores do Prêmio Honorífico Florestan Fernandes, edição 2018.

Vamos, então, aos textos.

Após os textos do dossiê, vêm os artigos que compõem a seção Prêmio Honorífico Florestan Fernandes, concurso que se destina a escolher e premiar as melhores monografias produzidas pelos alunos e alunas egressos/as do Curso de Ciências Sociais anualmente. Foi instituído no ano de 2000, veio no mesmo conjunto de iniciativas que criou a Caos. A exemplo desta, não manteve regularidade desde a sua criação, vindo a ser retomado no ano passado. Nos anos em que se efetivou, a Caos se incumbiu de publicar as monografias vencedoras. Nos 25 números



publicados até o ano passado, seis foram dedicados ao Prêmio. A partir deste número, não mais publicaremos as monografias na íntegra, mas sim artigos delas derivados. A apresentação dos trabalhos premiados será feita na seção correspondente pelo coordenador do Curso de Ciências Sociais. Aproveita-se para agradecer ao professor Aécio Amaral por ter se encarregado de revisar os artigos da seção.

O texto que abre a seção dos artigos livres — CONTROLE PARLAMENTAR POR MEIO DOS DISCURSOS DOS DEPUTADOS NA 55ª LEGISLATURA — foi escrito pelo mestre em Poder Legislativo e especialista em Orçamento Público, Ronaldo Quintanilha da Silva. O texto examina instrumentos de fiscalização e controle parlamentar e discursos de deputados federais do Brasil no período que compreende a 55ª Legislatura. Usando técnicas de análise de conteúdo e análise de discurso, chega à conclusão de que, em termos numéricos, o controle parlamentar decresceu no período; decréscimo que também se evidenciou nos discursos proferidos pelos deputados federais nas sessões do “Grande Expediente” da Câmara. Esse decréscimo se deve a muitos fatores, e como propõe o autor, não pode ser explicado de forma absoluta apenas como uma redução da necessidade de fiscalização e controle, o que ressalta a importância de aprofundamentos de estudos sobre a função típica de fiscalizar do Poder Legislativo.

O segundo artigo livre, GESTÃO DA VIDA E BIOPOLÍTICA NAS TRAMAS E TECITURAS DA COVID-19 NO BRASIL, escrito pelo mestre e doutorando em Ciências Sociais, Kleiton Wagner Alves da Silva Nogueira, constrói uma interpretação dos mecanismos adotados pelo Governo Federal no combate à pandemia de Covid-19. Utiliza como chave de leitura o conceito de “biopolítica”, sistematizado por Michel Foucault. O ponto forte da sua interpretação é a análise documental realizada sobre um *corpus* que contém quatro dispositivos jurídicos, considerados pelo autor como os mais importantes dentro de um universo de aproximadamente 3.000 documentos emanados dos órgãos governamentais brasileiros. Como resultado, percebeu que esses dispositivos se vinculam diretamente ao controle e vigilância institucionalizados sobre os corpos, alimentados por um saber-poder médico dentro do que Foucault chamou biopolítica. Indo mais além, lança a hipótese de que no Brasil, durante a pandemia em foco, o Governo tem praticado a biopolítica em sua versão mais cruel, ou seja, a necropolítica: deixar morrer em favor de uma retomada imediata das atividades econômicas.

O terceiro artigo, MILITARES NO GOVERNO BOLSONARO: TUTELA À DEMOCRACIA BRASILEIRA?, escrito por Antonio Alves de Vasconcelos Filho, mestrando em Ciência Política e



Relações Internacionais e bacharel em Ciências Jurídicas, dedica-se a analisar a relação entre o governo do presidente Jair Bolsonaro e os militares, especialmente o Exército. Para fazer a análise, primeiramente o autor revisa os laços que sempre existiram entre a República e os militares, destacando os momentos quentes da relação, a exemplo do que aconteceu entre 2013 e 2018. Arranjado o quadro de contextualização, o objeto começa a ser analisado. O governo do presidente Bolsonaro representa o período da República em que se registra o maior número de militares em cargos diretos e indiretos em seus quadros. Assim, em resposta à pergunta presente no título do artigo, o autor diz que há uma tutela por parte do Exército para com a República — bastante forte e visível no período estudado — e que esse fenômeno dificulta a cultura democrática brasileira, e suas raízes se encontram em nossa própria formação histórica.

Na sequência, o livro de uma renomada antropóloga é resenhado por outra não menos renomada. OS NEGROS DE PEDRA D'ÁGUA: UM ESTUDO DE IDENTIDADE ÉTNICA — HISTÓRIA, PARENTESCO E TERRITORIALIDADE NUMA COMUNIDADE RURAL, publicado em 2020, de autoria da antropóloga e professora da UFCG, Elizabeth Christina de Andrade Lima, é resenhado pela antropóloga e professora da UFPB, Maristela Oliveira de Andrade. A resenhista nos mostra como a autora do livro — uma publicação temporã da dissertação de mestrado da autora, defendida em 1990 na UFPB/Campina Grande — realizou um percurso etnográfico em torno do processo de construção da identidade étnica de moradores de uma comunidade quilombola chamada Pedra d'Água, situada no município de Ingá, estado da Paraíba. A escrita do livro, ilustrada por belos registros visuais, revela os múltiplos aspectos da vida cotidiana de uma comunidade rural negra. Nas palavras da resenhista, a importância desse estudo também reside no seu caráter pioneiro, isto é, antecipou-se aos primeiros laudos antropológicos de reconhecimento dos quilombolas, realizados entre 1992 e 2003.

Fechando o número, os leitores terão à disposição a versão escrita de palestra proferida pelo professor do Departamento de Ciências Sociais desta universidade (DCS), Rogério Souza Medeiros, tendo por mediadora a professora Simone Brito do mesmo Departamento. A [palestra](#) faz parte da programação elaborada pelo DCS para compor o quadro de suas atividades acadêmicas do segundo semestre de 2020. Tomou a forma do SEMINÁRIO CIÊNCIAS SOCIAIS EM DEBATE: CRISE E CRÍTICA SOCIAL EM TEMPOS DE COVID-19, que incluiu 14 minicursos e 10 palestras. Professores/as do DCS, dentro da área específica de atuação de cada um/a, procuraram avaliar, refletir, perscrutar, sugerir e propor algo sobre a crise provocada pela pandemia de Covid-19. O professor Rogério



encerrou o ciclo com a palestra A PANDEMIA E AS NOSSAS DESIGUALDADES DURADOURAS, na qual procurou desdobrar possíveis relações entre as desigualdades sociais e os efeitos da pandemia, mostrando como uma pode potencializar a outra. A principal chave de leitura utilizada foi o conceito de Charles Tilly, *Durable inequality*, traduzido livremente pelo palestrante como “desigualdade duradoura”. Da sua análise, (1) evidencia como os brasileiros toleram os altos índices de desigualdades tão marcantes na nossa realidade, chegando à (2) constatação de que, no Brasil, tem-se naturalizado (normalizado) facilmente os altos índices de mortes causadas pela pandemia. Em outras palavras, o autor sugere que entre as duas constatações existe uma homologia de estrutura.

Terminando o editorial, trazemos as informações sobre as estatísticas de composição do número.

Para o dossiê, recebemos onze manuscritos. Desse conjunto, dois foram rejeitados no *desk review*: um, por ficar muito aquém do número mínimo exigido de palavras; o outro, por ter sido retido na verificação de similaridade. O terceiro foi rejeitado no processo final de avaliação — depois de ter recebido a avaliação de dois pareceristas, a autora não respondeu às solicitações. Foram, portanto, aprovados oito manuscritos: sete artigos e um ensaio visual.

Para a seção de artigos livres, foram submetidos oito manuscritos. Desses, quatro foram rejeitados no *desk review*. O motivo principal para a rejeição foi a não adequação às normas da Caos. Em alguns casos, fizemos solicitações de adequações, porém os autores optaram por retirar a submissão.

Duas resenhas foram submetidas. As duas foram aprovadas no *desk review*. Na avaliação por pares, uma delas foi considerada apta para publicação imediata. A outra, porém, foi considerada incipiente, precisando de modificações substanciais, e deveria ainda ser enviada para nova rodada de avaliação, estado em que se encontra atualmente.

Quanto à palestra, ela se inseriu neste número a partir do convite do editor ao autor. Aceito o convite, os editores providenciaram a transcrição, e se iniciou o fluxo editorial. O processo de avaliação se deu entre o autor, a mediadora e os editores no formato aberto.

A produção deste número envolveu 28 avaliadores e avaliadoras (sem considerar as substituições), o tempo médio entre a solicitação e a resposta foi de vinte dias. Neste número, o registro de atraso ou silêncio dos pareceristas foi mínimo. Aproveitamos para agradecer a todos e todas que prontamente atenderam a demanda. O processo de avaliação não sofreu alterações em



relação ao número anterior, fortalecendo a avaliação por pares (*peer review*) e ainda prevalecendo o duplo cego (*double blind*). Sobre este último expediente, estamos avaliando a possibilidade de abrir a avaliação, procurando seguir os princípios da Ciência Aberta, porém temos encontrado resistência dentro dos próprios órgãos da revista e em relação ao público. É uma questão que se encontra em pauta permanente como assunto importante da identidade da Caos, às vezes, deixando um pouco de lado em favor de assuntos logísticos de uma revista que se faz com muitas cabeças e poucos braços.

No fluxo editorial, fez-se a primeira avaliação (*desk review*), selecionou-se avaliadores, mediou-se o diálogo entre autores e avaliadores, relendo e analisando os pareceres, releu-se as segundas versões dos manuscritos, cotejou-se as duas versões, sugeriu-se modificações, e rejeitou-se quando se teve que rejeitar algum manuscrito. Por último, revisou-se o português, as normas da ABNT e se fez a diagramação. Antes, porém, os trechos em inglês foram revisados pelo professor Terry Mulhall. Depois disso, a versão final foi enviada a/os autores/as para validação. Aprovada por eles/as, fez-se os últimos acertos, e o manuscrito, finalmente, virou artigo, resenha, ensaio visual etc., pronto para ser oferecido ao público.

A capa, que já vinha sendo pensada desde o início do processo pela professora Aina — gerente de capa —, foi esboçada e enviada ao artista e designer gráfico, Jonas de Sene Pinto, profissional que nos acompanha há algum tempo, a quem remetemos agradecimentos pela qualidade do trabalho que nos tem prestado. Também agradecemos a Larissa Ferreira que permitiu a utilização de uma das fotografias do seu acervo para a composição da capa. Estendemos os agradecimentos à dançarina e pesquisadora Carolina Alves, cuja imagem aparece na capa.

Com os textos lidos e relidos várias vezes, chegou a hora de escrever o editorial e a apresentação do dossiê. Tudo pronto. O passo seguinte foi converter as peças em HTML e PDF para carregá-las no site da revista. Trabalho paciente, iterativo e demorado. Nos dois meses que antecedem a publicação, a jornada de trabalho se aproxima das catorze horas diárias.

Finaliza-se com essa radiografia para mostrar a/o leitor/a os bastidores de uma revista acadêmica pequena. Fazê-la, “apesar de” e “por conta” do volume de trabalho, vale a pena.

BOA LEITURA.

OS EDITORES.



É permitido **compartilhar** (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e **adaptar** (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

| DOSSIÊ POÉTICAS POLÍTICAS AFRODIASPÓRICAS |

**O LUGAR DE FALA: apresentação do dossiê*****THE PLACE OF SPEECH: dossier presentation***

Giovanni Boaes \*

**Resumo**

O artigo apresenta os textos que compõem o dossiê temático *Poéticas políticas afrodiaspóricas: abordagens interdisciplinares*. Para isso, dialoga com o conceito "lugar de fala", por meio do qual se dirige a outros conceitos que compõem o repertório conceitual das "peças" do dossiê, como poéticas políticas, pensamento pós-colonial, violência epistêmica, negritude, subalternidade, entre outros.

**Palavras-chave:** Lugar de Fala, Poéticas Políticas Afrodiaspóricas, Negritude, Arte.

**Abstract**

The article presents the texts that make up the thematic dossier Afrodiasporic political poetics: interdisciplinary approaches. For this, it dialogues with the concept "place of speech", through which it addresses other concepts that make up the conceptual repertoire of the "parts" of the dossier, such as political poetics, postcolonial thinking, epistemic violence, blackness, subalternity, among others.

**Keywords:** The Place of Speech, Afrodiasporic Political Poetics, Blackness, Art.

[...] os acontecimentos da ordem do encontro são como encruzilhadas poéticas, e para entender essa perspectiva é necessário abrir mais um caminho que atribua importância a um pensamento de vertente afro-brasileira, entendendo por extensão o "lugar de fala" de um sujeito como um depoimento do seu corpo-testemunha.

(SOARES, 2018, p. 32)

Como disse no editorial, coube a mim a tarefa de apresentar um dossiê que não organizei, embora, no processo, o editor acabe se tornando coorganizador. Se faço a apresentação, é movido por um profundo senso de obrigação, pois continuo achando que, se feita pelo organizador, sairia muito mais apropriada. Porém não pagarei a ausência com desculpas, a não ser aquelas que dirijo às autoras e autores dos textos, pois certamente sentiriam suas falas mais bem localizadas em uma "encruzilhada" textual sinalizada pelo professor Stênio Soares, com quem têm algum tipo de vínculo: na cor da pele, na prática

\* Doutor em Sociologia pela UNESP/Brasil. Professor titular do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba/Brasil. E-mail: giboaes@gmail.com.



artística, nas negras memórias, na pesquisa, nos palcos, enfim, no corpo-testemunha, nos acontecimentos da ordem do encontro, no lugar de fala.

Quando comecei a ler os textos do dossiê, senti-me invadido por um tempo no qual não estive presente. O tempo em que Abdias do Nascimento lutava para criar uma linguagem estética, intelectual, militante e sensível que mostrasse à sociedade a face do negro. Uma face que não mais precisasse se pintar com pó de arroz para se passar por branco.<sup>1</sup> Um rosto negro que poderia se pintar de todas as cores no palco, mas sem ocultar a sua cor de base: histórica, injustiçada, silenciada, porém teatral, vociferante. Era o tempo inicial do Teatro Experimental do Negro.

Da mesma forma, chegaram de supetão várias ideias e trechos de falas deslocadas e turbilhonantes, saídas das páginas de livros lidos durante minha incursão pelos terrenos das religiões afro-brasileiras. Autores e autoras associados aos embates a favor ou contrários às “políticas identitárias” como reivindicações e lutas concretas de minorias.

Esses momentos de reflexão me levam a encarar um conceito central em tudo isso. Trata-se do “lugar de fala”, que neste dossiê não se presta a ser apenas um conceito, mas, acima de tudo, uma tradução/encarnação na forma de contranarrativas ou contrassentenças, como diria Spivak (2010). É um termo que ganhou vida em outros lugares, “escapulindo da academia”, e, para o bem ou para o mal, tem gerado polêmicas e confrontos intelectuais e militantes. Como registra Djamila Ribeiro (2017, p. 31), “sobre [esse] conceito pairam muitas dúvidas.”

O que é esse “lugar de fala”, do qual tanto se tem falado?

Gayatri Chakravorty Spivak, cujo nome dispensa apresentações, pelo menos nos contextos de imersão pós-colonial ou decolonial, publicou um texto que se tornou referência para os termos do debate. Mas não é o único. Nessa seara, há outros nomes importantes, principalmente relacionados ao feminismo negro, a exemplo de Grada Kilomba, Patricia Hill Collins e Linda Alcoff, entre outras (RIBEIRO, 2017, p. 31), sem mencionar as intelectuais negras brasileiras, como a própria Djamila Ribeiro.

<sup>1</sup> Refiro-me ao caso do jogador negro de futebol do Fluminense, Carlos Alberto que, em 1914, teve que se cobrir com pó de arroz para poder participar de uma partida contra o América. Naquele tempo, o futebol era muito mais atravessado por uma linha de cor: aos negros, reservavam-se as funções de bastidores e logística; aos brancos, o palco principal.

O texto de Spivak, no original, *Can the Subaltern Speak?*, foi publicado em 1985, e traduzido para o português com o título: *Pode o subalterno falar?* Kilomba (2019) registra algo pertinente que, em si, já diz muito sobre o lugar de fala. Trata-se da tradução do título, pois se o termo inglês *subaltern* não tem gênero, e ao ser traduzido para o português adotou o gênero masculino, tem-se aí, a meu ver, uma redução do lugar de fala da autora: “[...] mulher, teórica, filósofa e crítica de gênero da Índia que tem feito uma das contribuições mais importantes para o pensamento global, revolucionado os movimentos feministas com a sua escrita” (KILOMBA, 2019, p. 20-21). Aqui, ao contrário do que se pode pensar, não há dissonância, senão uma afirmação do conceito, pois as escolhas dos tradutores refletem as posições que ocupam em uma sociedade “colonialista e patriarcal” — usando-se as expressões da própria Spivak. Na tradução, “não são somente corpos de sentido que são transferidos, mas também as opções de linguagem que emanam das inúmeras escolhas que se colocam ao agente da tradução” (ALMEIDA, 2010, p. 17).

*Can the Subaltern Speak?* tem o objetivo de criticar os esforços atuais do Ocidente para problematizar o sujeito, destacando “como o sujeito do Terceiro Mundo é representado no discurso ocidental” (SPIVAK, 2010, p. 20). Para isso, a autora faz uma leitura crítica do pensamento de Foucault e Deleuze — intelectuais que estão “falando a partir do Primeiro Mundo, sob a padronização e regulamentação do capital socializado, embora não pareçam reconhecer isso” (SPIVAK, 2010, p. 54) —, mostrando que, apesar da denúncia que fazem sobre a violência epistêmica, eles constroem suas ideias sem romper com essa mesma violência epistêmica, o que lhes leva a perpetuar a representação dos *subaltern* sempre como objeto, nunca como sujeito. Duas das mais expressivas falhas das suas ideias são a ausência de uma teoria da ideologia e a apresentação dos *subaltern* como uma categoria monolítica e indiferenciada.

Por outro lado, a autora coloca em xeque algumas ideias e procedimentos do próprio grupo ao qual se considera ligada: Grupo de Estudos Subalternos.

À pergunta: *Can the subaltern speak?*, Spivak responde negativamente. A questão, em si, traz derivações: se os *subaltern* não podem falar, poderiam eles, especialmente as subalternas, representarem a si mesmos? Se a resposta também é negativa, quem poderia representá-los? O/as intelectuais branco/as? A autora, então, traz



para a argumentação dois sentidos para o termo “representação”, de acordo com seu significado na língua alemã: *vertretung* e *darstellung*. O primeiro se refere à representação do “falar por” (como ocorre na política); o segundo refere-se ao “representar” (como aparece na arte e na filosofia). No jogo dialético entre esses significados, ela situa sua argumentação crítica que nos leva ao “lugar de fala” e à impossibilidade de os *subaltern* falarem ou de serem representados, especialmente pelo Sujeito ocidental. Segundo ela, a prática radical deve estar atenta a esse duplo sentido do termo “representação” (SPIVAK, 2010, 43).

Sensível à situação das mulheres, a partir da sentença de que os *subaltern* não são uma categoria homogênea, reconhece que “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Para explorar essa sentença, a autora analisa o sacrifício das viúvas (*sati*). As mulheres subalternas, (todas as indianas, incluindo as viúvas) nunca deram seu testemunho (a voz-consciência) sobre a sentença apresentada pelos homens brancos europeus (criminalização e abolição do *sati*) ou pelos homens de pele escura — os indianos — (exaltação da boa viúva, pois era sua vontade se sacrificar), no sentido de que a sentença elaborada pelos primeiros representava casos de “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura”, e para os segundos, a reafirmação da nulidade da mulher frente aos homens. As mulheres de pele escura não falavam, e se falassem, ninguém as escutaria por força de uma violência epistêmica. Mas o testemunho delas traria elementos para a constituição de uma contrassentença frente às sentenças dos homens brancos e dos homens de pele escura.

Spivak, ao dizer que os *subaltern* não podem falar, não está reduzindo-os a uma nulidade enunciativa e política, e menos ainda, subjetiva ou da “micrologia”; eles/as podem falar, porém, suas vozes não atingirão as frequências necessárias para reverberarem na “macrologia”. Não se trata de uma sentença universalista e essencialista, trata-se de considerar que em situações de violência epistêmica, os *subaltern* não podem falar, pois o desenvolvimento deles/as (de consciência, representação e verbalização) é complicado pelos diversos tipos de “colonização”. Ela nos lembra que a violência epistêmica “é um projeto orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como o Outro” (SPIVAK, 2010, p. 47).

Em suma, “lugar de fala” não se dirige às experiências individuais necessariamente, mas às condições sociais “marcadas” de determinados grupos, permitindo-lhes ou não que acessem lugares de cidadania, que tenham ou não determinadas oportunidades (RIBEIRO, 2017). Mas o termo não é simplesmente um glosador, e, talvez, por isso tenha gerado tantas confusões e polêmicas. Sobressai o seu valor crítico e militante:

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.

Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo (RIBEIRO, 2017, p. 36).

Um episódio que se associa ao atual contexto de mudanças e enfrentamentos, e que se torna um bom exemplo para reflexões e ajustes de teorias e ideologias a partir do “lugar de fala”, foi o caso da professora Lilia Schwarcz. Divulga-se apressadamente que a eminente professora e pesquisadora da USP, cuja carreira acadêmica está dedicada a estudar as relações raciais e a combater o racismo, foi acusada por intelectuais e influenciadores negros de ser aquilo que combate: racista. Pelo pouco que sei sobre o caso (“um exame interessado e imperito”), não me parece ser essa a questão que se gerou a partir dos comentários feitos pela professora (SCHWARCZ, 2020) sobre o filme *Black is King*, protagonizado por Beyoncé. O que se coloca é até que ponto uma intelectual branca — racista ou não, “falando sob a padronização e regulamentação do capital socializado”<sup>2</sup> — tem o direito de “re-presentatividade” sobre as vivências negras. O que mais pesa na acusação, segundo alguns de seus críticos, é o ar de soberba que impregna o texto de Lilia Schwarcz.

Era de se esperar que tal acontecimento gerasse reação da intelectualidade, afinal, a voz do “outro” é como uma navalha “cega” que começa a tirar, a contrapelo, pedaços da pele que reveste a branquitude, incomodando a/os que dela se revestem. Um exemplo desse incômodo, dentre outras questões, pode ser lido no texto de Almudras (2021), o

<sup>2</sup> Expressão usada por Spivak (2010, p. 54) para se referir a Foucault e Deleuze.



qual me eximirei de comentar aqui, deixando que os leitores/as tirem suas próprias conclusões.<sup>3</sup>

Para falar, é preciso usar um código, e esse código, em um regime de dominação epistêmica, carrega a dominação em cada símbolo, signo e regra gramatical. Portanto em uma empreitada de descolonização, é preciso que se crie um código subalterno (o “Pretuguês”, por exemplo)<sup>4</sup> dentro do código hegemônico, com seu vocabulário e articulações próprias, que como uma bomba possa implodi-lo gradativamente. Grada Kilomba, na apresentação que fez especialmente para a edição em português do seu *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (KILOMBA, 2019), destaca o quanto o idioma português carrega muito fortemente as marcas de um passado colonial e patriarcal.

Permitam-me refletir sobre isso usando um fato “editorial”. Ao revisar os textos que compõem este dossiê, percebi que alguns autores escreviam palavras, consideradas substantivos comuns, com letras maiúsculas (negros, africanos etc.), o que, pelo código hegemônico, caracterizar-se-ia como erro gramatical. Pensei que se tratava de um ato de insurgência contra a violência epistêmica manifestada na língua, e me vi no dilema: corrigir ou não. Porém, para se insurgir contra algo, não é suficiente fazê-lo no silêncio, é necessário que o silêncio seja quebrado, e se diga, se fale abertamente sobre o que se pretende fazer, e os motivos da ação. Assim evita-se a possibilidade de que um propósito seja tomado como um mero erro gramatical. Como editor e revisor, fiz os ajustes de acordo com o padrão hegemônico. Mandei as versões corrigidas aos autores e autoras para as validarem. Não houve reclamações, contrariando minhas expectativas. Também não averigui o motivo do silêncio e aquiescência. O simples tamanho de uma letra cria efeitos de sentido importantes para uma causa. Como diz Kilomba (2019, p. 14), “a língua [...] tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade”.

Escrever substantivos comuns com letras maiúsculas seria — ainda que modestamente — advogar uma propriedade, a identidade de sujeito que a história negou

<sup>3</sup> O texto foi escrito sob pseudônimo. Segundo o autor, “o motivo disso está evidente. Nestes tempos de cruzadas autoritárias moralistas e de narcisismo midiático neoliberal, uma crítica como a que fiz aqui tem de lançar mão da privacidade autorial como escudo e refúgio” (ALMUDRAS, 2021, online).

<sup>4</sup> Sobre o “Pretuguês”, ver Ribeiro (2017, p. 17).



àqueles/as a quem as palavras grafadas com letras minúsculas se referem. O contrário também traz um efeito de sentido, ou seja, bell hooks tem um propósito interessante ao exigir que o seu nome, que pelas convenções linguísticas deveria ser grafado com letras maiúsculas, seja grafado com letras minúsculas. E assim, podemos dizer que a língua pode também servir de instrumento para descrever, desfixar e interromper relações de poder e violência, pelo mesmo motivo alegado por Kilomba: o uso que se pode fazer de cada palavra define o lugar de uma identidade — e eu acrescentaria: de “poder, desejos, interesses”<sup>5</sup>, de propósitos. Poderíamos ir mais longe e perguntar, a qual identidade estamos nos referindo? E o que é uma identidade? Não que isso seja pouco importante, mas creio que trilhar esse caminho nos levaria muito além dos objetivos desta apresentação.

O que são poéticas políticas afrodiáspóricas? Como essa noção anima os textos produzidos para este dossiê?

Elas são — como diz Stênio Soares (2020, p. 13) — expressões poéticas que se mostram como

formas de resistência do artista negro e se instauram como depoimentos, no sentido de apresentar elementos, argumentos ou indícios de uma experiência. Ao depor sobre o fenômeno vivido, a linguagem se manifesta como um testemunho do próprio artista negro como um sujeito social, e sua linguagem é um comprometimento do seu corpo. Por isso, entendemos que essas criações se apresentam como depoimentos do corpo-testemunha, e, portanto, elas são formas de conhecimento e formas de empoderamento dos artistas negros, que comprometem e empregam, a partir do seu próprio corpo, as impressões coletivas sob um ponto de vista da experiência vivida por si.

Elas fazem parte de uma gramática e de um código que se projetam contra a violência epistêmica. Enfatizando o que disse acima o organizador deste dossiê, o corpo-testemunha é também um corpo protagonista, um corpo que se revolta e que fala sobre a revolta, ao mesmo tempo, por meio da arte como representação em seu duplo sentido (*vertretung e darstellung*). Parafraseando Kilomba (2019, p. 28), este dossiê “representa

---

<sup>5</sup> Coloquei essas palavras entre aspas para fazer alusão à importância que lhes é dada por Spivak em *Can the Subaltern Speak?*, fórmula em três etapas com a qual a autora inicia o texto. Elas estarão no centro da crítica que fará a Foucault e Deleuze.

esse desejo duplo: o de se opor àquele lugar de ‘Outridade’ e o de inventar a nós mesmos de (modo) novo”.

Poéticas políticas afrodiáspóricas são contranarrativas ou contrassentenças, como diria Spivak, que se opõem à violência epistêmica. Acho que os autores, autoras e o organizador concordariam com Ribeiro (2017, p. 11) de que os textos por eles e elas produzidos — intelectuais-artistas-negros e negras — procuram mostrar “a importância de [pautarem] como sujeitos as questões que são essenciais para o rompimento da narrativa dominante e não [serem] tão somente capítulos em compêndios que ainda pensam a questão racial como recorte.”

Daí, depreende-se a importância deste dossiê, cujos autores e autoras e seus textos passarei a apresentar brevemente.

Começamos pelo organizador. Stênio Soares é professor e pesquisador do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro/CEAO/UFBA) e Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UFBA). Doutorou-se em Artes em 2018, fez o mestrado em Estética e História da Arte, ambos pela Universidade de São Paulo (USP). Iniciou sua carreira acadêmica na Universidade Federal da Paraíba no Curso de Ciências Sociais. Durante a graduação, fez estágios na Faculdade de Antropologia e Sociologia da *Université Lumière Lyon 2* na França.

Iniciou sua carreira de artista e performer ainda na graduação, momento em que também foi se gestando o seu interesse pelas questões da negritude em perspectiva crítica. Saindo de João Pessoa, desvia-se das ciências sociais e ingressa no campo acadêmico das artes. Foi aluno da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), fez especialização em museologia, e o mestrado, seguido do doutorado, na mesma área, ou seja, artes.

O seu interesse de estudo e pesquisa se volta para temas interdisciplinares no campo das culturas afro-brasileiras, tratando da diversidade religiosa, das corporeidades afro-brasileiras nos jogos e nas danças populares; e da pesquisa estética e histórica relacionadas às matrizes afrodiáspóricas. A sua tese de doutoramento — *O corpo-testemunha na encruzilhada poética* — procura, em um diálogo muito vivo com as ciências sociais, com o feminismo negro e os estudos pós-coloniais produzir um aparato



conceitual adequado para se compreender as vivências negras em contextos afrodiaspóricos. “A ideia de corpo-testemunha surgiu durante o desenvolvimento do processo poético intitulado *Negras Memórias*” (SOARES, 2020, p. 15). No processo de criação artística, o autor elaborou um conceito que inspira alguns textos deste dossiê.

O corpo-testemunha, como já disse linhas acima, para o autor, representa expressões poéticas como formas de resistência. Um conceito que surgiu a partir da reflexão que empreendeu sobre outro conceito já discutido aqui: lugar de fala. Diz o autor:

Embora as ideias que cerquem o conceito de *lugar de fala* tenham sido aprimorados dentro do debate promovido pelo feminismo negro, hoje, elas se estendem para outros contextos, por vezes completamente diferentes e que pode, em essência, divergir dos princípios que lhe foram basilares. E foi com essa preocupação, respeitando a historicidade do conceito de *lugar de fala*, que ao lidar com minha linguagem poética e com a linguagem poética de outros artistas, acreditei que o conceito de *corpo-testemunha* contemplasse melhor o que gostaria de argumentar, reconhecendo, entretanto, a historicidade conceitual que ele carrega (SOARES, 2020, p. 18).

Lamento a ausência do organizador — que se deu por razões justificáveis. Seu texto, certamente, exploraria mais as ideias sobre o corpo-testemunha, poéticas políticas afrodiaspóricas, encruzilhadas, entre outros. Para compensar essa perda, indico link para palestra, na qual ele apresenta a sua tese sobre o corpo-testemunha.<sup>6</sup>

Vamos, então, à apresentação dos textos e seus autores e autoras. Seguirei a ordem traçada pelo organizador.

Janaína Machado, bacharela em linguística pela Universidade de São Paulo, atualmente fazendo o mestrado em Estudos Étnicos e Africanos na Universidade Federal da Bahia, atuando junto ao Núcleo de Mediação da Fundação Bienal de São Paulo, escreve o primeiro artigo: “*Não somos fãs de canalha*”: poéticas políticas afrodiaspóricas na 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo.

A autora reflete sobre a produção artística do elenco de artistas negros e negras selecionados para a mostra *Vento* da 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, iniciada em 2020. Toma como material de reflexão as obras de Paulo Nazareth, Musa Michelle Mattiuzzi, Neo Muyanga & Coletivo em Legítima Defesa e Deana Lawson, tendo como chave de leitura as poéticas do corpo-testemunha de Stênio Soares, poética da relação de Édouard Glissant,

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=bPsNANBvWwo>.



autodeterminação e autorrevelação de Audre Lorde, poéticas políticas de Achille Mbembe e “radiografia” dos Racionais MC’S. O texto é enriquecido com ilustrações visuais das obras analisadas, e direciona-nos a perceber que a produção artística dos artistas negros e negras ganham contornos estéticos como resposta à sua condição política e racial no mundo, “relação que se expressa de forma relacional e não unilateral, ou seja, são poéticas que convocam leituras das relações sociais que são estruturalmente racializadas.”

Monica Pereira de Santana escreve o segundo artigo: *Mulheres negras, performance negra e reinvenções: reflexões sobre a performance negra e as mulheres negras como artistas e intelectuais*. Ela se define como artista do corpo e da palavra. Possui uma trajetória profissional multidisciplinar que se iniciou com o bacharelado em Comunicação Social (Jornalismo) e culminou com o mestrado e doutoramento, em andamento, em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Atualmente, tem se dedicado a construir uma cartografia de criadoras negras contemporâneas.

O artigo, que é parte da pesquisa que a autora está realizando para o doutoramento, discute a forma como as produções artísticas e de conhecimento de mulheres negras foram pilhadas historicamente, excluindo-as das noções tradicionais de autoria. Ao analisar o conceito de performance negra, apresenta-o como um espaço de produção de sentido e, ao mesmo tempo, como lugar de produção de si e de existência.

A linha de interpretação adotada pela autora persegue a “hipótese de que há, pela primeira vez nas artes cênicas brasileiras, a condição de fala de mulheres negras, desenvolvendo projetos autorais, friccionando as narrativas impostas ao longo do processo histórico e a semântica justaposta aos seus corpos.” A partir dessa indicação, algumas performances negras aparecem como material de análise: *Isto não é uma mulata* (da própria autora), *Merci beaucoup, banco!* (de Michelle Mattiuzzi), *Tutorial* (de Yasmin Nogueira) e *Black off* (de Ntando Cele). Texto e fotografias se combinam para anunciar que as produções artísticas autorais das mulheres negras, apesar da pilhagem histórica, conclamam por mudanças, por novas formas de agir e existir.

O terceiro artigo — *Afrocentricidade na obra teatral “Dona Maria do Doce”*: ensino de arte e perspectivas antirracistas — foi escrito por Fernanda Mara Ferreira Santos, em



coautoria com Victor Hugo Neves de Oliveira (orientador), a partir do seu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro da UFPB, apresentado em 2020.

Fernanda é atriz, arte-educadora, contadora de histórias, ativista e pesquisadora das temáticas referentes à educação, arte e relações étnico-raciais. Além da Licenciatura em Teatro, possui especialização em Arte-Educação e Uso de Novas Tecnologias pela Universidade de Brasília, especialização em Literatura e Culturas Africanas e Afro-brasileiras pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente, é professora de Artes na Socioeducação, e desenvolve trabalhos artísticos e socioculturais de valorização da estética negra/preta no estado da Paraíba.

Victor Hugo é artista e pesquisador em dança. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Mestrado Profissional em Artes (PROFArtes/UFPB). Desenvolve pesquisas sobre a educação das relações étnico-raciais no contexto das Artes da Cena.

No artigo, a autora coloca em análise, a partir de perspectiva afrocentrada, a obra teatral “Dona Maria do Doce”. Um conto para ser performado nos processos de arte-educação contra a hegemonia da branquitude e o racismo. É uma produção autoral desenvolvida no seio do Coletivo Gira Contos Contadores de Histórias, que tem como contadora de história-performer, a própria autora. Para ela, a arte de contar histórias foi uma ponte com o fazer artístico ancestral, há muito distorcido e deslocado pela violência epistêmica. Vê nessa tarefa — contar histórias, arte-educar — uma oportunidade de empoderamento da negritude, no seu caso, uma negritude “sexuada”, ou seja, da mulher negra. Um dos pontos forte do texto é a apresentação, sem medo, que a autora faz sobre o que entende ser uma perspectiva afrocêntrica, e como ela pode ser localizada e vivida na realidade.

O quarto artigo foi escrito por Heverton Luís Barros Reis. Ator e mestrando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia, além de ser bacharel em Artes pela UFBA, licenciado em História pela Universidade do Estado da Bahia e especialista em Metodologia do Ensino de Artes.

Em *O teatro afrodiaspórico e ritualístico do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA)*, Heverton procura “refletir sobre as contribuições do teatro negro brasileiro no embate ao racismo, exclusão social, intolerância religiosa e da luta por visibilidade”. Volta-se para o NATA com o intuito de refletir sobre os sentidos de teatro



negro. O fazer teatral do Núcleo é polivalente: ritualístico, engajado, afrocentrado e multilíngue. O autor parte para explorar as características acima mencionadas, especialmente o caráter ritualístico, ao colocar em análise o espetáculo *Exu: a boca do universo*, concebido pelo NATA em 2014: “o primeiro espetáculo a refletir a cultura negra em diálogo com o candomblé, apoiado pelo programa de manutenção artística do Teatro Castro Alves”. A inspiração para o espetáculo veio da importante figura de Onisajé, yakekerê de candomblé e encenadora/dramaturga, cujos endereçamentos se dirigem para pensar os corpos negros (dentro e fora dos palcos) a partir da relação entre arte e política. Heverton arremata o artigo com a afirmação de que o teatro negro é plural, pois precisa abraçar as múltiplas identidades dos negros; são teatros de conflitos e lutas por definição. Poética e esteticamente, são “teatros-quilombo urbanos: do interior para o exterior”, dos quais o NATA é um bom exemplo.

José Joaquim de Araújo Filho escreve o quinto artigo. Museólogo, ator e doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro) da Universidade Federal da Bahia. Também é mestre em Museologia e tem duas graduações: Museologia e Artes Plásticas, ambas pela UFBA. É professor e pesquisador no campo museológico, patrimonial, comunicações etnográficas e comunicação museológica, com ênfase em culturas e memórias africanas e afrodiáspóricas. Por conta de suas pesquisas, esteve no Senegal, Gana, Togo, Benin Etiópia, Quênia, Tanzânia, África do Sul e Mali.

O seu artigo — *O negro nas arenas de representações: um paralelo entre o teatro e a museologia numa perspectiva afrocentrada* — reflete, a partir de perspectiva afrocentrada, sobre as similitudes e diferenças entre o teatro e a museologia como disciplinas acadêmicas. Começa examinando as origens do teatro e do museu para compreender como eles se estruturaram historicamente. Em seguida, volta-se para a situação dos negros nessas duas arenas representacionais. Para exemplificar os tensionamentos envolvidos no processo de representação, analisa a exposição temporária *Exu: outras faces*, exibida no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, e a peça teatral *Pele negra, máscaras brancas*, encenada pela Cia de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

A análise da exposição revela que o museu teve o papel de contranarrativa ao mostrar a face de Exu, uma divindade advinda de outro registro religioso, que foi lida pela lente católica e social hegemônica como o Diabo cristão. José Joaquim reforça a importância do

museu na descolonização cultural e religiosa e no combate à intolerância que se atinge diariamente as religiões de matriz africana.

Com a análise da peça teatral, cujo foco recai sobre os aspectos psicológico e filosófico dos povos negros, e que traz o mesmo título do livro de Frantz Fanon, obra que a inspira, José Joaquim mostra como o teatro negro tem o papel de veicular dispositivos antirracistas, e gerar empoderamento para os negros. Nas suas palavras de arremate: “O teatro e o museu, como arenas de poder, são peças-chave nesses processos [de representações empoderadas dos sujeitos negros] em que narrativas e discursos são (re)construídos”.

Jéssica Sampaio da Silva escreve o sexto artigo: *Entre afetos: reflexões a partir de uma experiência de quilombamento teatral universitário*. Ela é graduada em Gestão Ambiental pelo Centro Universitário Jorge Amado, licenciada em Teatro pela UFBA. Atriz, pesquisadora e agitadora cultural dos coletivos teatrais “E” ao Quadrado e Fraude Pura. O texto que nos apresenta é derivado do seu trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro), e foi orientado por Stênio Soares.

A partir da noção de quilombamento teatral universitário, inspirada nas ideias de Abdias de Nascimento sobre o quilombismo, a autora reflete sobre o processo de investigação/criação do espetáculo *Interiores* do Coletivo Teatral Fraude Pura, do qual é integrante. O que *Interiores* nos diz sobre poéticas políticas afrodiaspóricas? Como um trem — diz a autora — “o espetáculo transita entre a memória dos atores, revelando as relações com a geografia e as saudades”. Nos seus vagões, traz a ancestralidade e conhecimentos para confrontá-los com a realidade urbana. Não se resume a um espetáculo teatral, é um laboratório afrocentrado, ou seja, engajado na atuação política e estética a partir do lugar de fala da negritude. O texto encontra-se muito próximo a um relato de experiência, focando-se nas vivências da autora dentro do Coletivo. Sabe, porém, articular o diálogo entre as suas subjetividades e as subjetividades do grupo, mostrando como as duas realidades são atravessadas pelas mesmas forças que condicionam o lugar de fala dos artistas negros/as universitários/as. Os encontros que o espetáculo *Interiores* proporciona, nas palavras da autora, “é um recorte para compreender o impacto da presença de artistas negros [e negras] no contexto da formação artística universitária”.

O sétimo artigo — *Dança e política na encruzilhada floresta-favela* — foi escrito a quatro mãos. Hugo César da Silva Ledo é ator e graduado em Letras pela Universidade de



São Paulo. Angelita Alves Gonçalves é mestranda em Educação e licenciada em Pedagogia, ambos pela Universidade de São Paulo. Também é licenciada em Técnica em Artes Cênicas pelo Instituto Paula Souza.

A partir do espetáculo de dança *Para que o céu não caia*, da Cia Lia Rodrigues de danças, companhia que atua no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro desde 2003, os autores analisam a linguagem da dança como um fenômeno social, procurando compreender os processos que se desenvolvem na articulação da criação artística com o cotidiano de vulnerabilidade dos povos das florestas e dos moradores das “favelas”. Os autores nos mostram que a Cia Lia Rodrigues, por meio de seus espetáculos, cria “manifestações políticas dançantes”. E a “dança cênica *Para que o céu não caia* tem como desenvolvimento e ressonância a necessidade de comunicar, fazer ecoar o que precisa ser ouvido e levado a sério para cessar a barbárie, o genocídio e a intensificadora relação degradante com a natureza antes que seja tarde demais”. O grande esforço dos autores é compreender as aproximações entre arte e política, especialmente por meio da dança engajada, denunciadora e resistente. Terminam o texto com certo tom de pessimismo, pois percebem que a obra de arte está atualizada, mas a realidade não mudou. O recado que a criação artística veicula continua emudecido diante do poder opressor.

Fechando o dossiê, Larissa Ferreira nos apresenta o ensaio visual *Aiyê: dançar a vida em corpo búzio de carne*. São dez imagens que representam cenas do espetáculo *Aiyê*, resultado de projeto de pesquisa em dança criado pela autora; mais do que um ensaio, é — como diz ela — “um manifesto visual”, pois traz, por meio da performance de mulheres negras, “a beleza de um legado ancestral” e a denúncia contra as atrocidades do racismo estrutural.

*Aiyê* é uma palavra yorubá que significa terra. Opõe-se e complementa-se a/em outra palavra: *Orun*, que significa a morada dos orixás. Elas enredam os mitos de alguns povos africanos que vieram para o Brasil na situação de escravizados. *Aiyê* e *Orun*, conta o mito, já estiveram ligados diretamente, e humanos e orixás conviviam pacificamente no mesmo lugar. Porém, com medo de que a humanidade poluísse o branco das vestes dos orixás *funfun*, pelo golpe do *opaxorô*, *Aiyê* e *Orun* se separaram. Mas os orixás sentiram falta daquela convivência, por isso, Oxum, uma poderosa orixá, encarregou-se de providenciar um canal através do qual os deuses pudessem visitar a humanidade. A religação (*reliigare*) passa a

ocorrer por meio da incorporação, ou seja, o corpo dos/as humanos/as se tornou a morada dos deuses. É no corpo que *Aiyê* e *Orun* se encontram, e a energia que move o encontro é a dança.

O que junta orixás e humanos/as é a mesma energia que se pode notar no “manifesto visual” que Larissa e suas dançarinas-pesquisadoras nos apresentam. A beleza e a grandeza do simbolismo da ancestralidade africana e da afro-brasileira (presente na cosmogonia dos orixás) são representadas nos corpos das artistas negras que dançam o *Aiyê* como um verdadeiro transe de religião.

Larissa Ferreira é artista, capoeirista, pesquisadora e docente na Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. Doutora e mestra em Artes pela Universidade de Brasília, licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia, e coordena o Grupo de Pesquisa Corpografias.

Editar e apresentar este dossiê me afetou significativamente. Não vou dizer que acho simples desembarcar em todas as estações aonde o “lugar de fala” pode nos levar, e confesso que uso com muita reserva e reflexão crítica o repertório tecido no seio dessa epistemologia, como “protagonismo”, “sabedoria marginal”, “empoderamento”, “resistência”, “politicamente correto” e o próprio “lugar de fala”. Porém tudo isso me leva a refletir sobre mim mesmo. Afinal, qual pele me reveste? Meus desejos, interesses e projetos navegam em qual rio? Quantas foram as encruzilhadas que atravessaram meu caminho, e eu não as percebi?

Cheguei à conclusão de que, na minha vida, acadêmica ou não, quase sempre me deixei impregnar pelo “ar de soberba” — a exemplo de Lília Schwarcz e Almudras —, traço típico da intelectualidade forjada em uma epistemologia colonizada/racializada, e afirmei facilmente, com palavras, gestos e omissões, que a “zebra é um animal branco com riscos pretos”.<sup>7</sup>

Embora não me considere branco, sou um corpo-testemunha que se passa por branco. Para mim, então, o principal efeito do envolvimento com este dossiê foi perceber que brancos precisam pensar sobre a “não marcação” da branquitude (KILOMBA, 2019, p. 62), ou seja,

---

<sup>7</sup> Refiro-me a uma alegoria criada por João Milando, utilizada por Mata (2014) para iniciar seu texto sobre o pensamento pós-colonial.



perceber que branquitude também é objeto, é recorte, e que negritude também é sujeito. As coisas parecem se encaminhar para uma situação na qual os meios-termos se esmaecem. Mas em um país costurado com este tipo de agulha (mito da mestiçagem/brasilidade) e de linha (mito da democracia racial), nosso “repertório de disposições” tende a resistir e a persistir no terreno da violência epistêmica contra os *subaltern*.

Mas elas e eles estão falando. Finalizo esta apresentação, convidando os leitores e leitoras a escutá-las/os.

## Referências

ALMEIDA, Sandra R. G. Prefácio: apresentando Spivak. *In*: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 7-17.

ALMUDRAS, Benamê Kamu. Parece revolução, mas é só neoliberalismo. **Revista Piauí/Folha UOL**, n. 172, jan. 2021 (Online). Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/parece-revolucao-mas-e-so-neoliberalismo/>. Acesso em: 02 maio 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Civitas**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2014.1.16185>. Acesso em: 15 mar. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017. (Coleção Femininos Plurais).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Filme de Beyoncé erra ao glamorizar negritude com estampa de oncinha. **Folha de São Paulo**. (Online), 2 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/filme-de-beyonce-erra-ao-glamorizar-negritude-com-estampa-de-oncinha.shtml>. Acesso em: 15 maio 2021.

SOARES, Stênio José Paulino. As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 1, n. 7, p. 10-29, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/29276>. Acesso em: 30 maio 2021.

SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-20072018-111159/pt-br.php>. Acesso em: 20 maio 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Recebido em: 29/05/2021.

Aceito em: 03/06/2021.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.46906/caos.n26.59563.p13-28>

**“NÃO SOMOS FÃS DE CANALHA”:** poéticas políticas  
afrodiaspóricas na 34ª Bienal de São Paulo

**“WE ARE NOT FANS OF SCOUNDRELS”:** *afrodisporic  
political poetics at the 34<sup>th</sup> Bienal de São Paulo*

Janaina Machado\*

### Resumo

O presente texto busca propor uma reflexão crítica a respeito das poéticas políticas da negritude apresentadas na mostra *Vento* da programação da 34ª Bienal de São Paulo realizada em 2020. Com intuito de analisar essas intervenções artísticas a partir da noção de corpo-testemunha de Stênio Soares, autodeterminação e autorrevelação da escritora feminista Audre Lorde, noções de poéticas dos filósofos Achille Mbembe e Édouard Glissant, e a radiografia dos Racionais MC'S, busco sistematizar as poéticas políticas apresentadas na mostra *Vento* pelo recorte da produção artística afrodiaspórica em torno da reflexão sobre os discursos éticos e poéticos nelas presentes. Neste texto, as poéticas políticas afrodiaspóricas são interpretadas como síntese da radiografia poética da negritude. Em suma, busca-se contribuir para os estudos da participação e mapeamento de artistas afrodiaspóricos na história das bienais de São Paulo.

**Palavras-chave:** Poéticas Políticas da Negritude; Poética da Relação; Radiografia; Bienais de São Paulo.

### Abstract

The present text seeks to propose a critical reflection on the political poetics of blackness presented in the exhibition *Vento* from the program of the 34th Bienal de São Paulo in 2020. I aim to analyze these artistic interventions: the notion of body-witness of Stênio Soares in his reflections on self-determination; the idea of self-disclosure in the work of feminist writer Audre Lorde; notions of poetics of philosophers Achille Mbembe and Édouard Glissant; and the thinking of Racionais MC'S, on radiography. By this means I aim to systematize the political poetics presented in the exhibition *Vento* by focusing on afrodisporic artistic production around the reflection on the ethical and poetic discourses in these works. In this text, afrodisporic political poetics are interpreted as a synthesis of radiographic poetics of blackness. In short, it seeks to contribute to studies of the participation and mapping of afrodisporic artists in the history of the São Paulo Biennials.

**Keywords:** Political Poetics of Negritude; Poetics of Relation; Radiography; São Paulo Biennials.

### Introdução

Historicamente, as edições das exposições das bienais de São Paulo acontecem há mais de seis décadas, e ao longo de suas edições, artistas afrodiaspóricos e africanos têm

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA/Brasil. Bacharel em linguística pela Universidade de São Paulo/Brasil. E-mail: jjana26@yahoo.com.br.



marcado presença com suas poéticas políticas apresentando reflexões críticas germinadas pelo repertório político-cultural da negritude.

Renata Felinto (2016), em sua tese de doutorado: *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*, apreende que a historiografia oficial privilegiou as visualidades e estéticas herdadas ou provenientes da matriz europeia em detrimento das de matrizes indígena e africana. A partir dessa reflexão, a autora observa que a ausência da atenção aos estudos da produção de artistas afroidentificados colabora para a lacuna na história da arte brasileira.

Neste texto, ao trazer o recorte sobre as poéticas políticas construídas pelos artistas da diáspora africana e de África, cerco as produções artísticas que são elaboradas por artistas visuais negros e negras que têm promovido em suas pesquisas poéticas sensibilidades a partir do entrelaçamento com o lócus de interlocução política que eles ocupam, ou seja, essas produções artísticas afrodiaspóricas dizem respeito à encruzilhada do ser sujeito político negro situado, não desprezado de sua condição racial e repertório político sócio-histórico, como diria a pesquisadora e artista visual Renata Felinto (2016). Sendo assim, essas poéticas políticas dão inteligibilidade ao que situo como a potência da *síntese da radiografia poética da negritude*. Em outras palavras, quero salientar que ao buscar trabalhar com a noção de síntese radiográfica, estou estabelecendo diálogo com o álbum Raio X Brasil dos Racionais MC'S. A síntese é uma maneira de demonstrar como determinadas expressões artísticas (considerando linguagem e temas abordados), elaboradas por artistas negros ao tratar de questões complexas que tematizam questões raciais no campo do sensível, seja por meio da linguagem da música ou nas demais linguagens das artes visuais, conseguem demonstrar suas interpretações, críticas e investigações sobre a realidade social que vivem de forma sintética. E essa forma sintética, devido à linguagem do sensível, consegue aumentar a dimensão e dar visibilidade ao fenômeno observado.

Dito de outra maneira, quero dizer que há uma produção artística elaborada por artistas negros e negras que trazem abordagens que conversam com o campo do debate crítico das relações étnico-raciais.

É em diálogo com esse pensamento que endosso a perspectiva contraepistemicida que pressupõe trazer à tona a produção de conhecimento e saberes produzidos por sujeitos historicamente subalternizados, neste caso, tendo como centro as produções de artistas negros no campo das artes visuais, considerando a possibilidade de interface reflexiva entre os escopos epistemológicos que organizam uma certa atenção crítica a respeito dos regimes de verdade e de visualidade.

Em vista disso, tomo as poéticas políticas afrodiáspóricas formuladas pelo elenco de artistas negros selecionados para a mostra *Vento* da programação da 34ª edição da Bienal de São Paulo (*Faz escuro mas eu canto*),<sup>1</sup> a saber: Paulo Nazareth, Musa Michelle Mattiuzzi, Neo Muyanga & Coletivo em Legítima Defesa e Deana Lawson como poéticas do corpo-testemunha (SOARES, 2020) que expressam indícios de experiências fundadas numa poética da relação (GLISSANT, 2011).

Isto quer dizer que a produção artística articulada por artistas negros e negras reverberam perspectivas situadas por meio da criação estética que respondem à sua condição política e racial no mundo, relação que se expressa de forma relacional e não unilateral, ou seja, são poéticas que convocam leituras das relações sociais que são estruturalmente racializadas.

Vale pontuar que no pensamento glissantiano, a reflexão a respeito da relação corresponde a situar as identidades, culturas, línguas em dinâmicas relacionais e rizomáticas, isto é, abertas à relação e não fechadas em si mesmas. A relação que o autor situa compreende a pensar nos pontos de contato, fricção, diferenças e aberturas. No entanto, partindo do pressuposto de que a relação criada e imposta a partir da modernidade pelos povos europeus em relação aos povos ameríndios e africanos se deu a partir de choques, redução de humanidades, violências e abismos pluralizados. Nesse sentido, este texto tem por objetivo refletir sobre a maneira que a produção artística elaborada por artistas negros traz à temática da relação.

---

<sup>1</sup> A 34ª edição da Bienal de São Paulo (*Faz escuro mas eu canto*) tem como equipe curatorial: Jacopo Crivelli Visconti como curador geral, Paulo Miyada como curador adjunto e Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez como curadores convidados. E o título da mostra, *Faz escuro mas eu canto*, foi inspirado num verso do poeta amazonense Thiago de Mello, publicado em 1965. Para saber mais acesse: <http://34.bienal.org.br/>

O escritor martinicano Édouard Glissant, em seu célebre ensaio *Poética da relação*, nos diz que:

A experiência do abismo está no abismo e fora dele. O desconhecido-absoluto que era a projeção do abismo e que transportava eternamente o abismo-matriz e o abismo infinito, tornou-se por fim conhecimento. Não só conhecimento particular, apetite, sofrimento e fruição de um povo particular, não só isso, mas o conhecimento do Todo, que aumenta com a experiência do abismo e que no Todo liberta o saber da Relação. (...) Os povos não vivem da exceção. A relação não é feita de estranheza, mas de conhecimento partilhado. Podemos dizer agora que essa experiência do abismo é a coisa mais bem partilhada. (GLISSANT, 2011, p. 19).

A partir da breve explanação apresentada por Glissant (2011) em torno da metáfora do abismo, é possível refletir sobre questões que englobam a experiência afrodiaspórica e da negritude que se deu num contexto de relação e partilha. Nesse caso, a metáfora do abismo contribui para evocar o terreno político e social que revela as relações vivenciadas por sujeitos negros e negras na contemporaneidade, as quais são perpassadas pela memória coletiva, assim como suscitadas pelas lutas travadas contra a opressão racial.

O apontamento de Glissant dialoga com a análise que proponho a partir das poéticas políticas afrodiaspóricas apresentadas na mostra *Vento* da 34ª Bienal de São Paulo, como poéticas do corpo-testemunha fundadas numa poética da relação que evoca conhecimento partilhado a partir de si em relação ao Todo. Se para o autor, a experiência do abismo — no que se refere às experiências da violência, desumanização imposta pelo tráfico transatlântico — gerou relação e partilha, criando memória coletivizada, pode-se dizer que essas experiências também colaboram para o engajamento no campo sensível em que as experiências da negritude produzem depoimentos e testemunhos a partir da relação com o outro.

Stênio Soares (2020), ao propor o conceito de corpo-testemunha chama atenção para percebermos que existe uma produção de artistas negros de diferentes linguagens com um discurso que denuncia e confronta as formas de opressão. Para Soares, a produção desses artistas cerca um fenômeno social e macropolítico, mas que é percebido e expresso sob o ponto de vista dos indivíduos. O autor mostra como esse discurso se reaproxima e reafirma um debate exposto e argumentado coletivamente. Seguindo a orientação de Soares, as poéticas da negritude são saberes, formas de pensamento e conhecimento sobre a resistência das pessoas negras.



Para corroborar com a análise dos discursos éticos e poéticos em torno da produção dos artistas afrodiaspóricos apresentados na mostra *Vento*, faz-se imprescindível abrir diálogo com o pensamento da escritora Audre Lorde (2015) que elabora as noções de autodeterminação e autorrevelação para situar questões a respeito da partilha e compromisso de transformar o silêncio em linguagem e ação. Lorde aponta questões que nos levam a refletir sobre os construtos poéticos e estéticos apropriados pelos artistas afrodiaspóricos, que põem em estado de visibilidade e confronto as transparências e opacidades a partir de suas poéticas, evidenciando vestígios e indícios de relações fundadas numa dinâmica sociopolítica. Dessa forma, ao trazer o pensamento de Audre Lorde para esta reflexão, procuro evidenciar que as poéticas da negritude elaboradas pelos artistas negros no campo das artes correspondem a estratégias sensíveis comprometidas com a práxis do “dessilencimanento”, ou seja, essas produções apontam para fenômenos sociais e macropolíticos que estão em relação de dialogicidade com a agenda política da diáspora negra, e nesse sentido, elas expressam poéticas autorreveladas por desvelar relações sociais que ainda se expressam como coloniais, e também revelam agenciamentos a partir da experiência da negritude que evidenciam autodeterminação e resistências.

Dessa maneira, discorrer sobre as poéticas políticas afrodiaspóricas apresentadas na exposição da programação da 34ª Bienal de São Paulo, leva-nos a trazer para a superfície a afirmação que o filósofo Achille Mbembe apresenta em seu ensaio *Crítica da razão negra* a respeito das criações artísticas negras, apontando o seguinte:

Para as comunidades cuja história foi sobretudo a do aviltamento e da humilhação, a criação religiosa e artística representou, muitas vezes, a derradeira fortaleza contra as forças de desumanização e de morte. Esta dupla criação marcou profundamente a práxis política. No fundo, sempre foi o seu invólucro metafísico e estético, sendo uma das funções da arte e da religião precisamente a de entreter a esperança de sair do mundo tal como ele foi e como é, de renascer para a vida e de continuar a festa (MBEMBE, 2017, p. 290).

Achille Mbembe argumenta que a obra de arte sempre esteve na sua natureza de opacificar e mimetizar tudo, as formas e as aparências originais. Para ele, a crítica radical da raça poderia trazer à democracia um tal contributo, tão utópico e metafísico como estético. Nesse sentido, abrir o debate sobre essas poéticas da negritude é atentar-se para o lugar da partilha e como o campo do sensível é alinhado ao político.



Dessa forma, ao enfatizar os significados de potência, síntese e radiografia neste texto pretendo evidenciar que essas poéticas políticas, de maneira singular, contribuem para análise socioculturais. Para tanto, estabeleço paralelo com a epistemologia inflamada dos Racionais MC'S, grupo de rap de maior importância no país. Formado no final da década de 80 sob a liderança de Mano Brown, juntamente com Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. O grupo já lançou seis álbuns e um DVD ao longo de sua carreira. De acordo com a afirmação de Mano Brown em uma entrevista concedida à revista Showbizz em 1998, “somos os pretos mais perigosos do país” (BROWN, 1998), em suma, apreendo esse pensamento como referencial teórico frutífero para o exercício analítico.

Lançar mão do conhecimento produzido pelos Racionais MC'S a partir de sua interlocução no campo do debate crítico das relações étnico-raciais, é apreender esses saberes como premissas epistemológicas que também são enviesadas por uma linguagem artística específica, no caso, a linguagem do rap, em que o traço ético e o estético caminham juntos.

É nesse sentido que articulo a racionalidade operada a partir dos Racionais como uma maneira de compreender as poéticas políticas conformadas pela síntese e partilha sobre os processos sociopolíticos da experiência social negra. No que toca à produção de conhecimento sobre a sociedade, ponto que a linguagem do rap dos Racionais apresenta um tom sintético na forma de dizer e informar sobre o fenômeno social que observa e testemunha. A síntese também é constituinte das demais linguagens do campo das artes, dando um caráter expressivo para as observações sobre as complexidades humanas.

A partir dessa configuração, mobilizo o pensamento dos Racionais MC'S inspirado na produção de conhecimento que o grupo apresenta na obra *Raio X Brasil* de 1993, como uma maneira de se pensar numa síntese da radiografia minuciosa do país, visto que nesta obra, os Racionais elaboram uma episteme radiográfica que expressa enunciações de um corpo-testemunha que depõe a partir da realidade em que se está sensivelmente imerso, depondo sobre as mazelas estruturais e estruturantes da sociedade brasileira. É importante frisar que o álbum *Raio X Brasil* promoveu a projeção do grupo para além da esfera cultural periférica, apresentando as músicas consideradas carro-chefe pela audiência e crítica da época, nos sucessos da narrativa pesada em *O homem na estrada* e *Fim de semana no parque*. Nesse sentido, ao inscrever o pensamento do grupo

em torno da perspectiva radiográfica, procuro dar relevo às transparências e opacidades sobre a chave interpretativa que o grupo apresenta em diálogo com a análise das poéticas da negritude apresentadas na mostra *Vento*. Para ilustrar esse pensamento radiográfico, os Racionais já apresentam na canção *Fim de semana no parque*, a seguinte enunciação: “1993, fudidamente voltando, Racionais! Usando e abusando da nossa liberdade de expressão. Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país. Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão. Esse é o Raio X do Brasil. seja bem-vindo” (FIM, 1993).

Nesse enunciado, os Racionais evidenciam seu agenciamento e o teor sintético e de tom inflamado, como comumente é usual na linguagem do rap, que será desenvolvido ao longo da obra, demonstrando assim, a inscrição de seu pensamento na lógica da potência da síntese radiográfica da negritude que se desdobra ao longo do disco, desvelando exames das camadas profundas de um país arraigado às relações e violências coloniais.

Vale dizer que evocar este cenário poético a partir do corpo-testemunha articulado pelo pensamento dos Racionais MC’S, ajuda-nos a emergir a análise sobre as poéticas políticas dos artistas afrodiaspóricos apresentados na mostra *Vento* da programação da 34ª Bienal de São Paulo. Ainda seguindo essa orientação, Angela Davis (2017) — no ensaio *A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo* — nos diz que a arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Para ela, a arte pode incitar as pessoas no sentido de emancipação social.

De acordo com o texto curatorial sobre a mostra *Vento*, assinada pelos curadores Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada, a exposição *Vento*, intitulada em referência ao filme de 1978 da artista estadunidense Joan Jonas, torna o vento visível, metaforizando algo que está no vazio, revelando-o que está cheio, ou seja, revela transformações, autorrevelações, como diria Audre Lorde ([1977] 2015).

Por este eixo, pode-se dizer que *Vento* funciona como o lócus para compreender a arte como um campo de encontro, resistência e ruptura, a partir das poéticas da relação.



Sendo assim, interessa-nos neste texto, trazer reflexões críticas sobre a maneira em que a produção dos artistas afrodiáspóricos apresentou suas radiografias poéticas nesta mostra.



**Figura 1** – Vista da obra *Wind* (1968) de Joan Jonas, na exposição *Vento*. | Foto: Levi Fanan. Fundação Bienal de São Paulo.

### Sobre as poéticas políticas afrodiáspóricas

Tecer reflexões críticas a respeito das poéticas afrodiáspóricas apresentadas na mostra *Vento*, a partir da análise dos trabalhos de Paulo Nazareth, Musa Michelle Mattiuzzi e Neo Muyanga & Coletivo em *Legítima Defesa*, é ater-se, primeiramente, ao caráter radiográfico dessas poéticas. Ao chamar a atenção para esse aspecto, argumento que a própria exposição metaforiza a partir da categoria “vento”, ou seja, a possibilidade de tornar visível o que é invisível a partir de uma poética da relação, ou recorrendo ao vocabulário da física, por meio da circulação ou movimentação das massas de ar, neste caso, das movimentações a partir dos encontros das poéticas e dos/as artistas.

Cumprir dizer que de acordo com a curadoria, a exposição *vento* carrega o eco, que é ao mesmo tempo a lembrança do que foi dito e sua reverberação futuro adentro. *Vento*, analogamente, funciona como o índice desta edição da Bienal, no sentido de que aponta alguns dos temas que voltarão expandidos na exposição de setembro do ano

seguinte, e ao mesmo tempo, refere-se ao que já aconteceu, assim como o índice constitui, em semiótica, o rastro.

Nesse sentido, ao abordar as poéticas políticas afrodiáspóricas pelo viés radiográfico, considera-se as imbricações entre as transparências e opacidades autorreveladas, focalizando, assim, as políticas de visibilidade. Achille Mbembe (2017) apreende que ver não é a mesma coisa que olhar, já que podemos olhar sem ver. Para ele, aquilo que vemos não é efetivamente aquilo que é. O filósofo segue afirmando que “olhar” e “ver” solicitam redes de sentidos às malhas de uma história. Por essa ótica, as poéticas políticas afrodiáspóricas apresentadas na mostra *Vento*, por meio de suas linguagens artísticas, apresentaram-nos radiografias poéticas que sintetizam as imbricações entre o “ver” e o “olhar”, desafiando, a partir das temáticas apresentadas, a distribuição colonial do olhar. Vale dizer que algumas poéticas políticas apresentadas trouxeram em sua composição a linguagem da música de produção negra, dado que nos permite acrescentar não apenas o foco numa política do visível, mas também na política do dito, já que dizer, falar é existir absolutamente para o outro, como nos ensina Frantz Fanon (2008).

Dito isso, a artista performática, escritora e pesquisadora paulistana Musa Michelle Mattiuzzi apresentou o vídeo da performance: *Experimentando o vermelho em dilúvio* que se trata de um registro da performance realizada em 2016 na cidade do Rio de Janeiro. Essa performance integra a trilogia *Memórias da plantação*, composta por outras duas ações (*Merci beaucoup, blanco!*, de 2017 e *A dívida impagável*, de 2018). Artista premiada e de grande expressão no circuito de artes tem participado de importantes eventos na cena nacional e internacional. Sua pesquisa circunscreve-se as questões em torno do corpo, da linguagem da performance, violência colonial, racismo, cura e feminino negro.

No vídeo da performance: *Experimentando o vermelho em dilúvio* apresentado em 2020 na mostra da Bienal de São Paulo, Musa lança mão do *body art* que é uma prática artística que versa sobre a utilização do corpo como veículo de expressão, a artista apresenta o seu corpo como o locus para a realização de intervenções. Nessa performance, ela traz à superfície o corpo negro feminino como suporte máximo e radical para sua expressão e intenção artística. A atenção que coloco na expressão *radical* diz respeito à

artista desreificar o corpo feminino negro, alçando-o a outro status de presença. Quero dizer que na compreensão da performance que tem o corpo como expressão máxima, ou conforme nos apresenta Paul Zumthor (2002), a performance não apenas se liga ao corpo, mas por ele se liga ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade. Para Zumthor, a intencionalidade do performer quando é percebida pelo espectador — o lugar cênico que é construído — dá sentido à percepção do espaço semiotizado que marca uma alteridade espacial, de maneira a construir o ato performativo. Na performance, *Experimentando o vermelho em dilúvio*, a artista teatraliza, isto é, reconstrói cenas do contexto colonial, contexto que é partilhado com o espectador. A performer reencena o drama colonial promovendo em sua ação performática uma caminhada pelas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro em direção ao monumento de Zumbi dos Palmares.

Musa inicia sua ação performática confeccionando uma peça de tortura, especificamente uma máscara, simbolizando a máscara de flandres aos moldes do dispositivo de silenciamento que era utilizado pelos senhores brancos como instrumento de castigo aos africanos/as escravizados/as. A artista encaixa o instrumento de tortura no rosto, e vai fixando a peça com agulhas na face.

Na ação poética de colocar a máscara, a artista rememora a política do sadismo colonial que se utilizou do corpo negro. Temos o sujeito negro como objeto, recorrendo à interpretação de Mbembe (2017), diríamos que homens e mulheres originários da África foram transformados em homens-objetos, homens-mercadoria e homens-moedas, ou seja, o humano reificado. Ao longo da performance, a artista caminha sangrando com o dispositivo de tortura pelas ruas do Rio rumo ao monumento de Zumbi dos Palmares. Desse modo, o espaço público, ao ser penetrado pela presença da performer é transfigurado em seu espaço cênico. Com a chegada da performer ao monumento, cada agulha que perfurava violentamente o rosto da artista para fixar a máscara é removido num gesto de lentidão, que nos lança para o passado colonial, semiotizando outro espaço-tempo no qual ainda percebemos as amarras persistentes desse passado não tão longínquo, e a partir daí, Musa desreifica esse corpo negro feminino, de um corpo emudecido a um corpo-livre sem amarras, um corpo-voz que pode falar e ser visto, expressando-se a partir dos seus próprios termos políticos de existência, ou seja, mostra-se como um corpo autorrevelado.





**Figura 2** – Vista do vídeo *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2020), de Musa Michelle Mattiuzzi na exposição *Vento*. | Foto: Jacopo Crivelli Visconti.

Musa presentifica um corpo negro feminino que desafia a política colonial sustentada pela perspectiva do “ver” ou “não ver” e “falar”, tornando audível, visto, decifrável e articulado. Na ação performática, a artista traz à existência uma presença duplamente inflamada que potencializa uma radiografia poética por meio da presença, isto é, a presença, ao se pôr em confronto, amplifica sua dimensão física, retoma a humanidade que foi silenciada pelas amarras da opressão. É a presentificação do corpo que é capaz de depor, em seus próprios termos, as amarras e possibilidades de desarticulação e desreificação do sujeito negro, especificamente da sujeita negra, se nos debruçarmos sobre as experiências sociais das mulheres negras que historicamente têm sido silenciadas e desqualificadas.

A artista promove fissuras múltiplas em sua ação performática, é o espaço-tempo em diálogo expandido que vai dando o tom na cena performática. Sensivelmente, a artista amplifica seu corpo-voz poético, trazendo para a cena a linguagem da música vernacular da tradição afro-estadunidense que era entoada desde o contexto da *plantation* no século XIX, e continuada na prática de trabalho no contexto do cárcere nas prisões sulistas no século posterior. Assim, entra em cena mais um dispositivo poético expresso pelo gênero *prison song* encarnado na canção *No more my lawd* de 1947, canção gravada na

penitenciária de Mississipi em Parchaman por Alan Lomax (1915-2002). Dito isso, o uso da música na cena performática evidencia uma síntese da radiografia poética da negritude, testemunhando e depondo sobre um espaço-tempo ainda atravessado pela violência colonial no momento presente. Pensar nesse dispositivo poético utilizado pela artista, é, primeiramente, ater-se ao uso de dispositivos na dimensão de procedimentos criativos que dão extensão aos corpos dos performers. Em *Experimentando o vermelho em dilúvio*, o uso desse procedimento amplifica o corpo-voz-discursivo negro, que estabelece uma relação polêmica com outros discursos e práticas sociais ainda vivos (MACHADO, 2020). Assim, essa amplificação produz e endossa a abertura de mais um espaço de enunciação a partir de vozes negras. Considero que ao recorrer ao uso da música, a performer incorpora o ressoar de outras vozes dando intensidade à sua presença e ao seu discurso.

Assim, quando enfoco o ressoar de vozes que amplifica a voz da artista, pretendo registrar a potência expressiva dos ecos-mundo da *plantation* e das prisões, o que na produção de Mattiuzzi se expressa pelo dispositivo do uso da música que nasceu no contexto de trabalho nas plantações no regime da escravidão, e se prolongou na política de encarceramento da população negra afro-estadunidense nas prisões contemporâneas. Em termos glissantianos, o autor traz a noção de ecos-mundo para precisar esse fenômeno instaurado na Modernidade. Para ele, os ecos-mundo se deixam perceber como o grito da plantação transfigurado em palavras do mundo. A imposição de três séculos pesou tanto que quando essa palavra germinou, ela cresceu em pleno campo da Modernidade, isto é, nasceu para todos (GLISSANT, 2011).





**Figura 3** – Vista da obra *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016), de Musa Michelle Mattiuzzi na exposição *Vento*. | Foto: Janaína Machado

Outro dado importante expresso na cena performática da artista, diz respeito ao gesto do punho cerrado, que expressa historicamente o gesto emblemático da luta afrodiaspórica por emancipação e justiça. A artista encerra a performance trazendo a simbologia dos punhos cerrados em frente ao monumento de Zumbi dos Palmares, o que caracteriza as possibilidades de amplificação do corpo-testemunha da artista. Em suma, no vídeo da performance, Musa Mattiuzzi expressa uma síntese da radiografia poética da negritude que se dá a partir do corpo como suporte, corpo que compreendemos como fundamento que dá a medida e as dimensões do mundo.

Contudo, em *Experimentando o vermelho em dilúvio*, a artista investe na construção de uma presentificação corpórea, que transita num gesto temporal que expande e torna aguda a sua presença, marcando a posição de um corpo-testemunha autônomo. Esse corpo transborda e partilha o conhecimento do abismo, ele apresenta testemunhos, depoimentos e radiografias que se dão a partir do corpo e, sendo assim, é apenas pelo corpo que eles podem informar as experiências coloniais que atravessam as experiências coletivas fundadas na relação. Nas palavras de Édouard Glissant (2011, p.

19), trata-se “não só conhecimento particular, apetite, sofrimento e fruição de um povo particular, não só isso, mas o conhecimento do Todo, que aumenta com a experiência do abismo e que no Todo liberta o saber da Relação”.



**Figura 4** – Vista da obra *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016), de Musa Michelle Mattiuzzi na exposição *Vento*. | Foto: Janaína Machado

Para adentrar o universo da análise da performance *[A] flor da pele*, de Paulo Nazareth, artista visual nascido em Governador Valadares, Minas Gerais. A pesquisa poética de Nazareth gira em torno de questões políticas, identidade afro-indígena e temas correlatos.

A performance *[A] flor da pele* abriu a mostra *Vento* em novembro de 2020. Para falar sobre ela, recorro ao diálogo com a epistemologia inflamada dos Racionais MC's apresentada na poética da música *Júri racional* do álbum *Raio X Brasil* que traz o seguinte mote: “o nosso júri é racional e não falha! Não somos fãs de canalha” (JÚRI, 1993). Nessa música, o pensamento do grupo expressa uma poética inflamada da desalienação do sujeito negro. Racionais apresentam sob a poética musical pesada da música *Cissy Strut*, gravada em 1969, da banda de funk instrumental estadunidense *The Meters*, versos inflamados sobre o processo de alienação de sujeitos negros. A partir de um cenário de

dinamismo propiciado pela poética musical, o grupo constrói discursivamente o espaço do tribunal desempenhando o papel de júri e juiz que julga os processos comportamentais de base colonial do sujeito negro. Porém, como sabemos que os processos coloniais se dão em dimensões historicamente relacionais, dessa maneira, seria possível reencenar uma outra poética fundada numa superação das relações coloniais na contemporaneidade?

Dito isso, é importante trazer a voz de Frantz Fanon (2008) que, em sua radiografia traçada em *Pele negra, máscaras brancas*, diz-nos que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais em que se vive. Para Fanon, só há complexo de inferioridade após um duplo processo: — inicialmente econômico; — em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade. Neste ponto, pode-se aferir que tanto o processo de racialização como de alienação passa pelo crivo de encaixar-se na imagem do branco, e sendo assim, assumir radicalmente a cultura branca. Expostas, brevemente, essas radiografias epistemológicas, ao focalizar a poética política apresentada por Paulo Nazareth na performance *[A] flor da pele*, verifica-se que o artista instaura uma cena performática que traz o gesto como a expressão de sua obra.

Stênio Soares (2017), evocando reflexões sobre as artes da cena e do corpo, salienta que, assim como o documento é fundamental para a memória histórica, o gesto nos convida e nos exige uma atenção à experiência do ato. Assim, quando observamos a construção do ato performativo na performance *[A] flor da pele* de Nazareth, aprendemos que o corpo-testemunha que o artista apresenta, a partir da linguagem da performance, dar a ver uma síntese radiográfica constituída pelo gesto. É a radiografia da poética do gesto da desalienação. Neste texto, a categoria desalienação é interpretada como a possibilidade de reestruturação do mundo tanto a partir das dimensões simbólicas quanto das objetivas.

Na performance de Nazareth, o artista constrói em cena um corpo-voz-poético que teatraliza a ruptura do roteiro colonial em que a condição do sujeito negro é sintetizada como o corpo-mercadoria, o corpo-objeto e moeda como já mencionado por Mbembe (2017), e reiterado por Fanon (2008), em que em sua conclusão se trata de um objeto em meio a outros objetos, ou seja, sujeito enclausurado e “hifienizado” (grifo meu) pela situação colonial na condição de passividade, esse corpo-testemunha executa uma

outra possibilidade de ato de transferência, em que um repertório autêntico, mediado por uma gestualidade inflamada, depõe a partir da emergência da desalienação e reestruturação do mundo, reinscrição que também se dá pela ordem contraespistemicida.

Achille Mbembe (2017) salienta que para partilhar, restituir este mundo que é nosso, será necessário, àqueles e àquelas que passaram por processos de abstração e de coisificação na história, a parte da humanidade que lhes foi roubada. Para ele, o significativo “reparação” remete ao processo de reunião de partes que foram amputadas para a reparação de laços que foram quebrados, reinstaurando o jogo da reciprocidade, sem o qual não se pode atingir a humanidade. A partir daí, é possível interpretar a performance de Paulo Nazareth como um gesto da negritude que reivindica a própria possibilidade da construção de uma consciência comum do mundo.

Na obra de Nazareth, a gestualidade é postulada a partir do gesto que eu situo como o gesto da desalienação. Assim, no início da cena, o artista apresenta o encontro de dois performers, o nigeriano Abudulfatai Bimbo Aledeke e o guineense Duarte Adelino Féna, que se deslocam em direções opostas pelo pavilhão da Bienal de São Paulo, especificamente no espaço do térreo, portando facas em uma das mãos, se dirigindo lentamente para um suposto confronto. Por meio da gestualidade do duelo, os performers, ambos descalços e trajando vestimentas brancas teatralizam um confronto mortal.

Ao término do deslocamento para o encontro, os performers se deparam com um saco de farinha que funciona como um dispositivo poético que se encontra suspenso e é o mediador imediato do suposto duelo entre os performers. A partir daí, eles, num gesto sincronizado, começam a desferir golpes também sincronizados sobre o objeto suspenso até que a farinha comece a se espalhar pelo chão. Após vários golpes dados ao saco, e a farinha praticamente toda no chão, os performers ainda em um tom de duelo se olham e caminham lentamente ao redor do saco suspenso, e trocam de lugar dirigindo-se para os extremos do espaço do Pavilhão em que estavam posicionados, ainda portando as facas em uma das mãos. Neste ponto, pode-se indagar ao que remeteria esse gesto? O que essa radiografia do gesto estaria expondo, revelando? Como ler o corpo negro numa estrutura branca que ainda é uma espécie de caldo do legado colonial? Ou como pensar em possibilidades de processos de desalienação a partir da distribuição da violência, ou melhor, do “desmonopólio” da violência colonial?





**Figura 5** – *[A] flor da pele*. | Os performers Abudulfatai Bimbo Aledeke e Duarte Adelino Féna na abertura da exposição *Vento* no Pavilhão Bienal. | Foto: Levi Fanan. | Fundação Bienal de São Paulo.

Ainda no fluxo da cena performática, surge uma terceira performer, a artista Fatumata Binta que, ao entrar em cena, caminha lentamente em direção ao saco de farinha que se encontra suspenso. A performer atravessa o Pavilhão em direção ao dispositivo com passos minuciosos, observa os vestígios da farinha que se encontram espalhados pelo chão, e começa a varrer, reorganizando o conteúdo em formato circular até finalizar a ação pelo gesto da varredura. Ao esboçar esta breve reflexão sobre a performance *[A] flor da pele* de Paulo Nazareth, apreendo que o artista apresenta o gesto como uma forma de sintetizar o agenciamento a partir do escopo da experiência da negritude.



**Figura 6** – A performer guineense Fatumata Binta varre e reorganiza a farinha que cai do saco suspenso na performance *[A] flor da pele* de Paulo Nazareth. 2020. | Foto: Levi Fannan. | Fundação Bienal de São Paulo.

Corroborando com a ideia de síntese da poética da radiografia do gesto da negritude, o artista Paulo Nazareth também apresentou a escultura minimalista *Tommie*, 2017, composta por um figurinha metálica apoiada em frágeis e minúsculas hastes de madeira a ponto de desmoronar. Essa obra faz alusão ao gesto dos punhos cerrados que se tornou emblemático no episódio da Olimpíadas de 68 no México, em que os atletas negros, Tommie Smith e John Carlos, envoltos numa gestualidade gramatical contestatória, isto é, descalços e com cachecol e luva preta ergueram os punhos cerrados, endossando a política do protesto negro contra a discriminação racial.

Nazareth, ao trazer essa escultura minimalista carregada da simbologia do gesto negro desalienado para o Pavilhão branco da Bienal — com mais de seus sessenta anos de existência, dimensionado em três pavimentos, conformado por curvas da estética modernista numa área de pelo menos 39800 m<sup>2</sup> —, redimensiona a poética do gesto a partir da potencialização de garantir visibilidade ao gesto. Numa configuração do exercício do gesto enquanto pensamento e ação e, como também, no plano da opacidade e da transparência, a obra *Tommie*, 2017 evidencia a poética do corpo-testemunha que explode, depondo politicamente o gesto e a memória. Nazareth dá a ver, maximizando o

gesto numa política autodeterminada e autorrevelada, assim como nos orienta Audre Lorde ([1977] 2015).



**Figura 7** – Vista da escultura *Tommie*, 2017, de Paulo Nazareth, em exposição no 3º andar do Pavilhão da Bienal de São Paulo. | Foto: Danilo Pera

Já o artista sonoro e libretista sul-africano Neo Muyanga nascido em Joanesburgo, África do Sul, desenvolve uma pesquisa contínua acerca de diversas sonoridades que compõem a história da canção de protesto no contexto pan-africano e diaspórico. Apresentou na mostra *Vento*, juntamente com o grupo de artistas paulistanos, formado desde 2015, o Coletivo em Legítima Defesa, e a artista multimídia londrina Bianca Turner, a compilação do registro da performance sonora *Amazing Grace XIII* que abriu a 34ª edição da Bienal de São Paulo em fevereiro de 2020. *Amazing Grace*, que em português significa *Maravilhosa Graça* ou *Graça Sublime*, é uma peça sonora que se refere a um dos hinos mais conhecidos da tradição cristã, mas no contexto da história da experiência afro-estadunidense, esse hino foi ressignificado e tem sido executado em diálogo com essa experiência social.



**Figura 8** – Frame do vídeo do ensaio dos performers no Pavilhão da Bienal. | Fundação Bienal de São Paulo.

Esse vídeo traz uma síntese poética radiográfica da encruzilhada a partir das trocas culturais da negritude mediadas pelo canto e pela música. Por meio de imagens com interferência de animações da artista londrina Bianca Turner, as imagens que compõem o vídeo trazem ondas do mar, o mapa do triângulo transatlântico do tráfico de escravos, imagens de personagens emblemáticas da história da política negra diáspórica e imagens do performers do Coletivo em Legítima Defesa ensaiando, traçando uma gramática negra corporal a partir do gesto marcado nos passos dos performers configurando a constituição de um corpo-testemunhal negro marcando e reverberando o espaço do Pavilhão da Bienal.

É importante destacar que o espaço do Pavilhão é ocupado não apenas por cenas com os corpos dos performers, mas que também redimensionam um espaço a partir da intervenção de imagens com símbolos do poderio colonial mediado por cartografia e imagens com simbologias coloniais.

Assim, o Pavilhão se funde com a nau, isto é, com a caravela, sintetizando o cruzamento de espaço-tempo de uma dinâmica colonial que ainda percebemos como processo contínuo no país. Quando Zumthor (2002) fala em espaço cênico, em espaço semiotizado, é por meio dessa alteridade espacial, também porque não vocalizada, que percebemos a radiografia a partir da negritude que expressa a poética da relação.

Vale dizer que as imagens que o vídeo traz são atravessados por vozes e pelo canto, especificamente traz um diálogo com a ópera e com o canto expresso pelo gênero

*spirituals* que diz respeito ao gênero musical de tradição oral africana, surgido no contexto da escravidão. Obviamente, esse canto se liga aos cantos de trabalho e, posteriormente, o gênero foi incorporado à tradição litúrgica da comunidade afroestadunidense. Neo Muyanga elabora um corpo-voz que, por meio da poética da linguagem do canto, vai conformando uma poética política negra da encruzilhada.



**Figura 9** – Frame do vídeo do ensaio dos performers no Pavilhão da Bienal. | Tecido para projeção das imagens. | Fundação Bienal de São Paulo.

Desse modo, refletindo sobre a compilação do vídeo da performance *Amazing grace XIII*, é possível falar de uma poética da radiografia da encruzilhada no sentido elaborado pela teórica Leda Martins a respeito do conceito de encruzilhada; ela nos diz que a cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. Ou seja, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos. Leda Martins elabora a seguinte reflexão em torno da ideia de encruzilhadas, a saber:

Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e intersecções, utilizo-me do termo *encruzilhada* como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem (MARTINS, 2002, p. 73, grifo da autora).

Em conformidade aos apontamentos de Leda Martins, pode-se dizer que a compilação do vídeo *Amazing grace XIII* elabora uma poética na perspectiva de um raio

X da encruzilhada, em que percebemos trocas simbólicas e reelaborações a partir da experiência negra afrodiáspórica em contexto de trocas com outros repertórios culturais.

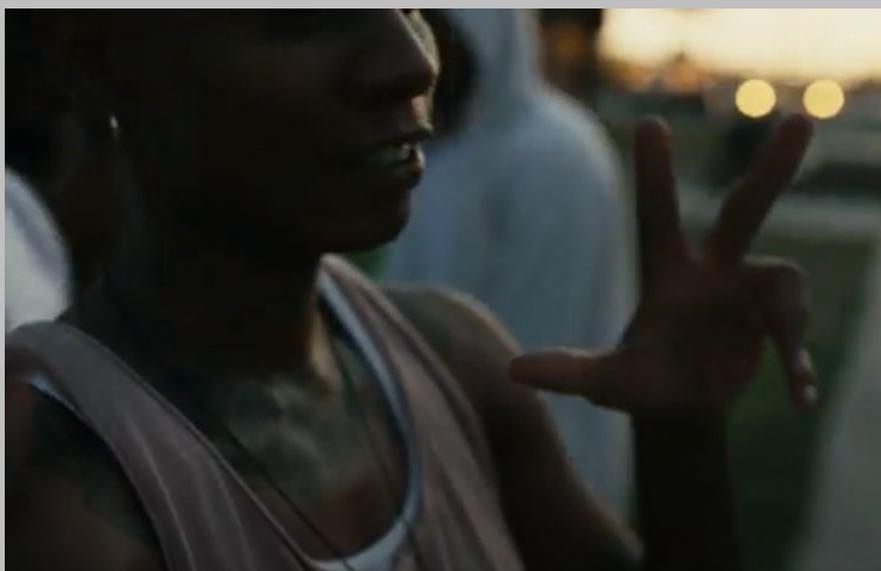
A performance sonora, simbolicamente, traz a fusão do corpo-voz-político e que, em termos a partir da perspectiva dos Racionais MC'S, diríamos que apresenta o *Fio da navalha* (FIO, 1993), isto é, traz uma sustentação pela música negra pluralizada, e encruzilhadas de ritmos, e continuidades, musicalidade que é elaborada desde o contexto da *plantation*, abarcando das possibilidades de recriação estética e pensamento político às formas mais modernas e contemporâneas de difusão e circulação, como por exemplo, a música rap. Importa salientar que na música *Fio da navalha* dos Racionais, o grupo apresenta a mistura de rap com base harmônica da gaita, o que evoca as ramificações da música negra, e durante a execução da música, o grupo traz a seguinte enunciação: “*A música negra é como uma grande árvore/ Com vários galhos e tal/ O rap é um, o reggae é outro,/ O samba também*”.

A performance sonora *Amazing grace XIII*, cujo título evoca uma canção portadora de uma carga simbólica como instrumento de luta emancipatória da diáspora negra, evoca o teor da encruzilhada no que se refere ao contexto de criação e trocas simbólicas, já que a canção foi composta por um homem branco escravista, e que a elaborou após uma espécie de epifania, e que mais tarde se transforma num hino para as comunidades negras num plano transnacional. Édouard Glissant (2011) fala em *grito prolongado* para abordar sobre essa tecnologia negra mediada pela linguagem da música que nasceu do silêncio, ou seja, nasceu do contexto da colonização e opressão racial. Nesse sentido, a poética sonora expressa em *Amazing grace* mobiliza uma radiografia da encruzilhada em que o corpo-voz e espaço se fundem.

Já a fotógrafa estadunidense Deana Lawson, que também trabalha com vídeo, apresentou o vídeo *Sem título* que trazia uma compilação de imagens a partir do referencial cultural afrodiáspórico e africano. Vale dizer que Lawson pesquisa assuntos relacionados à identidade, gênero, espiritualidade, sexualidade e família no campo da negritude.

O vídeo *Sem título* apresentou uma espécie de arquivo visual que entrecruzava imagens do referencial cultural afrodiáspórico, especificamente dos Estados Unidos e imagens de cenas de países africanos. As imagens da obra de Lawson nos convidam a nos

posicionarmos como observadores do universo da cultura negra urbana, cosmopolita no entrecruzamento com as práticas culturais africanas. Sob uma perspectiva etnográfica, a artista dá a ver indícios e rastros das trocas culturais dos sistemas simbólicos diaspóricos, como diria Stuart Hall (2000). Cada imagem apresentada mostra cenas de comportamentos, hábitos, ritos, significados e valores com minúcia descritiva sobre as imbricações culturais africana e afrodiaspórica. As cenas iniciais do vídeo, no contexto afrodiaspórico, mostram jovens que trazem uma corporeidade vinculada à estética da cultura hip-hop. São gestos expressivos realizados com as mãos, marcando uma gestualidade própria distintiva dentro das comunidades negras. Esses gestos testemunham e depõem pertença e identidades. Se o gesto é ação, na cultura negra urbana, essa práxis está ligada à possibilidade de radiografar usos e sentidos.



**Figura 10** – Frame do vídeo *Sem título*. | Gestos da artista Deana Lawson no Pavilhão da Bienal. Fundação Bienal de São Paulo.

A partir daí, outras imagens vão surgindo, trazendo uma dinâmica entrecruzada em que percebemos cenas alternadas do contexto afro-estadunidense e africano por meio de imagens que preenchem a tela com festas, cortejos, festivais, acessórios, vestuários, cores e texturas, dança, som e com sujeitos de diferentes idades.

Neste compilado de imagens, Deana Lawson reposiciona não apenas o espectador no âmbito do corpo-testemunha, mas evidencia a inscrição desse lugar na macropolítica

cultural da diáspora. As imagens que mostram esse corpo-testemunha africano trazem cenas de sociedades tradicionais repletas de símbolos, signos e corporeidades singulares que apontam o lugar da encruzilhada da negritude, como Leda Martins nos informa (MARTINS, 2002).



**Figura 11** – Frame do vídeo *Sem título*. | Chefe de estado de sociedade tradicional, por Deana Lawson no Pavilhão da Bienal. | Fundação Bienal de São Paulo.

As cenas apresentadas por Lawson nos convidam a apreciar imagens que ora se mesclam, ora se fundem, se distanciam e se aproximam num ritmo acelerado. As cenas de cada imagem vão nos conduzindo a construir uma rede de sentidos e significados que estão interligados numa poética da relação.

Para Stuart Hall (200), é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentidos à nossa experiência e àquilo que somos. Por essa ótica, Lawson evidencia uma prática de significação cultural que abrange diálogos ininterruptos entre África e diáspora.

Contudo, seguindo essa confluência, a partir do pensamento dos Racionais MC'S na música *Fio da navalha*, poderíamos dizer que as imagens que a artista apresenta se entrecruzam, marcando o encontro entre a tradição e a modernidade. E é esse depoimento e testemunho transnacional que colabora para a reverberação de uma síntese da poética das trocas simbólicas em que se percebe rizomas poéticos, memórias coletivas, tendo a

práxis cultural da negritude como um importante tom para radiografar o hibridismo e sincretismos que se constitui num continuum.

### Considerações finais

Contudo as **poéticas políticas afrodiáspóricas**, apresentadas na mostra *Vento* da programação da 34ª Bienal de São Paulo no ano de 2020, expressam sínteses radiográficas a partir da experiência da negritude. Essas poéticas evocam expressões éticas e estéticas de um corpo-testemunha que se propõe a radiografar testemunhos e depoimentos a partir das estratégias sensíveis oferecidas pelo campo da arte. Cada temática abordada, viesada por diferentes linguagens, insere-nos na vasta área de reflexões do debate crítico das relações étnico-raciais. Sendo assim, é a partir desse campo de investigação que este texto buscou se debruçar sobre as questões levantadas por cada produção artística. Essas reflexões podem contribuir para análises mais aprofundadas sobre a inscrição da experiência da negritude a partir do entendimento desse corpo que se expande no campo da arte como corpo-testemunha, que trata de questões que lhes são pertinentes, assim como as possibilidades de tradução e sínteses como chave de leitura das relações sociais, uma vez que essas poéticas se ocupam de radiografar os choques, as subversões, as recriações, as encruzilhadas culturais e as tensões radicalizadas. Nesse sentido, o lugar do corpo-testemunha articulado nessas poéticas revela complexidades que permeiam as relações humanas de uma forma específica e muito singular que a linguagem da arte consegue dar a ver. E é essa inteligibilidade que, devido a sua condição sintética, propicia a compreensão do mundo das relações ancoradas em abismos históricos e contemporâneos.

### Referências

BROWN, Mano. Entrevista concedida à revista Showbizz, ano 14, n. 155, jun. 1998.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FELINTO, Renata Aparecida. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. 2016. Tese



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.46906/caos.n26.57367.p29-54>

(Doutorado em Artes) — Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

FIM de semana no parque. Intérprete: Racionais MC’s. Compositor: Mano Brown. *In*: RAI0 X Brasil. Intérprete: Racionais MC’s. São Paulo: Gravadora Zimbabwe, 1993. 1 LP, faixa 2, lado A.

FIO da navalha. Intérprete: Racionais MC’s. Compositores: Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. *In*: RAI0 X Brasil. Intérprete: Racionais MC’s. São Paulo: Gravadora Zimbabwe, 1993. 1 LP, faixa 3, lado B.

GLISSANT. Édouard. **Poética da relação**. Lisboa: Sextante, 2011.

HALL. Stuart. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JÚRI racional. Intérprete: Racionais MC’s. Compositor: Mano Brown. *In*: RAI0 X Brasil. Intérprete: Racionais MC’s. São Paulo: Gravadora Zimbabwe, 1993. 1 LP, faixa 2, lado B.

LORDE. Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. **Portal Geledés**. [1977] 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

MACHADO. Janaína. Ações performáticas negras: a gramática corporal negra contestatória como ferramenta contra hegemônica. **Revista Rascunhos**. Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 128-142, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/29276>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MARTINS, L. M. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, p. 69-91. v. 1.

MBEMBE. Achille. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Editora Antígona, 2017.

SOARES. Stênio José Paulino. As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha. **Revista Rascunhos**, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 10-29, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/29276>. Acesso em: 12 dez. 2020.

SOARES, Stênio. Uma poética do gesto ou memórias de um corpo-testemunha. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 22, p. 208-222, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/72670/42694>. Acesso em: 15 abr. 2021.

ZUMTHOR. Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em: 24/01/2021.

Aceito em: 05/04/2021.



**MULHERES NEGRAS, PERFORMANCE NEGRA E REINVENÇÕES:**  
reflexões sobre a performance negra e as mulheres negras como artistas e intelectuais

***BLACK WOMEN, BLACK PERFORMANCE AND REINVENTIONS:***  
*reflections on black performance and black women as artists and intellectuals*

Monica Pereira de Santana\*

### Resumo

Este artigo discute o quanto as produções artísticas e de conhecimento de mulheres negras foram pilhadas historicamente, e quanto ainda hoje, essas criações não cabem nos contornos das noções tradicionais de autoria. O artigo revisita as discussões sobre autoria, como também um espaço de apagamento histórico. A pesquisa também retoma o conceito de performance negra, quanto um espaço de produção de sentido, bem como espaço de produção de si e de existência. De afetar os discursos em torno dos corpos de pessoas negras e se posicionar.

**Palavras-chave:** Mulheres Negras; Pilhagem Epistêmica; Autoria; Performance Negra.

### Abstract

This article discusses how much the artistic and knowledge productions of black women have been looted historically and how much today these creations do not fit the contours of traditional notions of authorship. The article revisits the discussions about authorship, as well as a space for historical erasure. The research also returns to the concept of black performance, as a space for the production of meaning, as well as the space for the production of self and existence. To affect the speeches around the bodies of black people and to reposition themselves.

**Keywords:** Black Women; Epistemic Plunder; Authorship; Black Performance.

As ruas de Salvador são marcadas pela presença de mulheres negras, que atravessam os tempos coloniais, e, ainda na atualidade, vestem-se com as saias engomadas, muito rodadas, de muitas anáguas, balangandãs nas pulseiras e fios de conta no pescoço. Turbantes e reverências aos seus orixás. As chamadas baianas vendem comidas tradicionais de origem africana, como o acarajé, o abará, bolinho de tapioca, passarinha, cocada. Das funções de ganhadeiras, nome dado às mulheres negras que saiam às ruas para vender quitutes, essa foi a que atravessou os tempos, e se transformou numa marca da identidade de um estado. A importância das ganhadeiras também era política, na medida em que, no período da escravidão, tinham um papel fundamental na vida social, bem como conseguiam levantar os recursos para compra das liberdades de pessoas

---

\* Doutoranda e mestre em artes cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/Brasil. E-mail: monicasantana.jornlaista@gmail.com.



escravizadas. Também foram as mulheres negras centrais para a criação das condições para o florescimento do samba, para a construção das bases do candomblé e das religiões de matriz africana no Brasil, bem como de manifestações culturais seculares na Bahia e no Brasil, como a Lavagem do Bonfim, a criação de irmandades religiosas que tiveram papel crucial na aquisição de liberdades para pessoas escravizadas, como a Boa Morte, no Recôncavo Baiano. Esses exemplos cumprem o papel de afirmar a atuação absolutamente ativa das mulheres negras com as produções de epistemologias, saberes, vida e sedimentação da cultura.

Neste artigo, que compreende minha pesquisa para obtenção do doutorado em andamento, o interesse reside em pensar sobre a produção artística, cultural e intelectual de mulheres negras, seja dentro ou fora do contexto do estado de arte. Refletir sobre alguns mecanismos históricos de pilhagem dessa produção, bem como reconhecer as marcas da produção contemporânea de criadoras negras, que colocam em crise os processos que invisibilizaram as contribuições históricas e culturais das mulheres negras.

Esse primeiro sobrevoo sobre práticas culturais que atravessaram o tempo objetiva demonstrar a pujança e a eficiência dessas contribuições que permanecem vivas. Também por isso, ao reconhecer que muitas realizações de mulheres negras não foram documentadas, esta pesquisa evitou traçar qualquer noção que perpassa a ideia de origem ou demarcação de uma linha do tempo. Tanto numa perspectiva filosófica quanto política, a busca por origens e primazia nos leva a um tempo linear, no qual oculta-se a pluralidade dos corpos que não alcançam os marcadores documentais históricos, tais como terem seus feitos figurando nas páginas dos jornais, obras publicadas por editoras ou peças realizando temporadas em teatros profissionais das grandes cidades. Uma busca pelas origens pode ignorar outras éticas e modos de produção, das quais os limites entre arte, vida e experiência não são tão delimitados, mas dotados de múltiplas dimensões disciplinares, bem como podem convocar arquivos de memórias de outros referenciais epistemológicos distintos do europeu.

Também torna possível pensar na constituição de um caldo que nutriu as criadoras contemporâneas, que fazem do seu corpo uma tela de discussão de humanidade e elaboração de outros devires para si. O fato de as condições impostas pela colonialidade interditar os espaços legitimados de produção de conhecimento e intelectualidade, ou



negarem a existência de uma subjetividade e de qualquer valor considerado humano diante de pessoas negras, é indissociável ao pensar como as performances negras são engendradas, e em que circuitos podem transitar e habitar.

As dinâmicas de produção de discursos e convocação de memórias, história e saberes se dão no corpo: corpo de mulheres negras e afrodescendentes autoras, cujas elaborações valiosas serviram de manancial criativo para outros corpos autores, estes reverenciados como tal. O modo como intelectuais e artistas brancos se apropriaram de conhecimento acumulado pelos povos africanos e indígenas no Brasil, Henrique Freitas, em *O arco e a arkhé*, define como pilhagem epistemológica:

Chamamos pilhagem epistemológica uma das perversões do epistemicídio que consiste na subtração ou apropriação de elementos constitutivos dos saberes subalternos (aqueles que constituem as cosmogonias indígenas, africanas, negro-brasileiras ou as tecnologias sociais e linguísticas dos pobres) sem qualquer agenciamento e muitas vezes mesmo referência dos sujeitos dessas gnosés. Nesse sentido, é pilhagem, porque saqueia-se o outro naquilo que se reconhece como mais valioso para incorporando em seu repertório como estratégia de proteção individual ou de um grupo completamente diferente daquele que já gestou os saberes em foco (FREITAS, 2016, p. 39).

Uma parte expressiva da performance negra forjada no Brasil teve ação direta e ativa de mulheres negras, enfrentando sexismo e racismo, contudo essas mesmas elaborações, ao ganharem status de arte, contaram com inúmeros processos de mediação, fazendo com que fossem tema de outras obras, mas não autoras das elaborações que tornam essas obras originais. O saber dos corpos negro e indígena no Brasil foram amplamente tematizados em obras das mais diferentes linguagens artísticas, o que as tornaram únicas dentro de um cenário nacional e internacional, especialmente no período de construção de um discurso nacionalista a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Contudo, seja na literatura, nas artes visuais, nas artes cênicas e na dança, não são as pessoas negras consideradas artistas ou intelectuais produtoras de estética ou conhecimento. Por exemplo, antropofagia — prática tupinambá — é fagocitada por Oswald de Andrade, e só como tal se constitui um saber deslocado do gesto canibalesco e da sua expressão (FREITAS, 2016), conceituada como uma prática cultural de assimilação, quase sempre por criadores distintos de grupos subalternizados. Se os modos de fazer de povos indígenas e afrodescendentes no Brasil serviram para criação de um vocabulário muito útil ao projeto nacionalista e ao modernismo, pouco se articulou nesse

projeto nacionalista uma inclusão dos sujeitos desses grupos identitários ou de suas pautas contra o genocídio indígena ou a exploração e marginalização dos negros. Nesse sentido, convém empregar o termo pilhagem, na medida que há um acúmulo daquilo que se considera valioso por grupos distintos e frequentemente distantes daquelas práticas.

Nesta pesquisa, sigo a hipótese de que há, pela primeira vez nas artes cênicas brasileiras, a condição de fala de mulheres negras, desenvolvendo projetos autorais, friccionando as narrativas impostas ao longo do processo histórico e a semântica justaposta aos seus corpos. Em nenhum momento da pesquisa houve o afã de tecer uma linha do tempo que investigasse a presença das mulheres negras no lugar de autoras dentro do teatro brasileiro, e mais especificamente no contexto do teatro negro. Ao olhar para o contexto presente, dentro da cena teatral baiana, identificamos poucas artistas no lugar de assinatura de obras autorais: na hierarquia do lugar da construção e assinatura do discurso de uma obra, nas funções de dramaturgia, encenação e direção coreográfica. Mais frequentemente, mulheres negras e não-negras ocupam o lugar da interpretação, seja na dança seja no teatro.

Aqui me interessa fazer um percurso de compreensão que entende que para além dos locais avaliados como arte ou intelecto, mulheres negras são produtoras de cultura e conhecimento. São agentes ativas na constituição de performances negras — conceito ao qual pretendo me dedicar um pouco mais à frente —, elaborações que não são reconhecidas, por não se ater a cânones ou disciplinas que apartam arte e vida. Se o racismo opera de modo a deslegitimar as experiências estéticas e éticas das pessoas negras, o patriarcado reduz as mulheres ao corpo do serviço doméstico, seja na incubadora maternal, seja na satisfação sexual do outro. Assim, mulheres negras têm sua voz esvaziada tanto na ágora branca quanto nos próprios territórios de militância, o que também inclui o cenário da arte.

Se o autor é Deus, soprando seu verbo que dá vida e conduz os sentidos e operações da cena — como criticou Antonin Artaud no Teatro da Crueldade —, é preciso reconhecer que essa função como historicamente generificada: as mulheres, por muito tempo, permaneceram como tão somente corpo na cena — não que o corpo seja pouco. As mulheres ainda não são maioria nas funções que recebem o status de assinatura e criação. Tanto pior para as mulheres negras. Mesmo nas práticas teatrais que aspiram

implosões de modelos logocêntricos ou metafísicos com o fortalecimento da figura da direção teatral, essa função, assim como a dramaturgia, foi mais frequentemente atribuída aos homens.

Ainda que no campo da literatura tenha sido decretada a morte do autor (BARTHES, 1967), em termos mercadológicos a lógica mantém-se vigente, bem como o local da assinatura, da marca registrada. É ainda ela, a palavra que se sobrepõe ao corpo: atrizes e dançarinas são corpo e para muitos fazeres teatrais, mesmo combativos na luta antirracista, esse corpo não é Deus:

(...) sexismo e racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva (HOOKS, 1995, p. 468).

A atribuição histórica de que as mulheres negras são um corpo selvagem, incontrolável, que quando domesticado torna-se o corpo do serviço, como bell hooks apontou, contribuiu para o distanciá-las dos espaços validados para produção intelectual e acadêmica, sendo ainda considerado como um corpo selvagem, incontrolável, ou ainda o corpo do cuidado, do serviço. Afirmo que mesmo no contexto do fazer artístico, as mulheres negras enfrentam os mesmos obstáculos interpretativos. Vista sempre em relação ou em função de alguém — mas cuja voz não se articula por si só.

Se neste mundo, especialmente na América, em sua diversidade, os corpos negros africanos ainda precisam afirmar, confirmar e convocar sua humanidade, a produção de subjetividade e discursos realizados por pessoas negras é indissociável desse embate — intrincada não com um determinado modo de argumentação política, porém permeada pelas mais diversas estratégias de luta antirracista. Nas formas mais plurais de produção artística e cultural negra, nos diferentes endereços do continente, as manifestações realizadas por negros são atravessadas pela urgência de afirmar e convocar sua existência e seus modos de conhecer o mundo.

## As urgências da performance negra

A performance negra convoca a reformulação das práticas sociais, políticas, históricas, culturais — não de modo programático ou pragmático, tampouco calcado em purismos ou essencialismos. Os modos de fazer expressão, cultura e arte negras são frequentemente compromissados com a afirmação da igualdade dos sujeitos negros no mundo. Para Zeca Ligiéro, em nossa história, essa restauração de comportamentos na performatividade também remonta a um mundo que deixou de existir e às próprias memórias, ou seja, remete-se à conexão com a ancestralidade e outras perspectivas de leitura do mundo (LIGIÉRO, 2011).

A cena e a vida estão intrincadas, seja na perspectiva de uma libertação, de uma cura, de uma denúncia, da renovação da alegria e da esperança. A produção estética negra, seja híbrida ou sincrética, seja bebendo na tradição ou a partir de elaborações contemporâneas, convive com o ritual enquanto parte de uma cultura em permanente construção, e enfrenta as opressões deste mundo no qual estamos inseridos. A elaboração parte da pensadora e feminista negra bell hooks, que ressalta o quanto estes limites são borrados e dialogicamente tensos. Tanto nas expressões negras rituais, quanto nas práticas artísticas mais políticas há traços de resistência pela existência. A performance negra é uma estratégia de luta de oposição a estruturas desumanizantes para os sujeitos negros — estratégia que não necessariamente se dá por vias lógicas ou argumentativas, nas quais a palavra se sobressai ao corpo, ao movimento, ao alimento e à relação com a natureza, ou por seguir algum tipo de cartilha ou projeto norteador de arte política.

As expressões culturais negras, sejam na música, na dança, no teatro, nas artes visuais transmitem valores, tradições e visões de mundo, possibilitando a transgressão dos limites impostos pelo poder vigente. Para E. Patrick Johnson (2005), as expressões artísticas sempre estiveram intrincadas com os diversos atos de resistência durante e após os anos de escravatura, não pela exploração de um discurso calcado nas letras ou pela palavra de modo indireto; muito embora a transmissão oral de conhecimento seja uma das bases mais fortes da produção expressiva negra, na diversidade de povos que chegaram do continente africano. A oralidade está no corpo, que materializa a resistência, não como metáfora, mas como a coisa em si.



De acordo com o pensamento de Johnson (2005), as práticas cotidianas nas quais pessoas negras lidam com o poder, criam situações diversas em que simulam uma subserviência para negociar suas existências, camuflando sentimentos e emoções, alterando postura corporal, voz, gestualidade, o uso de determinados vocabulários compõe uma performance negra, ainda mais verticalmente comprometida com a resistência. Ao fazer essa reflexão, o intelectual chama atenção para própria necessidade de consolidação do campo dos estudos da performance e da performance negra, problematizando inclusive os horizontes que a academia delimita para o que é teatro, teatro negro e os corpos negros, que em sua avaliação, nunca ocupará a mesma notoriedade e reconhecimento que o teatro “branco”, seja pelas convenções, seja pelo acesso ao mercado. Pensar em performance negra é também colocar em rasura estes campos do conhecimento citados, cujas definições foram determinadas por epistemologias eurocêntricas, que ignoram e não consideram outros modos de existência e produção.

A performance negra — que pode estar dentro ou não dos limites escolares do que é teatro, da dança e da própria *performance art* — carrega esta mesma agenda, de modo ainda mais antigo e longo, como uma estratégia de resistência e questionamento aos significados sociais e encarceramentos justapostos aos corpos. Com ênfase, o ativista e pensador negro norte-americano W. Du Bois assevera:

Toda arte é propaganda e sempre o deve ser, apesar do lamento dos puristas. Eu me posiciono desavergonhadamente e digo que não importa qual arte que eu tenha que escrever, ela será sempre usada para propaganda para que pessoas negras ganhem o direito de amarem e gozarem. Eu não me importo nem um pouco com uma arte maldita que não seja usada para propaganda. Mas eu me preocupo muito quando a propaganda é confinada para apenas um lado enquanto outro é espoliado e silenciado. [...] Não é positiva a propaganda de pessoas que acreditam que o sangue branco é divino, infalível, sagrado para qual eu me oponho. É a negação do similar direito à propaganda daqueles que acreditam que o sangue negro seja humano, amável e inspirado por novas ideias para o mundo (DUBOIS, 1922, p. 22 apud JOHNSON, 2005, p. 457).<sup>1</sup>

Desse modo, pensar uma arte política extrapola os limites daquilo que ela afirma sobre si ou não — toda arte seria política, tanto quando ela produz um discurso validado por instituições, mercado e público quanto aquela que sofre censura, silenciamento, ou

<sup>1</sup> Tradução livre, a partir da citação direta da obra de W. B. DuBois feita por Patrick Johnson.



que é tornada invisível. É preciso ler o termo propaganda de forma mais ampliada, não limitando-a a um proselitismo, a um conteúdo extremamente didático, desprovido de apuro estético, de corpo e movimento — coisa com a qual, frequentemente, a arte se aproxima ou debate ao trazer intenções por ser marcadamente política. Há ênfase na noção de que seja o que for essa arte produzida, ela tem o compromisso com a subjetividade de pessoas negras: compromisso para que negros e negras possam ser humanos, possam amar e gozar. Amor, humor e gozo historicamente negados aos não-brancos no mundo colonial, tendo nossa imagem forjada, escarnecida, transformada em piada num presente. Quando finalmente as críticas necessárias conseguem reverberar, imputam-nos o título de “politicamente corretos”, lembrando sempre que no passado tudo era melhor — quando não tínhamos condição de fala.

Nesse horizonte, o filósofo camaronês Achille Mbembe considera que:

O racismo alimenta a necessidade de diversão e permite escapar ao aborrecimento geral e à monotonia. Parecemos acreditar que são apenas atos inofensivos, sem o significado que lhes atribuímos. Ofendemo-nos que nos policiem quando nos privam do direito de rir, do direito a um humor que nunca é dirigido contra si mesmo (autoderisão) ou contra os poderosos (a sátira, em particular), mas sempre contra o mais fraco – o direito de rir à custa daquele que pretendemos estigmatizar o nanoracismo hilariante e desordenado, bastante idiota, que tem prazer em chafurdar na ignorância e que reivindica o direito à estupidez e à violência geradas pela ignorância (MBEMBE, 2017, p. 101).

Maior estudiosa no país da performance negra, Leda Maria Martins utiliza o termo para designar uma elaboração que não cabe dentro dos contornos do teatro. A performance negra, em seu entendimento, está atrelada àquilo que denomina como um *ethos* africano — que não estaria determinado pela cor da pele, mas na cosmovisão africana, onde multiplicidade, pluralidade e ambivalência são recorrentes (MARTINS, 1995). Assim, os modos africanos de produção simbólica que persistiram aqui na diáspora são indissociáveis da performance negra, e a tornam distinta — o que não significa dizer que as ações artísticas negras não estarão igualmente marcadas pelo pensamento não-negro. É compreender que as epistemologias negras se expressam amplamente na cena, na música, na dança, nas artes visuais, na comida. Também na ginga, enquanto um desvio, como um volteio, como um movimento que sai da reta.



Leda Maria Martins situa que o sujeito negro tem seu corpo coberto por enunciados, e está aprisionado em aparências, cabendo aos seus espaços criativos denunciar ou friccionar as conotações justapostas, operando pela dissolução desses temas impostos.

bell hooks (1995) estabelece um quadro de referência para a performance negra que ajuda a compreender papéis políticos e horizontes para a produção artística de criadores afrodiaspóricos. Para a intelectual, a performance negra tanto pode se dar numa perspectiva ritualística, como parte de uma cultura construída, quanto expressar a necessidade de manipular as coisas de um mundo opressivo como estratégias de sobrevivência. Como eu disse em outro texto, a partir do pensamento de bell hooks:

As formas de performance negra, na sua amplitude e variedade, são pedras fundamentais na resistência — um interstício entre arte e atos de resistência — recuperação da autoestima, do orgulho de ser negro, do incentivo à mudança de lugar e posição. A principal estratégia de passagem de conhecimento sempre foi a oralidade.

A partir desse quadro, compreende-se que a performance negra tem um comprometimento indissociável social e político por forçar sua existência num mercado de arte ainda imbricado com lógicas eurocêntricas, patriarcais e de manutenção de poder. Ela produz estética com fins de discutir, sobretudo, disputar poder, reivindicar humanidade (SANTANA, 2017, p. 71).

## A produção de si na cena e na vida

Nos dias em que estava mergulhada nos estudos da performance negra, produzindo este tópico, em frente ao teatro Campo Grande, quando eu me dirigia para um ensaio de *Isto não é uma mulata*, tive, por alguns instantes, ao meu lado uma mulher negra. Ela tinha o olhar bastante solto sem horizonte. Trazia nas mãos um pacote de amendoins, que comia com visível fome. O corpo inteiro estava pintado de branco, absolutamente coberto de tinta branca, até mesmo seus cabelos — cuja brancura da tinta, se misturava com o loiro dos cabelos descoloridos. E aquela imagem me gerou um ruído interno: seu olhar que não me via, trazia-me para a cena que eu construí: o reforço da máscara branca, que se acopla ao rosto para afirmar uma existência do sujeito.<sup>2</sup> Sua presença também trouxe para perto outras

<sup>2</sup> De acordo com Frantz Fanon (1968), o sujeito colonizado, mais ainda o sujeito negro, emprega a máscara branca (que não é uma justaposição física, mas adoção ao pensamento eurocêntrico, uma submissão ideológica e estética) como uma estratégia de sobrevivência e afirmação de sua própria humanidade.

performances de mulheres negras, cuja ação artística impacta meu trabalho, como *Merci beaucoup, banco!*, de Michelle Mattiuzzi; *Tutorial*, de Yasmin Nogueira e *Black off*, de Ntando Cele, performer sul-africana. Ali, em plena tarde agitada, apenas comendo seu amendoim e esperando a abertura do sinal, aquela mulher denunciava em silêncio operações e esquemas coloniais tão vigentes quanto naturalizados e silenciosos. Em seu alheamento, dizia silenciosamente para os carros que cruzavam a rua a sua frente: eu existo.

A performance de mulheres negras é um lugar de “eu existo”. É uma intervenção que convoca a afirmação de sua condição humana, de articulação de sua fala e provocação de outros discursos sobre si. Ao elencar os trabalhos das artistas Yasmin Nogueira, Michele Mattiuzzi e Ntando Cele, enxergo o modo como cada performer fala sobre a necessidade de afivelar uma máscara para poder existir enquanto indivíduo, e ter uma voz na sociedade. A crítica se faz em semelhança e diferença, compreendendo as poéticas de cada criadora, porém compreendendo que há pontos de passagem comuns — como se fosse necessário enfrentar determinadas questões para daí tecer outros discursos e alcançar novos horizontes.

As obras citadas compõem uma cena em que as artistas estão implicadas na presença e em todo modo de elaboração e exposição de suas questões por meio de seus corpos. As operações discursivas se dão por sobre essa tela, muitas vezes deixando de lado qualquer tipo de dramaturgia calcada na palavra, mas entendendo que o drama se dá já na fricção entre os textos historicamente criados para esses corpos.

A partir da análise de alguns elementos de *Isto não é uma mulata* estabecerei um diálogo com as obras das criadoras citadas anteriormente, compreendendo as linhas que aproximam estas performances. Em uma das primeiras cenas do espetáculo, eu, autora, utilizo um fardamento genérico de trabalhadora de serviços gerais, bastante comum em prédios públicos ou empresas. Uma roupa que despersonaliza o sujeito, compreendendo um padrão pouco visível de trabalhadores ou trabalhadoras, por não ser reconhecível. No processo criativo, optamos por iniciar o espetáculo com o público tendo acesso ao teatro, onde (no *foyer*) me encontrará, desempenhando ações de limpeza: varrendo, organizando cadeiras, passando pano úmido no chão, buscando desempenhar o serviço do modo menos teatral

---

Assim, procedimentos estéticos que alterem o corpo, os cabelos, modos de vestir, uso de palavras, validação acadêmica, escolha do parceiro afetivo, modo de produção. Vivendo num mundo branco, em que tudo aquilo que é bom, civilizado, inteligente, digno de respeito é branco, não há outra estratégia senão estar aproximado deste modelo para se distinguir, para continuar existir e não ser aplacado pelas políticas da morte.



(artificial) possível. Porém, uma artificialidade: uma maquiagem bastante destacada, com cores vibrantes, cílios postiços bastante exagerados e tons de pele bastante mais claros, uma rostidade embranquecida — necessária para as demais imagens que serão criadas ao longo do espetáculo (SANTANA, 2017, p. 68).

É feita aí uma referência direta à emblemática obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), em que o psicanalista Frantz Fanon aborda a questão da incorporação pelos negros dos traços brancos, culturais, sociais e de pensamento para poder existir, resistir e transitar. O negro, nascido nas ex-colônias, cresce num contexto em que tudo leva a um auto-ódio, a uma não aceitação de si — o autor fala sobre uma repugnância física, que emerge da formação histórica de uma subjetividade do domínio (SANTANA, 2017, p. 68).



Figura 1 – *Isto não é uma mulata*, de Monica Santana. | Crédito: Nti Uirá.

Podemos ver que:

No espetáculo, embora a maquiagem evoque um *glamour* de diva *pop*, o mais recorrente nas apresentações é o rosto não ser lido pelo público neste primeiro momento, pois o corpo negro, trajado de fardamento, desempenhando as funções de limpeza, acumula subalternidades exponencialmente: seu rosto não precisa ser lido de pronto. Mesmo em cartaz há dois anos, com número grande de imagens veiculadas em redes sociais e mídia, é recorrente o fato de que o público ignora que aquela mulher seja a atriz. Claro que se trata de um dispositivo utilizado — evocar uma corporalidade mais subserviente, que se rasura com o rosto festivo — para explorar a questão da invisibilidade do corpo negro: ele pode estar no espaço, o outro reconhece que está ali, mas ele não precisa ser lido, considerado, visto, é uma presença que não provoca diferença, pode ser ignorada sem prejuízo (SANTANA, 2017, p. 68).

Dessa forma,

Os limites de uma realidade — a do corpo negro subalternizado, reconhecido como tal pela amplitude da sociedade brasileira — são postos em cena e permitem a exploração de jogos de significação. A transição desse primeiro momento subalterno para um ruminar, seja pelo olhar, pela respiração e pelos gestos que ativam uma agressividade reprimida, mimetizam um corpo indócil, que explode e rompe os limites (SANTANA, 2017, p. 69).



**Figura 2** – *Isto não é uma mulata*, de Mônica Santana. | Créditos: Diney Araújo.

O procedimento que descrevi, empregado no espetáculo *Isto não é uma mulata*, tem total diálogo com os arranjos de outras duas obras, já mencionadas, de criadoras negras no campo da performance, *Merci, blanc!*, da paulistana Michelle Mattiuzzi, radicada em Salvador, a performance *Tutorial*, de Yasmin Nogueira e *Black off*, de Ntando Cele.

*Merci beaucoup, blanco!* (MATTIUZZI, 2016) ganhou visibilidade nacional e internacional com altíssimo número de compartilhamentos, seja pelo impacto da ação desenvolvida, seja pela identificação que provoca diante de mulheres negras, sobretudo. Despida de qualquer veste, Mattiuzzi sobrepõe largas camadas de tinta branca sobre o corpo, até que sua pele escura, retinta já não possa ser vista. Agora, feita de branco, esse corpo toma diferentes posturas, diferentes contornos para denunciar que aquele corpo para tomar contorno de arte, de humano, de intelecto precisa atravessar, seja o branqueamento de sua forma, seja o branqueamento da sua experiência. A contaminação deste corpo escuro

pela brancura não se dá apenas pelo viés de uma leitura estética, mas também pela denúncia em torno do corpo negro inserido no ambiente artístico e as operações que se dão ali.

A performance coloca em visibilidade o corpo nu, negro, gordo, distanciado inclusive dos contornos daquilo que se convencionou definir como algo que pode ser um corpo negro belo: formas rígidas, magras, esguias, preferencialmente traços finos. Esse corpo também afronta aquilo que, dentro dos museus e salas tradicionais de arte, convencionou-se representar como humano. Nesses espaços, o corpo negro foi representado como exótico ou primitivo. Ao cobrir-se de branco, perguntas que poderiam ser feitas são: “Agora eu sou humana?”, “Agora eu sou uma mulher?”.



**Figura 3** – *Tutorial*, de Yasmin Nogueira. | Créditos: Adriano Machado.

A presença do rosto ou corpo embranquecido também se expressa na obra *Tutorial*, de Yasmin Nogueira, performer e artista visual baiana. A artista dispõe sobre uma mesa um conjunto de itens de maquiagem, todos tons de pele muito mais claros que o seu. Ela inicia a maquiagem criando uma densa máscara branca, que derrete para além de sua face e escorre pelo rosto e pescoço, também cobrindo os dedos. O nome *Tutorial* remete aos inúmeros vídeos produzidos por blogueiras, famosas ou não, que dão orientações de como maquiar-se e obter determinados efeitos. Desses efeitos, um dos mais desejados é afinar os traços ou “disfarçar as imperfeições”. Imperfeições que dizem respeito às marcas raciais, ou seja, escamotear tudo aquilo que é considerado “grosseiro” no rosto. A mobilidade plástica e a construção cultural do corpo são pontos de inquietação de Nogueira (2017), que utiliza da

videoperformance como uma plataforma criativa. Ao mostrar seu tutorial, a criadora provoca a pensar sobre a delicadeza entre a relação gênero e identidade.

Por fim, em *Black off*, espetáculo da sul-africana Ntando Cele (2018), dividido em três partes, temos o trânsito da personagem Bianca White — que se caracteriza pela atriz, cuja pele é embranquecida, olhos reduzidos com utilização de fitas crepes visíveis, utilizado uma peruca loira que cobre seus cabelos, e traça um quimono que reduz seus gestos e caminhada. A personagem que abre o espetáculo utilizando largas doses de ironia, ensina ao público como ser branco, como encontrar chaves comportamentais para acessar e diminuir qualquer traço racial mais aparente, seja no modo de se apresentar, seja como levar a vida. A ironia desconcertante da atriz, que apresenta um *talk show*, torna visível o quanto o branco é também um sujeito racial e joga com seus próprios estereótipos. A crítica que a performer encena sobre os racistas sul-africanos não se distinguiria numa representação de uma classe média embranquecida brasileira. A obra veio para o Brasil em 2017, e se apresentou nos principais festivais de teatro daquele ano, apresentando-se mais frequentemente para plateias brancas que se viram confrontadas e desconfortáveis diante da acidez da obra.

Diria que *Isto não é uma mulata* e *Black off* atravessam os mesmos elementos e pontos de discussão, operando na proximidade e na diferença. Assim como eu emprego os elementos físicos de um embranquecimento na cena, o mesmo ocorre no trabalho de Cele, lá também está o emprego de uma musicalidade afrodiáspórica para além de qualquer recorrência que convoque uma tradição ou uma própria essência do que seria uma música comum a um teatro negro. No caso dela, os músicos suíços tocam ao vivo jazz, e na terceira parte do espetáculo, punk rock. A criadora compôs uma série de canções com o *punch* agressivo do punk para trazer discussões presentes na obra de Fanon, não de modo didático, mas com a atitude do gênero musical que une inquietação, o inacabado e a agressividade como estratégia de presença. Embora não se reconheça amplamente, o proto-punk rock deriva de uma banda de jovens negros de Detroit (EUA), chamada *Death* e que nunca estourou porque as gravadoras negras do momento não consideravam mais o rock um gênero genuinamente negro.<sup>3</sup> No meu caso, a escolha foi pela presença de um samba alterado,

<sup>3</sup> O documentário *A band called Death*, de Jeff Howlett e Mark Corvino (2012), torna pública a história da banda que fora ignorada pelas grandes gravadoras e cuja inovação musical só pôde ser reconhecida quatro décadas depois, quando o seu material chegou às mãos de colecionadores. Ver: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/06/04/death-punk-antes-do-punk/>.

recebendo a justaposição dos meus passos mixados e a utilização do funk — um gênero muitas vezes malvisto dentro da própria militância negra, por não ter compromissos com conscientizações e não trazer um discurso político explícito.

A zona intermediária do espetáculo se assemelha novamente ao modo que opero em *Isto não é uma mulata*. Entra em cena um espelho, em que a artista se volta e desfaz a maquiagem embranquecida. Todo movimento de limpeza aqui é ampliado pelo vídeo, que projeta seu rosto na tela — no meu caso, um gesto violento de arrancar a peruca e limpar o rosto embranquecido se dá após o longo samba.

Finalizo este artigo reafirmando o que já disse em outro texto (SANTANA, 2017, p. 77):

Como característico da performance negra, nas suas mais variadas formas de criação, a utilização de um duplo sentido é comum nestes trabalhos citados: trazer imagens que apontam para múltiplas significações, não fechar num significado unívoco, mas se utilizar de um saber ancestral e de resistência histórica em que o jogo textual – mesmo onde não haja verbo — torna possível a continuidade e a ampliação das compreensões. Martins (1995) sinaliza que as formas teatrais negras não cristalizam verdades absolutas, mas práticas de fala, jogos discursivos — a própria noção de gíngã, tão cantada na cultura brasileira, que possibilita metamorfoses, segredo e luta, representa um relacionamento com o real que não almeja uma verdade universal e profunda, mas o jogo das aparências e as potências que residem ali.

O corpo como espaço de estilização retórica, ocupando o espaço social alheio, com estilos de cabelo, posturas, gingados, maneiras de falar, bem como estratégias de companheirismo e vivência em comunidade, convivendo com a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas das culturas, ideologias e instituições europeias, em conjunto com o patrimônio africano, é resistente na diáspora e nas criações aqui vigentes.<sup>4</sup>

Atravessando encruzilhadas de sentidos, talvez guiadas por Exu, orixá do panteão iorubano, amplamente reverenciado na cultura afro-brasileira, que evoca ambivalência, multiplicidade, caracterizando um princípio dinâmico de individualização, comunicação e interpretação (MARTINS, 1995).

A partir do olhar sobre essas obras, que estão dentro dos horizontes de uma produção de performance negra contemporânea, podemos compreender o quanto há de ampliação de uma consciência sobre ser uma mulher negra, do seu devir, que emerge das artistas para seu público, entendendo que essas reverberações são como ondas que afetam a cultura. Corpos afetados por laços de pertencimento, encontros, dores, alegrias e modos de transitar, fazer, resistir. Modos que explodem na cena convocando a mudanças, conclamando outras formas de agir e existir.

<sup>4</sup> Para Hall, os repertórios culturais negros forjam algo muito mais subversivo do que se pensa — não existe forma pura, ao pensar cultura negra na diáspora: “Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes.” (HALL, 2003, p. 325)

## Referências

- BARTHES, Roland. A morte do autor. **Site Filosófica Biblioteca**. 1967. Disponível em <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-morte-do-autor-2.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2021.
- CELE, Ntando. Ntando Cele: “Não estou aqui para ser negra”. [Entrevista cedida a] Ivan Martins. **Revista Arte!Brasileiros**, São Paulo, julho de 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/ntando-cele-nao-estou-aqui-para-ser-negra/>. Acesso em: 02 maio 2021. (online).
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum’s Toques Negros, 2016.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOOKS, Bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**. n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 02 maio 2021.
- JOHNSON, Patrics E. Black performance studies: genealogies, politics, future. In: MADISON, S.; HAMERA, J. (Orgs.). **Performance Studies Handbook**. Oaks/CA: Sage, 2005, p. 446-463.
- LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós de Ciências Sociais**, São Luís, v.8, n.16, p. 129- 144, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695/433>. Acesso em: 02 mar. 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup blanco: escrito experimento, fotografia performance**. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci\\_beaucoup\\_blanco\\_michelle\\_mat](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup_blanco_michelle_mat). Acesso em: 08 abr. 2021.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.
- NOGUEIRA, Yasmin. Friccionar os limites entre minha história e as de outras mulheres negras. [Entrevista cedida a] Carol Barreto. **Revista Raça**, São Paulo, outubro de 2017. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/friccionar-os-limites-entre-minha-historia-e-as-de-outras-mulheres-negras/>. Acesso em: 02 maio 2021. (online).
- SANTANA, Monica P. de. A performance de criadoras negras e o corpo como discurso. **Cadernos do JIPE-CIT**, Salvador, v. 2, n. 39, p. 65-79, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35415>. Acesso em: 02 maio 2021.

Recebido em: 01/02/2021.

Aceito em: 08/04/2021.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.46906/caos.n26.57501.p55-70>

**AFROCENTRICIDADE NA OBRA TEATRAL “DONA MARIA DO DOCE”:  
ensino de arte e perspectivas antirracistas*****AFROCENTRICITY IN THE THEATRICAL WORK “DONA MARIA DO  
DOCE”: art teaching and anti-racist perspectives***

Fernanda Mara Ferreira Santos \*

Victor Hugo Neves de Oliveira \*\*

**Resumo**

Este artigo busca compartilhar o processo de sistematização da obra teatral “Dona Maria do Doce” por meio da perspectiva afrocentrada. O espetáculo consiste em trabalho autoral relevante para minha trajetória estudantil e profissional.<sup>1</sup> Utilizo a pesquisa bibliográfica apoiando-me na epistemologia de intelectuais negras(os). A fim de contribuir para os estudos em artes cênicas, apresento a obra “Dona Maria do Doce” como resultado de um processo criativo emancipatório, transformador em arte e educação, levando em consideração minhas vivências enquanto artista, estudante/educadora e mulher negra.

**Palavras-chave:** Contação de Histórias; Performance; Educação Antirracista; Afrocentricidade.

**Abstract**

This article seeks to share the process of systematizing the theatrical work “*Dona Maria do Doce*” through an Afro-centered perspective. The show consists of authorial work relevant to my student and professional trajectory. I use bibliographic research based on the epistemology of black intellectuals. In order to contribute to studies in the performing arts, I present the work “*Dona Maria do Doce*” as a result of an emancipatory creative process, transforming art and education taking into account my experiences as an artist, student/educator and black woman.

**Keywords:** Storytelling; Performance; Afrocentric; Anti-Racist Education.

\* Especialista em Arte-educação e uso de novas tecnologias pela UNB/Brasil. Especialista em Literatura e culturas africanas e afro-brasileiras pela UEPB/Brasil. Licenciatura em Teatro pela UFPB/Brasil. E-mail: femmaferreira@gmail.com.

\*\* Doutor em ciências sociais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Brasil. Professor do Departamento de Artes Cênicas e do Mestrado Profissional em Artes (PROFArtes) da Universidade Federal da Paraíba/Brasil. E-mail: dolive.victor@gmail.com.

<sup>1</sup> O artigo foi produzido por Fernanda Mara Ferreira Santos sob a supervisão, diálogo e revisão do professor Victor (coautor), a partir do seu trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro na UFPB. Por isso a linguagem se expressa na primeira pessoa do singular.



## Introdução

O presente artigo representa uma análise da obra “Dona Maria do Doce”, criação artística autoral, cuja sistematização e reflexão encontram-se registradas em minha monografia de conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Paraíba (SANTOS, 2020).

Sabe-se que na perspectiva do pensamento afrocentrado, criatividade e arte são demarcadores da luta contra o racismo e a subjugação imposta à pessoa negra pelo eurocentrismo. Entendendo ser possível insurgir-se contra a superioridade e universalidade da lógica de pensamento da branquitude, discorro sobre a utilização de elementos visuais, sonoros, imagéticos, corporais e textuais da montagem teatral “Dona Maria do Doce”, enquanto performance de uma prática pedagógica em arte, à disposição de uma educação antirracista. Sigo fortalecida pelas aspirações de Du Bois sobre a emergência de um(a) arte/teatro negro(a) “sobre nós, por nós, para nós e perto de nós” (FINCH III; NASCIMENTO, 2009, p. 49).

A referida obra possui como característica peculiar em seu processo de criação a relação com minha trajetória artevista<sup>2</sup> de mulher preta, atriz, educadora, escritora e idealizadora de uma iniciativa artística e socioeducacional do Coletivo Gira Contos Contadores de Histórias. Criado entre os anos de 2011 e 2012, ele possui um repertório de oito performances compostas por releituras e recriações de clássicos da literatura nacional, histórias tradicionais e de conhecimento popular, além da literatura negra/afro-brasileira.

O único trabalho autoral é “Dona Maria do Doce”, desenvolvido pelos integrantes do Coletivo em um longo processo entre os anos de 2012 e 2018. Processo sobre o qual iremos nos debruçar neste artigo e que incluiu a construção do conto, o roteiro narrativo, os ensaios, a elaboração dos figurinos e os diversos formatos de encenação.

A arte de contar histórias me proporcionou uma (re)conexão com uma qualidade de fazer artístico ancestral que há muito encontrava-se deslocado e distorcido pelo

---

<sup>2</sup> O termo “artevismo” se deve à junção da palavra arte com a palavra ativismo denominando o trocadilho, que significa expressão artística como meio de empoderamento, questionamento e resistência da cultura afro-brasileira.



pensamento colonial-branco-hegemônico. Tal oportunidade de empoderamento, atribuo ao contato com expressões culturais das tradições de matriz africana e indígena, assim como ao contato com organizações políticas do movimento social organizado de negros(as) que suscitaram em mim a necessidade de ancoramento em um tipo de paradigma de pensamento contrário ao eurocêntrico.

No trabalho de conclusão de curso a que se refere este artigo, utilizo-me de pesquisa bibliográfica e da prática performativa para desenvolver os argumentos que norteiam as experiências empreendidas ao longo do processo de criação e montagem do espetáculo “Dona Maria do Doce”. Neste artigo, ratifico a importância do embasamento teórico da mencionada monografia ter sido ancorada também, mas principalmente, em produções intelectuais de negras(os) que defendem o pensamento afrocentrado enquanto abordagem epistemológica imprescindível na desconstrução da “desagência” a que toda pessoa negra é relegada na perspectiva do eurocentrismo. A ideia afrocêntrica se refere a um tipo de pensamento, prática e perspectiva inerentes ao lugar ocupado pelos afrodescendentes em todo o mundo enquanto sujeitos e agentes de fenômenos que atuam sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos (ASANTE, 2009).

Em sua obra intitulada *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*<sup>3</sup>, Oliveira defende a ideia de que determinados elementos pertencentes à “dinâmica civilizatória africana” são fundamentais para a constituição e compreensão da cosmovisão de mundo produzida naquele continente e ressignificada no Brasil (OLIVEIRA, 2003). Dentre esses elementos, o autor destaca: o respeito à ancestralidade, ludicidade, oralidade, corporeidade enquanto valores civilizatórios da população negra brasileira, além da apreensão da tradição como elemento dinamizador de valores ético-morais humanos. Elementos que, de certa maneira, constituem a arte de contar histórias.

Partindo desse pressuposto, acreditamos que a contação de histórias, como um saber concernente à tradição, pode se utilizar de diferentes linguagens tanto no processo

---

<sup>3</sup> Essa obra nos fala da “sistemática dialética das sociedades africanas”, seus reflexos e consequências, principalmente, para a construção da sociedade brasileira (OLIVEIRA, 2003).



de comunicação e fruição de estéticas quanto no que diz respeito à transmissão do conhecimento. E, por isso, compactuamos com o pensamento de Celso Sisto (2007), no que tange à definição da contação de histórias como uma “Arte Maior”, completa e transformadora que ao unir diferentes linguagens artísticas num único fazer, extrapola o sentido de obra ou espetáculo pronto e acabado para se constituir numa vivência que reverbera, promove o diálogo e se fundamenta em objetivos de experiências humanizadoras.

Identificar no exercício de contar histórias uma educação de base africana, por meio de sua cosmovisão, fez com que ao empreender o Coletivo Gira Contos Contadores de Histórias enquanto uma iniciativa artística, socioeducacional, de valorização das culturas tradicionais de matriz africana e indígena, eu pudesse atuar numa perspectiva afirmada e positivamente negra, e assim tornar-me verdadeiramente sujeita de minha própria arte.

Ao longo deste artigo, por isso, busco discorrer sobre o caráter pedagógico da contação de história dentro de seu aspecto ritual e performático, compartilhando breve reflexão sobre a relevância dada à visibilidade e valorização da tríade corpo-voz-palavra enquanto signos culturais carregados de simbolismo na arte e na constituição positiva das identidades negras.

Em seguida, busco identificar como sentidos e características da pertença étnico-racial nestes elementos são capazes de promover uma relação de aprendizagem significativa, amorosa e humanizadora no acesso, construção e transmissão de conhecimento. O que, a meu ver, constitui fator preponderante na observância dos valores tradicionais de matriz africana e afro-indígena para o ensino de arte/teatro nas escolas. E, por fim, me proponho a identificar algumas categorias de análise para a produção de uma obra de arte negra.

### **Corpo-voz-palavra: elementos da cosmovisão africana na obra Dona Maria do Doce**

Neste trabalho, ao refletirmos sobre as concepções e especificidades do “corpo negro” enquanto “herdeiro” de uma “cosmovisão africana” (re)criada no Brasil, compreendemos a noção de corpo como o elemento primordial das experiências e



vivências do ser humano no mundo. Por isso, o corpo é fundamento para a construção e constituição das identidades, das visões de mundo, das tradições e, conseqüentemente, das culturas sob as quais se formam os sujeitos (OLIVEIRA, 2003).

Dada a importância do corpo na cultura, mas, fundamentalmente, sua relevância e significado nas culturas de matrizes africanas, interessa-nos refletir sobre seu valor estético para a educação em arte quando lidamos com o ensino de teatro nos diferentes ambientes de educação, onde a maioria dos estudantes possui a pertença étnica negra ou afro-indígena.

Partimos do pressuposto de que as narrativas significativas para nossos estudantes serão aquelas que tiverem relação com seu universo cultural, que puderem representar seus corpos imersos em símbolos e histórias reconhecidos coletivamente pela comunidade.

O corpo, a voz e a palavra constituem elementos-chave no trabalho que desenvolvemos com a contação de histórias de temática negra/afro-indígena porque nos remete a um processo de construção de conhecimento oral, portanto ancestral e tradicional. Ao escolhermos analisar a obra “Dona Maria do Doce” e sua encenação enquanto proposta performativa, levamos em consideração o que nos traz Ciotti (2014) sobre a voz e o corpo na performance.

De acordo com a autora, uma obra performática é reconhecível a partir do momento em que o espectador entra em contato com o corpo do performer. A autora prossegue afirmando que a voz, dada sua autonomia em relação à palavra escrita, carrega em si uma mescla de várias linguagens, tais como, a música, os textos, a dança etc.

Citando os estudos de Paul Zumthor (1993) sobre a origem da performance, a professora Naira Ciotti nos traz como referência a figura do trovador medieval, que dominava com maestria em seu corpo a mistura destas diferentes linguagens. Para contar uma história, os trovadores lançavam mão de sua voz e de seu corpo, ou seja, tiravam de dentro deles mesmos uma história nova em cada local onde se apresentavam. Em seu livro a professora declara que:

[...] a voz é um livro invisível. Fazer performances se assemelha a escrever um livro invisível. A performance é uma voz que procura o diálogo. Existe, portanto, além do corpo, este outro aspecto que é a voz da performance, [...] E o performer incorpora, corporifica e, dessa forma comunica. Para se comunicar



através da voz, ele precisa ter consciência do seu corpo e do lugar onde ele está (CIOTTI, 2014, p. 37).

O caráter pedagógico da performance está na sua disponibilidade para o diálogo ou troca com o espectador, portanto sua força reside na ação de comunicar. Assim como um livro, que constitui instrumento de conhecimento registrado por meio de palavras escritas e imagens para as sociedades ocidentalizadas, a voz e o corpo juntos se configuram como suporte de aquisição e transmissão de conhecimento por meio da palavra falada. Para que haja sucesso na comunicação, corpo e voz no contexto de performances relacionadas à arte de contar histórias devem alcançar um estado de teatralidade capaz de instalar, nesta relação, uma espécie de acontecimentos que só é possível quando há uma consciência de si e do entorno, em cuja relação/comunicação se estabelece.

Sendo assim, entendemos a performance como uma forma de expressão artística que se caracteriza pela capacidade do performer em se comunicar de maneira a mesclar e dominar diferentes linguagens. É nesse sentido que nosso trabalho, numa alusão ao caráter múltiplo e híbrido, próprio da performance, analisa os diferentes elementos estéticos e narrativos que compõem o espetáculo “Dona Maria do Doce” enquanto expressão em arte para ser trabalhada nos diferentes ambientes de aprendizagem.

Utilizamos-nos da performatividade em sessões de narração de histórias como importante ferramenta comunicadora e questionadora, capaz de possibilitar à criança, ao adolescente, jovem, pessoa negra e/ou indígena falar em si, por si e, para tanto, ressaltamos a figura do *griot*<sup>4</sup> africano, como outro importante referencial para pensarmos o caráter ritual e performático da arte de contar histórias.

Abdias do Nascimento<sup>5</sup> define os *griots* africanos como “narradores tradicionais, verdadeiros atores congênicos”, dotados de uma “extraordinária técnica e expressividade”

<sup>4</sup> Termo do vocábulo franco-africano, criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes das quais, em geral, está a serviço. Presente sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (LOPES, 2011, p. 317).

<sup>5</sup> Abdias do Nascimento nasceu em Franca, estado de São Paulo, no ano de 1914. Consagrou-se como artista plástico, ator, escritor, poeta, dramaturgo, diretor, secretário de Estado, deputado, senador, ativista e intelectual pelos direitos da população negra. Fundador do Teatro Experimental do Negro (1944). Formou-se economista pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ/1938), possui diversos poemas, artigos livros publicados, dentre os quais estão: “O quilombismo” (1980), “Dramas para negros



(NASCIMENTO, A., 1961, p. 11-13). Ao lançar mão de seu corpo, voz e palavra para narrar uma história, a pessoa que se coloca em performance deve ter consciência de si e do entorno para que a comunicação a qual se propõe tenha sucesso.

Numa breve relação entre o que nos traz Ciotti (2014, p. 37) sobre a(o) performer “estar consciente de seu corpo e do lugar onde ele está” com o que nos apresenta Abdias do Nascimento, citando Fernando Ortiz sobre as artes africanas constituírem-se num estado de consciência de “expressão vital” e “expressão global”, chamamos atenção para o seguinte trecho:

Os narradores africanos, com várias denominações segundo a região, - os *griots*, por exemplo, - interpretam como verdadeiros atores os contos, as lendas, as fábulas, as epopeias da raça negra. [...] Realmente, para o ator africano, a palavra não tem valor em si mesma, porém, unicamente, pelo sentido cênico que lhe é emprestado pelo narrador ou intérprete. Ela é, apenas, um dos elementos de uma expressão global. [...] Nesta literatura sem letras, [...], no tocante à sua expressão vital. [...] esse teatro que quase desconhece o drama escrito, significa um teatro vivo que brota, original e puro, de cada representação (NASCIMENTO, A., 1961, p. 13).

Por meio dessa citação, destacamos a consonância entre a arte de contar histórias, o sentido que se dá à arte da performance na atualidade e a relação de ambas com a capacidade comunicadora e educativa de um fazer artístico que toma como base a afrocentricidade para se afirmar vivo, completo, integral e integralizado com seu contexto.

### **Abordagem afrocentrada de análise e sistematização na obra Dona Maria do Doce**

O conto “Dona Maria do Doce” constitui repertório autoral da iniciativa artística do Coletivo Gira Contos Contadores de Histórias. Tal iniciativa foi desenvolvida ao longo de minha trajetória acadêmica, profissional e ativismo político junto aos movimentos sociais de negros (as), comunidades tradicionais, ambientes de educação formais e não formais nos estados da Paraíba e Minas Gerais. Portanto, o referido trabalho nasce do

---

e prólogo para brancos” (1961), “O negro revoltado” (1968) e outros. Tal trajetória de vida lhe rendeu inúmeros prêmios e honrarias nacionais e internacionais (Doutor honoris causa, Universidade Federal da Bahia/2000; Homenagem da Presidência da República Federativa do Brasil – Brasília/ 2004; Prêmio de reconhecimento *10 Years of Freedom — South Africa*, 1994-2004, do Governo da África do Sul, abril de 2004). Faleceu em 2011, aos 90 anos. Disponível em: <http://www.abdias.com.br>. Acesso: 06/01/2020.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

desejo em trilhar um caminho emancipatório, transformador em arte e educação levando em consideração minhas vivências enquanto artista, estudante/educadora e mulher negra.

Ao partir de uma proposta afrocentrada/quilombista de análise e reflexão sobre o processo de montagem do espetáculo “Dona Maria do Doce”, quero também afirmar a legitimidade criativa da arte e do teatro produzidos sob a perspectiva da negritude a fim de romper com noções equivocadas e hierárquicas de conhecimento e valores estéticos, demarcando, assim, a existência de uma visão e postura crítica sobre o mundo protagonizada pela pessoa negra.

[...] a abordagem afrocentrada focaliza o imperativo de definir a localização do sujeito, isto é, de explicitar o lugar de onde o olhar parte. Esse princípio da abordagem afrocentrada, [...], também já fora assinalado no Brasil na década de 1950, no contexto da produção intelectual do Teatro Experimental do Negro (NASCIMENTO, E., 2009, p.182).

No trecho acima, podemos compreender que a abordagem afrocentrada consiste em reivindicar a legitimidade de questões ligadas às identidades e à experiência de vida da pessoa negra na construção do conhecimento com base nas matrizes culturais africanas originais e da diáspora. É com este mesmo sentido que Abdias Nascimento (2009) elaborou o conceito de “quilombismo” para se contrapor à hierarquização das diferentes formas de conhecimentos pelo eurocentrismo ocidental.

Foi a hierarquização do conhecimento científico como saber hegemônico e de propriedade exclusiva das pessoas brancas, europeias, que desvirtuou o verdadeiro sentido de aquisição e produção de conhecimento enquanto característica intrínseca de todo ser humano de perceber e criar a realidade. Grupos humanos que se encontravam fora do espaço geográfico e ideológico ocidental-branco-europeu foram, e ainda hoje são, desqualificados e objetificados intelectualmente, uma vez que possuem perspectivas de conhecimentos considerados inválidos.

O racismo desapropria e desloca as formas de conhecimento e saberes das pessoas negras da credibilidade científica; falar em arte negra ou teatro negro relega esses tipos de produção a uma subcategoria, cuja centralidade é reivindicada pela arte hegemônica ancorada sob as bases da falácia do teatro originalmente ocidental/grego.



Uma das tarefas mais desafiadoras é desmascarar a noção de que posições particularistas são universais. A Europa desfilou sua cultura como norma por tanto tempo que os africanos e asiáticos deixam de perceber a experiência europeia, seja ela da Idade Média, seja de Shakespeare ou Homero, assim como os conceitos de beleza, como apenas aspectos particulares e não universais da experiência humana, embora possam ter implicações para outras culturas. O que os afrocentristas devem sempre criticar é a ofensiva particular que projeta a Europa como padrão pelo qual se deve julgar o resto do mundo [...]. A Afrocentricidade busca criticar todas as reivindicações exageradas dos particularistas. É preciso ressaltar que não é necessário parecer-se com a cultura europeia para ser civilizado ou humano! (ASANTE, 2009, p. 108).

As categorias de análise que utilizo neste trabalho para descrever o processo de criação e montagem do espetáculo “Dona Maria do Doce” partem da compreensão de que a arte negra existe, é legítima, portanto requer princípios investigativos coerentes com a perspectiva lógica de conhecimento de quem a produziu. Dito isso, chamo a atenção para o fato de priorizar autores negros na fundamentação do presente trabalho em vez de meramente reproduzir o discurso da intelectualidade hegemônica, pois ao me apoiar na perspectiva afrocêntrica acredito estar rompendo paradigmas epistemológicos que nos relegam à “servidão mental”. Nas palavras de Asante,<sup>6</sup> “se você abordar os dados de forma incorreta chegará muito provavelmente a conclusões equivocadas” (ASANTE, 2009, p. 105). Enquanto mulher negra, eu, artevista negra, afrocentrada, quilombista, atriz e educadora na Paraíba, não poderia fazer diferente.

Para tanto, utilizarei como categoria de análise neste trabalho seis qualidades que segundo Licko Turlle (2014), ao citar a tese de Alejandro Frigério sobre as artes negras, caracterizam a performance artística afro-americana. São elas: multidimensionalidade, qualidade participativa, ubiquidade ou (onipresença no cotidiano), coloquial (diálogos internos), estilo individual (pessoal) e função social. Tais características foram identificadas como elementos comuns e sempre muito presentes nas produções e desempenho das artes negras devido à presença da cultura e filosofia africanas nas populações da diáspora. Segundo o autor:

<sup>6</sup> Molefi Kete Asante (nascido em Valdosta, na Geórgia, em 14 de agosto de 1942), é professor do departamento de Estudos Afro-americanos da Universidade de Temple. Considerado por seus pares como um dos mais destacados estudiosos contemporâneos. Publicou 70 livros, entre os quais estão: *Maulana Karenga: um retrato intelectual*, de 2010; *Um manifesto afrocêntrico*, de 2008; *Enciclopédia dos estudos negros*, coeditado com Ama Mazama, de 2004; *A história da África*, de 2007. Graduiu-se no *Oklahoma Christian College*, em 1964. Concluiu seu mestrado na *Universidad de Pepperdine*, em 1965. Já escreveu mais de 400 artigos e ensaios para revistas e livros (FLORES; AMORIM, 2011, p. 75).

[...] a herança cultural da África ocidental se concentra mais sobre os valores e menos sobre as formas socioculturais. Estudos começaram a definir percepções similares existentes no estilo da canção, na arte gráfica, nos hábitos motores (TURLE, 2014, p. 96).

Isso nos leva a compreender, a partir do que nos traz Licko Turle, que sob a égide da perspectiva afrocentrada, pessoas negras possuem um jeito próprio de fazer arte. A primeira categoria utilizada para analisarmos a obra “Dona Maria do Doce” será a “função social”. De acordo com Licko Turle (2014), toda arte pautada pela negritude deve cumprir uma função social. Vejamos o conceito empregado pelo autor para a referida categoria:

Outro elemento chave – a integração de todos esses interesses artísticos e sociais em único e integrado evento é inspiração essencial de uma performance musical africana. [...] As performances artísticas afro-americanas são quase sempre realizadas pelo grupo e pela comunidade e para si mesmos. A qualidade participativa permite que os papéis do performer e o membro da audiência sejam praticamente intercambiáveis e que cada um possa mostrar o seu papel e usufruir das performances dos demais. A performance atual na Afro-América como principal elemento socializador e aglutinador. [...] São nestes agrupamentos que a cultura negra tem sobrevivido (TURLE, 2014, p. 99-100).

A obra “Dona Maria do Doce”, enquanto criação artística elaborada por uma mulher negra, retrata a história de vida de outra mulher negra que carrega em si as histórias de muitas outras mulheres. Em consonância com o conceito apresentado pelo autor no trecho acima, cumprir função social significa a continuidade de um legado de resistência e amorosidade no processo de construção e educação de uma comunidade. Esses princípios sempre estiveram na base da minha intenção enquanto trabalho criativo à frente do Coletivo de Arte Educadores Gira Contos Contadores de Histórias.

Na dramaturgia escrita de “Dona Maria do Doce”, consta a história ficcional de uma mulher negra escravizada, que viveu no período colonial entre o estado da Paraíba e Minas Gerais. Trabalhando desde muito cedo na cozinha da fazenda do “Sr. Manoel Coisa Ruim”, “Maria Dociolina” vive um drama, pois o coronel “Coisa Ruim”, com seus negócios em declínio, vende Maria para seu compadre o “Senhor-Doutor-Fidalgo Jacinto Preguiça” que morava lá em Minas Gerais. Maria viaja por léguas e léguas montada no lombo de um burrico, chegando por fim, à fazenda do Fidalgo “Preguiça”.

Em concessão do Senhor Jacinto, Dona Maria fazia doces para vender aos finais de tardes, percorria todo o vilarejo e redondezas da fazenda do seu senhor, tornando-se



uma figura admirada e querida pelo seu encanto e exuberância ao vender seus doces deliciosos. Com o tempo, conquistando o bem querer de várias pessoas da cidade, Maria consegue juntar dinheiro suficiente para comprar sua liberdade. Livre dos abusos do cativo, nossa protagonista continua dedicando-se à arte dos doces, e segue inspirada por seus sentimentos, quando numa tarde de muitas lembranças, Maria cria um doce que agrada o paladar de todas as pessoas, o Pé de moleque.

Esse doce, conhecido em todo território nacional, produzido com melão de rapadura e amendoim, é o mote de nossa fabulação sobre a luta por liberdade empreendida pela população negra escravizada no Brasil. Ao longo dos quase quatro séculos do sistema escravista em nosso país, quando homens e mulheres negros/as criaram estratégias de sobrevivência e conquista pela liberdade que infelizmente não constam nos registros oficiais de nossas histórias.

Entendendo ser importante contar essas histórias, escrevi primeiramente um conto de estrutura narrativa no intuito de poder trabalhar de forma lúdica os temas que perpassam a história da população negra, principalmente das mulheres negras, na superação ao sistema escravista e racismo no Brasil.

Na perspectiva de análise afrocentrada, a palavra escrita não tem valor em si mesma. É por isso que em “Dona Maria do Doce”, a palavra escrita, o conto, ao ser transportado para a cena, assume contornos de uma escrita viva, uma espécie de roteiro ou guia para dar vida e voz à narradora. Antes de escrever, registrar as referidas palavras no papel, precisei testar a validade desta escrita por meio da oralidade. Foi contando oralmente várias e várias vezes que cheguei à história da Dona Maria do Doce.

A história narrada comunica valores bastante humanos, justamente por ser protagonizada por uma personagem com traços identitários bem demarcados: mulher, negra, escravizada, bela, talentosa etc. Ao registrar, por meio da palavra escrita, elementos e sentimentos muito presentes na história de vida de muitas mulheres e meninas negras, estão sendo contempladas questões como representatividade e visibilidade.

Levando-se em consideração as características do racismo brasileiro que invisibiliza e desvaloriza a presença das mulheres negras, defendo a ideia de que a construção narrativa do referido conto atende a categoria de “função social” apontada



como elemento da arte afrocentrada (TURLE, 2014). Em seguida, pontuamos a “multidimensionalidade” cujo autor nos apresenta com o seguinte conceito:

A arte é ao mesmo tempo luta, jogo, dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. É a interpenetração, a fusão de todos estes elementos que faz dela uma forma artística única. As manifestações artísticas são geralmente difíceis de serem classificadas de acordo com as rígidas categorias a que fomos condicionados pela cultura ocidental. Os africanos pensam que não deveriam ser feitas distinções entre música e dança. A música é uma atividade com orientação dramática que engloba atitude, movimentos do corpo, vestuário, resposta do auditório etc. A escultura não é a arte central, mas tampouco o é a dança, visto que ambas dependem de palavras, música e até mesmo de sonhos adivinhação. É performance simultânea em vários níveis sucessivos. As religiões de origem afro na América são exemplos, onde a devoção se expressa através da música, do canto, da dança e da mímica e da necessidade de roupas especiais. Constituem um todo simbólico [...]. Esta característica é africana pois é uma das primeiras a desaparecer quando essas manifestações são praticadas por grupos que não estão acostumados a ela em seu repertório cultural (FRIGÉRIO, 1992 apud TURLE, 2014, p. 9).

Compreendemos que a principal característica da arte afrocentrada é sua capacidade de fundir vários elementos e expressões artísticas de maneira transcendente tal qual uma obra única. A “ubiquidade (onipresença no cotidiano)” é definida pelo autor como:

Cada indivíduo é um performer em potencial e cada situação de vida cotidiana, a possibilidade de oferecer uma pequena performance. A teatralidade nas interações da vida cotidiana. [...] Deve-se dominar as regras que regem a interação da situação social onde se realiza a performance e estar preparado para saber desempenhar seus vários níveis ao mesmo tempo. São transmitidas mensagens em vários níveis (TURLE, 2014, p. 98).

Nessa categoria, compreendemos que para a arte afrocentrada é imprescindível que o ator/atriz seja consciente de si e do seu entorno. É importante que o performer leve para a cena seu “estilo pessoal”, “sua ginga”, “sua negritude” para que a magia da comunicação aconteça, acrescenta o autor (TURLE, 2014, p. 98).

A categoria “qualidade participativa” é apresentada como:

Não há uma separação tão rígida, como há na cultura ocidental entre o performer e o público. A assistência geralmente participa. Às vezes opinando, às vezes batendo palmas ou cantando. No caso das manifestações profanas, a demarcação será ainda menos rígida e estará mais relacionada com a rivalidade do desempenho. O público não pára para ver o músico tocar, ao contrário eles tocam e o público dança e canta (FRIGÉRIO, 1992 apud TURLE, 2014, p. 97).



Acima, compreendemos que a categoria de análise “qualidade participativa” consiste numa proposta estética, marcadamente afrocentrada, na qual a interação público/performer é uma normativa. O nível de participação e interpenetração entre o(a) artista e seu público pode variar, mas a interação entre ambos sempre vai acontecer de alguma forma.

Para analisar a proposta cênica de “Dona Maria do Doce”, as três categorias citadas acima são preponderantes na compreensão do processo de encenação da referida obra. Reafirmamos os argumentos apresentados anteriormente neste trabalho sobre as características intrínsecas à contação de histórias estarem ancoradas na completude e complexidade do fazer artístico, valores e práticas dos saberes tradicionais.

O corpo e a voz nas apresentações de “Dona Maria do Doce” assumem posição de destaque, uma vez que é por meio da corporalidade e das palavras, que a história busca valorizar a representatividade étnico-racial da personagem/atriz.

Os gestos da fala e do corpo traçam uma identidade e valorizam determinadas características. A expressividade e formas corporais expansivas típicas das vendedoras ambulantes e feirantes, os trejeitos corporais das mulheres quilombolas em seus trabalhos diários na feitura da goma de tapioca nas casas de farinha e nos trabalhos domésticos foram os registros para dar vida às ações em cena de “Dona Maria do Doce”.

Além do processo empírico de observação da corporalidade das mulheres quilombolas descritos acima, destaco também o trabalho desenvolvido em sala de ensaio pelo ator e diretor Bertrand Araújo Sousa. A partir de vivências em Biodanza, pude reconstruir de maneira criativa e artística alguns dos gestos de trabalho, movimentações e passos das danças observadas. A memória corporal das festas e rodas de ciranda, coco de roda, capoeira que vivenciei ao longo dos anos foram ativadas no trabalho criativo e arte-terapêutico conduzido por Bertrand A. Sousa.

A voz, neste trabalho, busca evidenciar de maneira positiva a oralidade popular. Palavras pertencentes ao vocabulário nordestino/paraibano, como as expressões “visse”, “oxe”, e a presença de quadrinhas de cordel criadas pelos músicos André Luís Mendes e Diego Souza para abrir a apresentação, caracterizam a identidade sonora deste trabalho. O sotaque mineiro também se faz presente, reconhecidamente pela naturalidade da



atriz/narradora, e ganha ainda mais vulto quando a história é narrada a partir da mudança da protagonista para o estado de Minas Gerais.

A canção que encerra a apresentação pertence ao cancionário afro-mineiro de religiosidade popular, e ao ser adaptada para o ritmo do coco, leva todo público a cantar e a dançar junto com a narradora.

Por meio da proposta corporal e vocal descrita acima, pode-se afirmar que a performance atende as características de “multidimensionalidade”, “ubiquidade” e “qualidade participativa” descritas como necessárias para a arte afrocentrada (TURLE, 2014).

Outro elemento para se pensar e analisar expressões artísticas que se fundamentam na cosmovisão africana é o “coloquial (diálogos internos)”:

A interação entre solista e coro, a ubiquidade do estilo de chamada e resposta tem sido assinalada várias vezes: – entre tambores: a polirritmia, um fala e o outro responde; – entre solista e resposta instrumental [...]; – entre o dançarino e o tambor: os passos acompanham o tambor e o tambor, às vezes, responde aos passos; – entre dançarinos; – entre o cantor e o principal dançarino, os dançarinos e outros performers. O coro tem uma importância fundamental no espetáculo, pois é ele quem representa a sociedade, seus valores morais e éticos. Toda a encenação está baseada na pergunta/ação protagônica e na resposta/reação antagônica do coro (TURLE, 2014, p. 98-99).

No trecho acima, Licko Turle afirma que a característica coloquial se configura numa constante nas artes de matriz africana; o autor apresenta como exemplo a relação entre o coro e o protagonista, o solista e o instrumento para destacar a importância do diálogo e da dialética quando tratarmos de arte afrocentrada.

Encontramos também como elemento pertencente à categoria de análise para as artes na perspectiva da negritude, segundo Turle, o “estilo pessoal”:

Caráter emergente criativo único. O estilo pessoal de cada intérprete é de suma importância. [...] Os negros conquistaram a admiração mais ampla da sociedade com a performance nas artes [...]. Atividades cotidianas como a forma de caminhar, a roupa que se usa e um sem número de elementos adicionais [...], se transformam em fortes enunciados visuais que transmitem significados sobre o indivíduo (TURLE, 2014, p. 99).

De acordo com o trecho acima, compreendemos que estilo pessoal consiste na capacidade da(o) performer imprimir sua essência criativa naquilo a que se propõe



enquanto obra. Somente o estilo pessoal será capaz de tornar o trabalho em arte como uma expressão legítima e única.

Na arte afrocentrada, a autonomia e a autenticidade não devem ser anuladas em nome de nenhum tipo de regra preconcebidas ou paradigma. Antes, porém, as diferenças e individualidades próprias da composição de um estilo pessoal devem ser aproveitadas e misturadas, dando brilho e contornos estéticos de cunho coletivo ao trabalho.

O figurino e os objetos de cena nas apresentações das sessões de contação de histórias do conto Dona Maria do Doce foram elaborados ao longo dos anos. Sua primeira proposta foi pensada e organizada pelo ator e colaborador Bertrand Araújo Sousa no projeto Gira Contos da Contação ao Livro, em 2013. A proposta foi de utilizarmos estética realista composta por uma certa proposta de mescla dos elementos populares tipicamente mineiros e nordestinos para evidenciar um caráter regional mais interiorano e tradicional. Com o passar dos anos, a personagem-narradora foi assumindo os elementos estéticos da indumentária e cultura negra/afro-brasileira tais como turbante, colares, pulseira e balaio peculiar à vestimenta tradicional utilizada pelas mulheres de ascendência africana no Brasil. Elegemos as roupas, balangandãs e utensílios de trabalho das negras de ganho do século XIX como inspiração para compor o figurino de nossa protagonista.

Mais recentemente, no ano de 2017, contamos com a colaboração do Coletivo Coraiz (2017) na elaboração de uma nova proposta de figurino. Pensamos de maneira conjunta numa releitura das roupas e adereços que já haviam sido utilizadas nas apresentações anteriores. Optamos por customizar o figurino original, modificando uma proposta estética próxima à ideia realista e regionalista para nos aproximarmos aos elementos culturais africanos e afro-brasileiros por meio de superposições, grafismos tribais, profusão de cores, elementos figurativos e totêmicos levando em consideração, sobretudo, a capacidade criadora de cada um dos integrantes no processo.

O cenário ganhou uma proposta não realista de feira onde os músicos compõem o quadro com seus instrumentos. Tendo em vista a importância da música e sonorização para a performance em si, a presença e participação dos músicos no espetáculo acontece de maneira interativa, entre si, com o cenário, público e com a narradora.

Conforme o exposto, é possível identificar com relação ao figurino e objetos de cena, cenário e encenação em “Dona Maria do Doce” que as categorias de “estilo



peçoal”, “coloquial (diálogos internos)”, “qualidade participativa”, “ubiquidade” foram contempladas no processo criativo do trabalho. Assim, tanto por meio da forma de concepção quanto pela utilização dos materiais e objetos que compõem a cena e o figurino do espetáculo, é possível identificar a presença dos referidos elementos característicos da arte afrocentrada na execução do trabalho.

### Considerações Finais

Contar histórias é uma arte milenar que, a despeito das novas tecnologias de comunicação e informação, ainda encanta crianças, jovens e adultos. A literatura oral configura-se num elemento precioso para a constituição das identidades culturais e humanidade nos sujeitos, uma vez que as histórias, além de produzir memória, são meios de ampliar nosso horizonte e aumentar o conhecimento em relação ao mundo que nos cerca.

Nas comunidades tradicionais permeadas pela matriz africana, a tradição oral está caracterizadamente pautada no poder criador da voz e da palavra ao engendrar sacralidade e mistério naquilo que é dito (SCHIFFLER, 2016). A história narrada não é só literatura, a palavra dita também é ritual. Nosso corpo enquanto linguagem e memória é visto e vivido por meio de rituais cotidianos que carregam em si histórias, símbolos e signos da cultura.

De acordo com Oliveira (2003), a cosmovisão africana recriada no Brasil nos apropria de elementos como o respeito à ancestralidade, ludicidade, oralidade, corporeidade, enquanto valores civilizatórios da população negra brasileira, além da apreensão da tradição como elemento dinamizador de valores ético-morais humanos. Elementos que, de certa maneira, constituem a arte de contar histórias.

Ao apreender tais características, relaciono meu ofício de contar histórias à arte da performance enquanto fazer artístico integralizado e complexo compromissado com a função de comunicar e educar numa perspectiva antirracista. Contar histórias é fruição e aprendizagem para as artes, porque é dotada de elementos essenciais para a promoção de experiências e vivências significativas. É educativo sem, contudo, comprometer-se com amarras do didático, do exemplar e do meramente informativo. Trata-se de uma



pedagogia afetuosa, portanto amorosa e acolhedora capaz de promover nossa inserção na cultura para uma leitura e compreensão/transformação do mundo.

No intuito de contribuir para a produção acadêmica acerca dos estudos em artes cênicas, apresento o referido trabalho como resultado de um processo criativo emancipatório, transformador em arte e educação levando em consideração minhas vivências enquanto artista, estudante/educadora e mulher negra.

Ao me propor a refletir e sistematizar experiência pessoal à frente da iniciativa artística do grupo Gira Contos Contadores de Histórias, tomando como referência a obra autoral “Dona Maria do Doce”, busquei afirmar a importância da representatividade e visibilidade da arte/teatro negro como saber válido para a produção e educação em arte.

Para expor minha vivência enquanto artevista negra, e apresentar meu processo de criação em arte, utilizei como referencial uma categoria de análise elaborada sob a égide do pensamento afrocêntrico/quilombista elaborados por Molefi K. Asante e Abdias do Nascimento.

A arte afrocentrada consubstancia o processo criativo da obra “Dona Maria do Doce” porque somente sob esta lógica de pensamento é possível contemplar as especificidades do processo de sua elaboração e montagem. Ao apresentar, mesmo que de maneira breve e superficial alguns dos elementos estéticos da performance “Dona Maria do Doce”, o intuito foi sistematizar e registrar a existência de tal processo criativo como uma iniciativa artística e pedagógica de conscientização e combate ao preconceito étnico-racial em espaços educacionais formais, não-formais e equipamentos culturais da cena artística no estado da Paraíba, mais frequentemente, na cidade de João Pessoa.

Levando em consideração desde a pertença étnico-racial dos integrantes até os referenciais culturais de matriz negra/afro-brasileira utilizados na referida iniciativa artística, o presente trabalho pretendeu discutir, à luz do que nos trazem diversas produções acadêmicas e artísticas protagonizadas pelos(as) intelectuais negros(as), a relevância da contação de histórias enquanto performance artística e prática educadora na atualidade.

Afirmando-me sujeita de minha história e aprendizagem, de mãos dadas com todas(os) as(os) educadoras(es) presentes nesta minha trajetória, encerro o presente trabalho na esperança de contribuir para a produção acadêmica acerca dos estudos em



artes cênicas, para que o ensinar, criar, experimentar confluem para a construção de uma arte que se propõe emancipatória e transformadora. Numa alusão ao caráter múltiplo e híbrido, próprio da performance, a obra “Dona Maria do Doce” é um pouco das muitas mulheres negras em mim e representa a busca por um fazer significativo na minha formação docente e trajetória profissional.

## Referências

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. *In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). Afrocentricidade: uma abordagem inovadora.* São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110.

CIOTTI, Naira. **O professor-performer.** Natal: EDUFRN, 2014.

CORAIZ, Coletivo. Apresentação da missão do ateliê e coletivo de artistas Coraiz. Jacumã, 12 jul. 2017. **Facebook: Coraiz.** Disponível em: <https://www.facebook.com/coraiz.brasil.mundo>. Acesso em: 13 ago. 2020.

FINCH III, S. Charles; NASCIMENTO, Elisa Larkin. Abordagem afrocentrada, história e evolução. *In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). Afrocentricidade: uma epistemológica inovadora.* São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 37-69.

FLORES, Elio Chaves; AMORIM, Alessandro. Protagonismo negro numa perspectiva afrocentrada. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís, v. 11, n. 22, p. 59-78, 2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana.** São Paulo: Selo Negro, 2011.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos:** antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente o processo histórico-cultural a população afro-brasileira. *In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). Afrocentricidade: abordagem epistemológica inovadora.* São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 197-218.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O olhar afrocentrado: introdução a uma abordagem polêmica. *In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.* São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 181-195.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Cosmovisão africana no Brasil:** elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

SANTOS, Fernanda Mara Ferreira. **Gira contos:** arte afrocentrada na performance Dona Maria do Doce. 2020. Monografia de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/19267/1/FMFS03022021.pdf>. Acesso em: 07 maio 2021.



SCHIFFLER, Michele Freire. Tradição, oralidade e ancestralidade. **Feira Literária Brasil-África de Vitória**, Vitória, v. 1, n. 02, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/flibav/issue/view/693/showToc>. Acesso em: 14 jul. 2019.

SISTO, Celso. Contar histórias, uma arte maior. *In*: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Orgs.). **Memorial do Proler**: Joinville e resumos do Seminário de Estudos da Linguagem. Joinville: UNIVILLE, 2007, p. 39-41.

TURLE, Licko. **Teatro do oprimido e negritude**: a utilização o teatro-fórum na questão racial. Rio de Janeiro: E-papers; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 25/02/2021.

Aceito em: 01/05/2021.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

## O TEATRO AFRODIASPÓRICO E RITUALÍSTICO DO NÚCLEO AFRO-BRASILEIRO DE TEATRO DE ALAGOINHAS (NATA)

### *THE AFRODIASPÓRICO AND RITUALISTIC THEATER OF THE CORE AFRO-BRASILIAN THEATRE OF ALAGOINHAS (NATA)*

Heverton Luís Barros Reis \*

#### Resumo

O objetivo aqui é refletir sobre as contribuições do teatro negro brasileiro no embate ao racismo, exclusão social, intolerância religiosa e da luta por visibilidade. Tomando como sujeito da narrativa o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA). Para além, deseja-se ponderar sobre os possíveis sentidos de teatro do negro; refletindo sobre a construção histórica da negritude nas artes cênicas, a ancestralidade africana e afro-brasileira na cena poética do fazer teatral, assim como o diálogo entre candomblé e teatro proposto pela yakekerê e encenadora/dramaturga Onisajé, pensando os corpos negros dentro e fora dos palcos e a relação arte e política. Para problematização, toma-se a poética afrocênica do espetáculo *Exu: a boca do universo*.

**Palavras-chave:** Arte Política; Teatro Negro; Candomblé; NATA.

#### Abstract

The objective here is to reflect on the contributions of black Brazilian theater in the fight against racism, social exclusion, religious intolerance and the struggle for visibility. It takes as its subject the narrative of the Core Afro-Brazilian Theatre of Alagoinhas (NATA). In addition, we want to consider the possible meanings of black theater; reflecting on the historical construction of blackness in the performing arts, the ancestry within African and Afro-Brazilian in the poetic scene of theatrical making, as well as the dialogue between candomblé and theater proposed by Yakekerê and director/playwright Onisajé; considering black bodies on and off-stage and on the relationship between art and politics. The show *Exu: a boca do universo* is considered as a problematization of afrocentric poetic.

**Keywords:** Art Policy; Black Theatre; Candomblé; NATA.

#### Introdução

No contexto de luta contra o racismo e suas ramificações, procurando promover a visibilidade das questões da cultura afrodiaspórica, nasceu o Núcleo Amador de Teatro e Artes (NATA) no ano de 1998, no Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas, interior da Bahia. O grupo, formado por estudantes, participou do primeiro *Festival de Teatro em Destaque* promovido pela professora do Colégio, Fátima Salles, recebendo o prêmio de

---

\* Mestrando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)/Brasil. E-mail: hevertonbarrosreis@gmail.com.



melhor espetáculo e cenário, bem como o prêmio especial por ser o grupo/espetáculo que mais chamou a atenção do público, lotando o centro cultural da cidade de Alagoinhas.

Ainda na cidade natal, entre os anos de 1998 e 2002, o NATA apresentou os espetáculos: *O seco da seca* (1998), *Tá na cor* (1999), *Guarda-roupa íntimo* (1999) — este último recebeu cinco prêmios, dentre eles o de melhor espetáculo — e *Senzalas* (2002). E assim surge, de forma embrionária, o que se tornaria o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas.

A partir de 2004, o NATA passou a se apresentar em Salvador, por intermédio do projeto criado pelo Teatro Vila Velha (TVV), intitulado de *Cabo a Rabo*, que possibilitou grupos de teatro do interior da Bahia a se apresentarem no tão conhecido teatro da cidade. Em 2004, o NATA apresentou o espetáculo *Perfil*, e no ano seguinte, a convite dos organizadores do projeto, apresentou a peça *A eleição* (2005).

Nos anos subsequentes, o NATA começa a se posicionar na luta contra o racismo e intolerância religiosa de forma mais objetiva por meio de seus espetáculos. Esse envolvimento deveu-se muito à presença de Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé)<sup>1</sup> como graduanda no curso de Direção Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e yakekerê<sup>2</sup> no Terreiro Ilê Axé Oyá Ladê Inan em Alagoinhas.

Dessa maneira, podemos entender o NATA em sua historicidade e em suas memórias afroculturais, ou seja, um grupo com artistas que têm a sensibilidade de compreender a herança africana e afro-brasileira. Um coletivo com posicionamento de luta frente ao racismo estrutural e às discriminações sociais e religiosas.

## 1 Lutar e (r)existir: o teatro negro contra o não-lugar

O racismo engloba muitas indagações. A desumanização, ancorada pela escravidão, influenciou de maneira contundente no processo de coisificação do ser e na opressão de negar as identidades. E esse contexto embasa, por vezes, a discriminação racial na atualidade, assim como o mito da democracia racial que trava a possibilidade de

<sup>1</sup> Em respeito à sua escolha ao longo desta escrita, e a partir de agora, sempre que for referir-me a Fernanda Júlia Barbosa (nome social) tratá-la-ei como Onisajé (nome religioso e artístico).

<sup>2</sup> Iaquequerê, iakekerê, yakekerê ou iá-quererê, em iorubá, representa a junção das palavras “pequena” e “mãe”, sendo assim, yakekerê é o mesmo que “mãe-pequena”.



diálogos, em que, por muito tempo ao longo de nossa história, a cultura branca quis apagar a existência das culturas negras. E dessa forma, dificultou a presença dos negros nas artes cênicas.

A tese do branqueamento baseava-se na presunção da superioridade branca, às vezes pelo uso dos eufemismos raças “mais adiantadas” e pelo fato de ficar em aberto a questão de ser a inferioridade inata. À suposição, juntavam-se mais duas: primeiro – a população negra diminuiria progressivamente em relação à branca. Segundo – a miscigenação produzia “naturalmente” uma população mais clara, em parte porque o gene branco era mais forte e em parte porque as pessoas procurassem parceiros mais claros (SKIDMORE, 2012, p. 81, grifos do autor).

Diante desse dilema, entendemos o pensar de Stuart Hall (2010) sobre a necessidade de percebermos que as discussões sobre as identidades ajudam no empoderamento e na autoconfiança, leia-se, autoestima da população negra, pois nota-se todo multiculturalismo existente.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2010, p. 3).

Nesse sentido, compreende-se a ausência de uma identidade única, integral e/ou absoluta que defina um povo. É o caso do negro no Brasil, quando entendemos seu contexto histórico, pois não existe um aspecto único para definir essas identidades. Essa construção perpassa a ideia da aparência física e fenotípica, sendo, às vezes, compreendida em uma escolha política e ideológica.

Ao tentar refletir sobre o racismo na sociedade e no teatro, observamos que para Fanon (2010), os processos de opressão contra o negro não devem ser entendidos deslocados das configurações sociais que os fomentam. E embora o livro *Pele negra, máscaras brancas* tenha sido construído em contextos outros, com temporalidade e espacialidade diferente, pode e deve servir para reflexão das relações desiguais dos variados grupos sociais na perspectiva da negritude, e nesse caso, não só do Brasil/Bahia, mas das múltiplas identidades negras.

Frantz Fanon (2010) defende a tese de que uma sociedade é ou não é racista, nesse segmento caberia aos indivíduos compreender as especificidades dos variados processos



histórico-sociais. Contudo vale ressaltar que não é uma questão de quantificar qual sociedade é mais ou menos racista. O interessante é investigar a questão do racismo e pensar sobre nossa historicidade e realidade social, a fim de sobrepujá-las.

Poderia aqui aferir como o racismo cria a sociedade ao mesmo tempo em que a sociedade produz o racismo, em uma via de mão dupla, ou ainda, na contribuição do capitalismo como instrumento de opressão negra e conseqüentemente de qualificação das classes sociais. Sem falar dos direitos básicos que são negligenciados.

Dentro da lógica capitalista, percebemos a desigual configuração de trabalho, em que os negros, por vezes, estão em postos de menor crédito, e o branco (a branquitude) faz oposição aos negros e indígenas em direitos e privilégios. De maneira geral, o racismo funciona no engendramento de estratificação social concorrendo para conservar o “branco” em prerrogativa de direitos e não em deveres frente aos negros. Porém não tenho como intencionalidade apontar os aspectos do racismo sem confrontá-lo com as lutas e mudanças protagonizadas pelo negro ao longo da história deste país.

Refletir sobre a ideia do negro e os conceitos das palavras negritude e identidades, se faz impreterível para reafirmar o lugar político/poético e estético do negro, e para contribuição e reconfiguração do teatro nacional com seu aporte de afirmação e luta. Portanto é necessário coadjuvar a importância aos artistas independentes e/ou grupos de teatro composto por artistas negros, que no decorrer do século XX foram protagonistas de lutas e visibilidade pela permanência no cenário teatral, como é o caso do Teatro Experimental do Negro (TEN) (1944-1961) que serviu e serve de referência para tantos outros grupos que vieram depois, assim como é referencial teórico e metodológico para o teatro produzido pelo NATA.

O teatro, dentro do universo da cultura e do engendramento social, fabrica e reelabora os variados sentidos, símbolos, signos, valores, bem como modo de vida, e torna-se — com apoio subjetivo da economia e política —, local de permanências hegemônicas, assim como pode converter-se em espaço de desconstrução contra a ordem preponderante. Nesse sentido, cabe a crítica de Chartier (1991), sobre representação:

As formas de teatralização da vida social na sociedade [...] dão o exemplo mais manifesto de uma perversão da relação de representação. Todas visam, de fato, a fazer com que a coisa não tenha existência a não ser na imagem que exhibe,



que a representação mascare ao invés de pintar adequadamente o que é seu referente (CHARTIER, 1991, p. 185).

Para Chartier (1991), representação é o produto que resulta de uma prática. A exemplo, temos a literatura que é a representação em si, que por sua vez, gera um produto das práticas simbólicas, que pode ainda, transformar-se em outras representações. O mesmo ocorre com as artes cênicas e com os teatros negros, que como representação são o produto de prática simbólica. Essas representações provocadas pelo teatro do NATA, seja real ou imaginada, são atribuídas ao possibilitar sentidos.

E é na contramão das falsas representações que os teatros negros surgem, procurando autorrepresentação, desconstruindo todo um pensamento de inferioridade, e lutando para que tantos outros se reconheçam para além de um país no qual se escravizou os negros, no qual se tentou e tenta impor a cultura europeizada, branca e ocidentalizada sobre as demais. Mas não se limita a essa visão, pois compreende que as construções simbólicas forjam a sociedade para além das lutas econômicas, dado que engloba seu entorno cultural.

## 2 Entendendo os teatros negros de dentro para fora

Na busca em conceituar o que são os teatros negros, encontramos referências relevantes para definir o termo no Brasil, sobretudo por estudiosos e fazedores, tais como Christine Douxami (2001), Ricardo Gaspar Müller (1988), Evani Tavares Lima (2010) e Marcos Antônio Alexandre (2017).

Os elementos que compõem os afrocênicos são postos na cena e criam uma poética própria, autorrepresentativa. Essa poética é a produção e execução da arte teatral que configura elementos para seus valores religiosos, culturais e sociais, usando da sensibilidade artística para encenar mundos reais ou não, além de confrontar os monstros sociais, conclamando a sociedade do seu tempo para repensar sobre os moldes pré-estabelecidos historicamente.

No olhar de Christine Douxami (2001), no texto *Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono*, o sentido de teatro negro, ou teatros negros, passa por contexto vários, entre eles: “pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma



produção negra. Outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças” (DOUXAMI, 2001, p. 1).

Nas palavras de Marcos Antônio Alexandre (2017), que é professor e pesquisador, além de ator e diretor, no livro *O teatro negro em perspectivas: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*, entende-se teatro negro como:

Textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes[...]. O **teatro negro** não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico (ALEXANDRE, 2017, p. 28-34, grifos do autor).

A definição que melhor conceitua os teatros negros na atualidade, e o teatro negro que o NATA defende, é a que Evani Tavares Lima (2010) argumenta em sua tese de doutoramento. Visto que para entendermos o teatro negro precisamos compreender a complexidade da qual está pautado. Nessa perspectiva, é concebido como:

[...]o teatro cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras. A perspectiva com a qual trabalhamos é que o **teatro negro**, da maneira como se configura, instaura uma reflexão inusitada no teatro brasileiro, no que diz respeito à práxis e estética cênicas; à animação e tratamento corpo-vocal do ator; a partir de elementos e abordagens fundados na cultura de matriz afro-brasileira (LIMA, 2010, p. XVII, grifos da autora).

A perspectiva de um teatro afrodiaspórico, embasado nas experiências históricas da população afro-brasileira, com o propósito de contestar e desconstruir o racismo e suas ramificações, possibilita olhares outros para a temática. Um teatro que problematiza a construção histórica e os modelos sociais vigentes a partir de uma dramaturgia decolonial, ou seja, que busca a partir de suas experiências de mundo produzir uma arte que dialogue com suas realidades, ou ainda, uma dramaturgia que traga para a cena as culturas negras, são ideias do teatro negro de maneira ampla.



### 3 NATA: uma política afirmativa para além da cena teatral

O NATA e a figura da Onisajé se misturam. Nesse sentido, cabe conhecermos a matriarca do NATA, sua formação acadêmica e relação com a arte, para que possamos entender melhor os caminhos que o Núcleo percorre.

Onisajé nasceu em 27 de novembro de 1979 na cidade de Alagoinhas, interior da Bahia, a 124 km de Salvador. Possui graduação em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com a montagem do espetáculo *Ogum: deus e homem* (2010). Tendo obtido o título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC/UFBA), com a dissertação *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora* (2016), e atualmente é doutoranda pelo mesmo programa.

Tem, portanto, experiência na área de artes, com ênfase em direção teatral, é também pesquisadora sobre o candomblé, e yakekerê do Ilê Axé Oyá Ladê Inan, tendo sido iniciada na religião do candomblé para o Orixá Omulu na cidade de Alagoinhas.

Onisajé poderia ser mais uma moradora de Alagoinhas que pouco compreende sua condição de mulher, negra, lésbica e de santo, em uma sociedade com pensamento patriarcal, racista, sexista, misógina e intolerante religiosamente, mas não, Onisajé usa de sua arte para promover a reflexão contra todas as formas de discriminação, posicionando-se diariamente na sociedade, informando que existe, que tem voz e que vai falar sobre o negro, e que pretende descentralizar o poder vigente por meio das artes cênicas, mais que isso, procura instrumentalizar a população negra por meio de reflexões e debates no meio artístico e acadêmico.

A encenadora e dramaturga emerge de uma cidade pequena no interior da Bahia para, por meio das artes cênicas, mostrar-nos como a minoria em direitos pode contribuir para desconstrução de um discurso desigual, e isso é observado em suas falas nas entrevistas e nas escolhas cênicas. Cabe ainda mencionar que Onisajé foi a primeira mulher negra a dirigir um espetáculo da Cia de Teatro da UFBA. E ao chegar nesse espaço de poder, a encenadora monta o espetáculo *Pele negra, máscaras brancas* (2019), encenando a obra de Fanon (2010), de mesmo nome. Falando sobre racismo e indo além, colocando uma atriz transexual para viver o filósofo.



O NATA já tinha essa abreviatura desde a sua formação em 1998, visto que seu primeiro nome foi *Núcleo Amador de Teatro e Artes*, e passa a ser definido como Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas em 2009. Isso já nos mostra o posicionamento político de Onisajé ao propor um teatro que estava pautado nas questões raciais e na historicidade e legado da cultura africana e da religiosidade afro-brasileira, o candomblé.

Após iniciar o curso de direção teatral em 2006, Onisajé já tinha outra percepção, comprometida com sua cultura, seu povo e suas origens, e a partir de 2009, com outro olhar, como consta do histórico do grupo, cedido para a pesquisa, e o qual utilizo aqui como fonte, argumenta que: “ O grupo tem essa temática como norteadora do discurso estético e político com foco de colaborar na luta contra o racismo e na desmistificação da imagem negativa que a mídia reproduz das religiões e costumes afro-brasileiros”. (BARBOSA, [s.d])

Além do eixo central no combate ao racismo e toda forma de discriminação sócio-racial que o NATA possui, outras medidas foram e são tomadas ao longo desses 20 anos de fundação, de forma subjetiva, influenciada pelo Teatro Experimental do Negro e Abdias Nascimento e, de maneira objetiva, por artistas e grupos de seu tempo. Dessa forma, o NATA sempre propôs um olhar sobre tais questões fora do palco.

Nesse sentido, o grupo NATA também ministrou oficinas de preparação de atores e seminários nas cidades de Alagoinhas, Salvador e Rio de Janeiro, voltadas para a cena negra brasileira, aumentando seu valor neste cenário. A necessidade de parceiros fez com que o Núcleo estreitasse vínculos com outros artistas, como Thiago Romero, Susan Kalik, Thiago Gomes, Marcelo Jardim, Zebrinha, Jarbas Bittencourt, Márcio Meirelles, Chica Carelli, Luiz Marfuz, Hilton Cobra, Ângelo Flávio, Marilza Oliveira, Gustavo Mello, Sanara Rocha, Deilton José, Luiz Guimarães, Fernando Santana, Cosme Lucian, artistas que inspiram o grupo e também trabalharam como parceiros em espetáculos como “Siré Obá” “A festa do Rei” e “Ogum Deus e Homem”, além do Babalorixá Márgio Luiz e a Yalorixá Roselina Barbosa que juntos são os orientadores litúrgico-antropológicos do grupo nas questões sobre candomblé, valorizando sempre as alianças e afinidades também com outros grupos como O Bando de Teatro Olodum, Cia dos Comuns, CAN e participando também de eventos relevantes na luta contra o racismo e na valorização da arte e do artista negro como as três edições do Fórum Nacional de Performance Negra realizados pela Cia dos Comuns e o Bando de Teatro Olodum, I Festival de Teatro do Subúrbio e em duas edições do Festival “A Cena Tá Preta” realizado pelo Bando de Teatro Olodum (BARBOSA, [s.d]).

Notamos, portanto, que Onisajé, enquanto encenadora, e o grupo NATA, para além do palco, abrem portas para outros artistas pensarem a arte negra, e mais, o diálogo



que mantêm com grupos de teatro como o Bando de Teatro Olodum, Cia dos Comuns e Cia Abdias Nascimento demonstra a preocupação de conexão com o empoderamento negro e de luta. Sem deixar de aferir a atuação do NATA em projetos, oficinas e cursos que, além de trocar conhecimento sobre teatro, aproveita a oportunidade para discutir temas como racismo e preconceito religioso.

Diante do que já foi apresentado, ficam mais evidentes algumas características do NATA enquanto grupo dentro no contexto dos teatros negros. Ele é um *teatro ritualístico*, e veremos que não somente pela escolha em dialogar com as divindades do candomblé, mas pelo processo cênico, de passar pelas etapas de pesquisa, de ouvir história dos mais antigos, em procurar sentir o corpo em cena, e, principalmente em não escolher um ator para viver um personagem, mas deixar que o arquétipo da divindade se aproxime do corpo do ator, ou seja, das características que o ator possui. É um *teatro engajado* — característica que perpassa todos os grupos de teatro negro — político, procurando entender sua historicidade e ancestralidade.

Além disso, o teatro do NATA é *afrocentrado*, ou seja, um teatro que bebe da fonte da sua ancestralidade africana, que se assenta sobre a cosmo-percepção dos povos saídos das Áfricas negras. Conversa muito com a perspectiva de afrografia de Leda Maria Martins (1997), que, em sua *Afrografias da memória*, refere-se à ligação entre a população afro-brasileira e as memórias africanas.

O teatro do NATA pode ser lido ainda como um teatro que passeia pelos vários estilos dramaturgicos, ou seja, épico, lírico, dramático em um único espetáculo; e que trabalha com múltiplas linguagens artísticas, como a dança, música, ou seja, é um *teatro multilíngue*, pois compreende que o conhecimento é fluido e assim é a arte, não precisa ser separada em categorias isoladas.



### 3.1 NATA: o candomblé e o atuante<sup>3</sup> nas artes cênicas

Nesse horizonte de diálogo entre arte negra e candomblé, vale historicizar as casas de axé, e nesse recorte, ao conceituar e fundamentar o que é candomblé, Ari Lima e Nana Luanda M. Alves argumentam:

Neste sentido, recusamos definir e categorizar o candomblé como uma “religião de matriz africana”. Em vez disso, inspirados na definição de Sidney Mintz e Richard Price (2003), para uma “cultura afro-americana”, preferimos referi-lo como uma religião de orientação africana. Ou seja, por um lado, acreditamos que esta religião se formou e permaneceu ao longo da história através do empenho de africanos e descendentes que, no Brasil, reconstituíram laços de parentesco, assim como rituais e mitos de deuses originalmente cultuados em África. (LIMA; ALVES, 2015, p. 586, grifos dos autores).

Observam os autores que o candomblé foi forjado tanto historicamente quanto cultural e socialmente dentro do modelo colonialista português, sendo pensado dentro dos três longos séculos de escravidão e da hegemonia branca. Sendo inevitável não olharmos para a África, porém não podemos reger a prática histórica, cultural e social do continente africano, senão a de seus descendentes em contextos outros.

Quanto ao candomblé na cidade de Alagoinhas, local onde o NATA surge, e onde Onisajé se torna yakekerê, Priscila Nascimento (2012), historiciza que:

Em Alagoinhas, durante muito tempo, prevaleceram os terreiros da nação angola. Esta supremacia banta começou a sofrer modificações em torno dos anos 1990, quando começam a chegar à cidade os primeiros terreiros ketu. Apesar de terem sido inicialmente rejeitados pela comunidade de terreiro alagoinhense, o modelo ketu rapidamente se espalhou. Não houve uma leva de novos terreiros sendo fundados, mas redefinições identitárias. Os terreiros identificados com o modelo angola vão, pouco a pouco, adaptar-se a esta nova nação (NASCIMENTO, 2012, p. 32).

Quanto ao terreiro ketu, o Ilê Axé Oyá Ladê Inan, Lima e Alves nos contam:

Fundado em 2008. Neste terreiro, foram realizadas visitas de observação e entrevistas com a chefe da casa e seus outros membros: filhos de santo, iniciados e frequentadores. A escolha se deu pelo perfil dos membros do Ilê Axé Oyá Ladê Inan. A maioria desta são artistas ou pessoas ligadas à arte. No terreiro há também grande circulação de intelectuais, acadêmicos e pessoas

<sup>3</sup> “Atuante” é um termo para definir um ator que não está preso ao conceito ocidental de atuação, pois dialoga com a encenação, a música e as danças, sendo assim, é um sujeito que atua, dança e canta nos espetáculos. A definição é proposta por Onisajé em sua construção como pesquisadora e artista da cena.

com acesso a outros conhecimentos – o que difere de certa maneira das demais casas observadas (LIMA; ALVES, 2015, p. 587).

Como resultado das pesquisas, os autores de ambos os trabalhos, chegaram à compreensão de que o candomblé não é limitado pelo seu sistema de fé, mas também envolve toda sua importância cultural herdada, seu dinamismo; dessa forma, o candomblé deve ser compreendido amplamente, composto de crenças, obrigações de fé e o contexto dos integrantes com o meio social em que vivem.

Por esses entendimentos, compreendemos o motivo de o candomblé, antes e após a abolição da escravidão, servir de diálogo entre outra forma de fé, diferente da hegemônica (católica/cristã), levando em consideração sua ancestralidade, historicidade, ou seja, suas memórias e sua relação social, passado e presente. Sendo majoritariamente formado por negros, o candomblé como religião afro-brasileira serve como local de luta contra as forma de discriminação racial.

Por esse ângulo, faz-se notável que a religião pode e deve ser entendida como prática que compreende as múltiplas vivências e mutações histórico-sociais da existência dos negros. Entende-se o candomblé para além da configuração de fé, sendo pensado como local de resistência e de resgate das memórias, assim como são os teatros negros.

Por essas razões, é compreensível o diálogo proposto pelo NATA entre teatro e candomblé. Vista a sua percepção de religião como locus de resistência, assim como a arte negra, que busca sua negritude e ancestralidade na cena, combatendo o racismo e discriminação religiosa, tendo um papel importante na criação e na definição da própria identidade sociocultural dos afrodescendentes.

### 3.2 A poética afrocênica do NATA

Meninas e meninos brasileiros acabam conhecendo logo nos anos iniciais na escola, ou ainda em casa, histórias e personagens da mitologia greco-romana, passando pelo ensinamento da Grécia antiga como “berço da civilização ocidental”, porém pouco se fala, ensina e aprende sobre Áfricas. Nesse sentido, nem todos os brasileiros conhecem ou foram apresentados à mitologia dos orixás.



Orixás no candomblé ou na umbanda são divindades ligadas à natureza, são seres que vivem no plano espiritual. Contudo suas origens se dão no plano físico, e suas denominações resultam de demarcação territorial do continente africano. Como é o caso da mitologia dos Iorubás, que passa pela construção do mundo e das crenças que surgiram onde hoje provavelmente é a região da Nigéria e República do Benin. Porém é importante reafirmar que essas religiões, como as entendemos hoje, surgiram no Brasil.

Clyde W. Ford, diretor e fundador do Instituto de Mitologia Africana em Washington, escreveu o livro *O herói com uma face africana: mítica sabedoria da África tradicional*, Bantam (2000). No livro, Ford apresenta a ideia do mito e história, apontando:

Essas aventuras de heróis (ou divindades) são mais do que o enredo da história, elas falam, por metáforas, da aventura humana pela vida. Os desafios do herói são nossos. Assim, muitos traços que o herói demonstra para responder os desafios da jornada simbolizam aqueles recursos pessoais a que todos nós devemos recorrer para enfrentar os desafios da vida (FORD, 2000, p. 82).

Outro autor importante para a discussão é Reginaldo Prandi (2001), que reuniu no livro *Mitologia dos orixás*, mais de 100 títulos de contos e mitos iorubá e afro-americano. Para Prandi, dentro das religiões afro-brasileiras, sobretudo de tradição Iorubá, os mitos têm grande importância, sendo vistos como símbolos que atingem o passado, o presente e o futuro.

Prandi (2001) argumenta sobre o contexto do universo dos orixás e sua ligação com o homem: "Alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem" (PRANDI, 2001, p. 24). Nessa perspectiva, observa-se como essas histórias vão apontar os aspectos da vida humana — amor, paixão, brigas, guerras, conquistas e derrotas —, e por essas razões, os orixás são de grande valor na visão de mundo dos Iorubá.

Para compreender a poética cênica do NATA, ponderando a junção entre o teatro e o candomblé, que norteia e desenvolve o processo político/criativo do grupo, referencio o espetáculo *Exu – a boca do universo* (ARCADES; BARBOSA, 2014). Também tomo como base a escrita de Onisajé no texto *Ancestralidade em cena: o teatro do NATA* (BARBOSA, 2015), e a série de documentários *Entrenós* (2018), que procura investigar



o processo criativo e cênico de artistas brasileiros, sendo que em uma das suas temporadas, dedicou um capítulo para tratar sobre o NATA.

Nos 20 anos de trabalho, o NATA além de fazer montagens de espetáculos, leituras dramáticas e movimentar os espaços da arte teatral, tem promovido oficinas e debates em Alagoinhas, Salvador e no Brasil, fomentando um diálogo com a valorização da cultura negra brasileira.

Nossos espetáculos possuem, como eixo norteador, a história, a cultura e a religiosidade afro-brasileira, com o objetivo de desmistificar os preconceitos e as imagens pejorativas que povoam, histórica e culturalmente, o imaginário coletivo da sociedade, resultantes de um processo de colonização e racismo (BARBOSA, 2015, p. 87).

No campo de valorização da cultura e da religiosidade afro-brasileira, o NATA faz uma homenagem justa e muito representativa aos orixás e às casas de axé por meio do que a yakekerê chama de: “Orikis (poesias em exaltação aos orixás)” (BARBOSA, 2015, p. 87). Os espetáculos são concebidos tanto esteticamente como dramaturgicamente a partir do que acontece nos rituais dos terreiros de candomblé.

O NATA concebe, em 2014, *Exu: a boca do universo*, que foi o primeiro espetáculo a refletir a cultura negra em diálogo com o candomblé, apoiado pelo programa de manutenção artística do Teatro Castro Alves (TCA).<sup>4</sup>

O objetivo era a celebração da vida, contando a história da divindade Exu de forma oposta ao que foi transmitida na cultura ocidental. Esse Orixá é pensado no espetáculo como ser libertador e é enfatizado todo seu gerenciamento para as comunicações no candomblé.

O espetáculo Exu – A Boca do Universo foi a ação culminante do projeto Exu Silé Oná TCA – Exu abre os caminhos do novo TCA, projeto vencedor do Edital TCA-Núcleo “Em Construção” – Edição Especial 2013/Uma Homenagem a Lina Bo Bardi. Nesta edição, o edital consistia na realização de uma ocupação artística de cinco meses, onde o grupo selecionado faria parte da programação do teatro, com diversas atividades, além das apresentações dos espetáculos de repertório e a estreia da nova montagem do grupo (BARBOSA, 2015, p. 97).

<sup>4</sup> A dimensão a ser pensada aqui sobre o espetáculo “Exu” é da importância do projeto “Exu Silé Oná” na ocupação do espaço do Teatro Castro Alves. Um teatro tradicional que viabiliza um edital, no qual a cultura negra pode ser evidenciada. E essa dimensão precisa ser pensada no tocante ao projeto desenvolvido ao longo dos 5 meses de instalação do NATA no TCA. Com 28 atividades artísticas culturais sendo executadas.

*Exu: a boca do universo* objetiva desconstruir a visão de Exu na sociedade, que por muito tempo, desde a chegada dos nagôs ao Brasil, mas principalmente ao longo do século XIX, foi apontado como uma figura demoníaca, ou seja, Exu recebeu o estigma de demônio, algo ruim e do mal. Assim nos conta Onisajé:

Queríamos montar um espetáculo que contribuísse com o processo de quebra dos estigmas seculares que foram imputados a ele e que povoam o imaginário social a seu respeito. Tratava-se de realizar uma montagem que divulgasse a história desse Orixá, seus atributos de mensageiro, comunicador, fiscalizador da verdade, amante da vida e apaixonado por Oxum (BARBOSA, 2016, p. 116).

Portanto, ao encenar sobre Exu, o NATA aponta para o futuro na busca em desconstruir o estereótipo sobre o orixá, ao tempo que nos relembra de um passado o qual estava, e que podemos dizer que ainda permanece, pautado na discriminação religiosa.

Nesse sentido, o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas se dá conta de como as indagações sobre o teatro ritualístico com apoio das danças e músicas africanas e pertencentes à cultura afro-brasileira, poderiam ser apresentadas e problematizadas na cena teatral baiana. Portanto, pensar o candomblé e a arte, e perceber todos esses elementos presentes em ambos foi o desejo do NATA e de Fernanda Julia. Levando para a cena [...] a história dos nossos antepassados africanos, através do nosso ponto de vista e da nossa visão de mundo, realizando um fazer teatral desde dentro para fora (BARBOSA, 2015, p. 97).

A ideia de um teatro de dentro para fora aparece na escrita de Onisajé. Nessa ideia, o espetáculo *Exu* ancora-se na luta política do grupo NATA. Visto que a peça tem como foco falar da ancestralidade negra, de poesia, de beleza, da força, e claro, de luta. A luta nem sempre aparece de forma explícita nos espetáculos, porém a própria existência e resistência do NATA em ocupar esses espaços, já é a luta.

O espetáculo *Exu* foi apresentado na área livre do TCA, quebrando com o tradicional modelo grego de encenação. Pondo os espectadores em volta do cenário e dos atores. Criando um círculo, uma roda. Esse contexto é interessante para pensarmos como o teatro negro não está preso aos modelos ocidentais do fazer teatral. O teatro negro do NATA rompe com a lógica padrão de ocupação do TCA ao encenar fora das salas de espetáculos. O que resulta após longa temporada, e nesse caso, não só no TCA, mas também em outros espaços da cidade, mais de 2.500 espectadores.



O historiador Jaime Sodré (2009), no artigo *Exu, a forma e a função*, reflete sobre a concepção preconceituosa do orixá na sociedade brasileira, e é justamente essa ideia que o NATA com o espetáculo *Exu* procura desconstruir. Assim como o historiador, o NATA compreende Exu como representação da cultura negra, e por essa razão foi demonizada pela cultura branca.

Exu assume todos esses atributos e mais a revolta de uma cultura de resistência contra os valores impostos pela sociedade dominante. Isto é, o Hermes africano reúne em si mesmo os elementos de uma metáfora expressiva que simboliza a cultura negra num ambiente hostil: esta para sobreviver e se afirmar, serve-se do símbolo antagonico por excelência da religião dominante, para veicular uma visão de mundo própria onde a ênfase é posta na contestação (SODRÉ, 2009, p. 10).

A luta do NATA aparece mais uma vez ao compreendermos o porquê falar sobre orixás como Exu; o porquê é necessário desconstruir a carga negativa que as divindades receberam ao longo dos tempos, e o porquê os teatros negros são teatros de luta por definição. É resistir para não sumir. É resistir para existir.

É necessário perceber a cultura afro-brasileira, entender como essa diversidade está presente em nossa sociedade e história. Nessa perspectiva, é fundamental vermos o protagonismo desses agentes da arte. Visibilizando essa cultura múltipla e rica, e nada melhor que se valorize a prática teatral feita por negro.

Pensadores como Abdias Nascimento (2004) e o coletivo NATA dialogam quando afirmam que o movimento de dentro para fora contribui para a emancipação e transformação do negro, dando voz aos grupos que ao longo da história foram silenciados, negligenciados, sobretudo, para que tenham consciência de sua importância identitária, sabendo de onde vieram e percebam suas práticas e costumes, encontrando-se nessa sociedade e sentindo-se pertencente a ela, tendo o reconhecimento do seu valor.

Para além do sentido religioso e da fé, o candomblé, nesse contexto, contribui para o fortalecimento do sentido de pertencer — de fazer parte de um grupo, de uma cultura, de um lugar. É reconhecer sua história ancestral. Essa é a importância para um grupo social que foi marginalizado, que foi marcado pela violência no processo escravista e depois desigual. Para tanto, é da maior importância o legado desses artistas e coletivos negros como o NATA, contribuindo para os negros se empoderarem, a assumirem seu lugar na sociedade, na arte e nos espaços de poder.



A série documentária *Entrenós* (2018), que mencionei no começo desta seção, foi de grande importância para o aprofundamento desta análise que expõe a comunicação entre candomblé e arte, tendo em vista que a série foi documentada em agosto de 2017, no terreiro de candomblé do qual Onisajé faz parte, Ilê Axé Oyá Ladê Inan, em sua cidade natal.

A proposta do diretor, que passou uma semana acompanhando Onisajé, é apontar o processo cênico do NATA e sua relação entre arte e religião. No documentário, Onisajé, em meio ao processo para a festividade da Cabocla Jurema, comenta a importância das folhas, dos aromas tanto para o candomblé como para o palco cênico.

Ao comentar sobre o trabalho do ator, Onisajé como diretora, argumenta que a proposta é sempre procurar empretecer esses atores. O verbo “empretecer” utilizado “refere-se ao contato, mais que isso, apropriação, entendimento, pertencimento das questões raciais” (ENTRENÓS, 2018). Onisajé argumenta que:

Quando o ator entra em cena, ele não está sozinho. Carrega em cada partícula do seu corpo a história, a cultura e os valores de onde veio. Mesmo sem raciocinar muito sobre isso, a sua simples presença em cena fala muito de um determinado lugar, de determinadas pessoas e seus respectivos costumes (BARBOSA, [s.d]).

Essa é a ideia que a Onisajé compreende quando se refere ao processo de empretecer os atores, ou seja, entender que esses atores em cena são políticos por natureza, e cabe elucidar esses agentes das artes para possuírem um discurso em diálogo com sua realidade de artista negro.

No processo de preparação dos espetáculos, tanto conceitual como imagético, Onisajé comenta que o grupo se junta, lê o texto, assiste a documentários e tudo que tem relação com o tema em questão. Dessa maneira, no NATA, todos participam, interagem, contribuem, dividem suas experiências e conhecimentos sobre a temática e sobre o recorte escolhido.

A próxima etapa de construção dos espetáculos são os rituais, que são divididos em dois momentos. O primeiro é o ritual litúrgico, que é o ato de ir ao candomblé, referenciar os orixás, fazer oferendas, como por exemplo, deixar comida para as divindades, tomar banhos de folhas, assim como vivenciar o dia a dia, a prática cotidiana do Ilê Axé Oyá Ladê Inan, observar os mais antigos, ouvir histórias sobre os orixás.



O segundo ritual é o artístico, que compreende separar os orixás por elementos primordiais da natureza (terra, ar, água e fogo), pois cada divindade tem um elemento fundamental. A encenadora ainda complementa “que é um ritual artístico porque mesmo tendo um princípio religioso, sua função é povoar o corpo, a emoção, e a mente dos atores e da equipe como todo, de referências sensoriais” (ENTRENÓS, 2018).

O próximo estágio é assumir a sala de ensaio. Tendo uma imagem norteadora, os/as atuantes procuram vivenciar a prática artística para provocar sentimentos e sentidos, criando significados, formando cenas a partir dos jogos cênicos, relação ator/texto, contexto, direção, música, ambiente etc. São essas perspectivas que norteiam o NATA, no sentido de aprofundar a linguagem do teatro negro com objetivo de sair das cercas do racismo. Onisajé afirma que para ela “o teatro negro é o teatro de militância contra o racismo e toda forma de opressão racial do negro” (ENTRENÓS, 2018).

Entendemos aqui que são teatros negros, no plural. O NATA apresenta uma das vertentes da arte negra, de retratar a religião, e unir teatro e candomblé. Para a arte negra, assim como é para o teatro negro, falar do candomblé não é uma tarefa fácil. E assim como foi/é a luta de tantos outros artistas, grupos e coletivos negros, é a luta do NATA.

Para Onisajé, fazer teatro negro é mais que chegar a um lugar; o seu valor encontra-se na própria caminhada — da mesma forma como é ser yakekerê de um ilê de candomblé. Para os artistas do NATA, a relação teatro e candomblé provocou um encontro identitário. O candomblé, para além da perspectiva religiosa e de fé, possibilitou à encenadora um norte. O que é visto, sentido, dito, pensando nos espetáculos do NATA é resultado dessa cosmovisão, na qual se preocupa com a caminhada e com formas de desconstruir qualquer visão negativa sobre a cultura negra. O palco e o terreiro do candomblé são, portanto, territórios de representatividade.

### **Considerações finais: o teatro pede asè**

Ancestralidade negra e arte caminham juntas nas criações cênicas que a yakekerê Onisajé desenvolveu ao longo desses vinte anos, tendo em vista a importância do candomblé como eixo norteador na encenação, entendendo que sua posição de sacerdotisa e artista da arte dramática a coloca no caminho de mão dupla, com problemáticas e



reflexões no tocante à identidade afro e à arte, compondo um olhar de diferenças e semelhanças. E é esse contexto que enriquece os processos cênicos do NATA.

O teatro produzido pelo NATA tem sua importância, principalmente por propor outros olhares para o negro na cena. A forma que Onisajé, como encenadora, procura combater o racismo e discriminação religiosa é apresentando espetáculos com temática própria, dramaturgia concebida a partir dos referenciais ancestrais de Áfricas, é promovendo um trabalho de pesquisa ostensiva, mostrando para o público como a cultura negra é também composta de saberes múltiplos.

Teatros negros, no plural, são territórios de representatividade, da forma de viver e ser dos indivíduos negros do Brasil; é espaço de empoderamento dos fazedores da arte, que vão emergir como sujeitos históricos e não mais como meros objetos cenificados. Protagonistas de suas histórias e trajetórias, não mais, coadjuvantes do outro.

Para o NATA, ou ainda, para tantos grupos que produzem a arte negra, não só no teatro, mas na música, dança, literatura, o obstáculo é o mesmo — o mito da democracia racial, ou ainda mais, o próprio racismo vivido na pele, na carne e na alma, com suas raízes fincadas na historicidade do Brasil. Portanto, para os grupos de teatro negro, cabe um forte diálogo entre a produção artística e um discurso político ancorado na luta negra.

Portanto podemos aferir que o teatro é o reflexo da sociedade e de suas construções históricas, ao tempo que é o espelho interno que motiva transcender o já dito. Conceber uma cena teatral nacional, diante dos entraves impostos pelo imperialismo estético — leia-se cultural, em que se enxerga e entende beleza por meio único da branquura, como cânone centralizador —, é apenas uma das muitas formas, haja vista a formação do povo brasileiro e da pluralidade das expressões artísticas/culturais do Brasil.

A cena é ajustada para a vivência negra, sendo assim, é o teatro plural, visto que abraça as múltiplas identidades dos negros. São teatros de conflitos e lutas por definição. São teatros de insubordinação, bem diferente do local de subalternidade dado historicamente aos negros. São teatros políticos, sociais, étnicos, religiosos e ancestrais. São teatros-quilombos urbanos: do interior para o exterior.



## Referências

- A ELEIÇÃO. Direção: Onisajé. Dramaturgia: Lurdes Ramalho. Ano: 2005
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.
- ARCADES, Daniel. BARBOSA, Fernanda Júlia. **Espetáculo: Exu – a boca do universo**. Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), 2014. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.
- BARBOSA, Fernanda Julia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- BARBOSA, Fernanda Julia. Ancestralidade em cena: o teatro do NATA. **Repertório**, Salvador, n. 24, p. 86-97, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14832/10177>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- BARBOSA, Fernanda Julia. Onisajé [Histórico do NATA], disponibilizado pelo grupo para a pesquisa em 30 nov. 2020). [s.d]. Mimeo.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100010](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010). Acesso em: 22 abr. 2021.
- DOUXAMI, Cristiane. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**, v. 25, n. 26, p. 281-312, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- ENTRENÓS, série documentária. Direção: Pablo Polo, 2ª temporada. Episódio: Onisajé. Duração: 26 min. Ano: 2018. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/filme/?name=onisaje>. Acesso em: 10 dez.2018.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. São Paulo: Selo Negro, 2000.
- GUARDA-ROUPA íntimo. Direção: Onisajé. Dramaturgia: NATA. Ano: 1999
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2010.
- LIMA, Ari; ALVES, Nana Luanda M. Relações raciais, racismo e identidade negra no candomblé baiano de Alagoinhas. **Revista de Educação**, Cascavel, v.10, n. 20, p. 585-598, 2015. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeducare/article/view/12599>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do teatro experimental do negro e do bando de teatro olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar. (Org.). **Dionysos especial: Teatro experimental do negro**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.



NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100019](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019). Acesso em: 22 abr. 2021.

NASCIMENTO, Priscila Dias do. **O candomblé de Alagoinhas**: entre o modelo nagocêntrico e a intolerância religiosa. Uma discussão sobre o campo religioso alagoinhense. 2012. Trabalho monográfico (Graduação em Artes) — Universidade Estadual da Bahia, Alagoinhas, 2012.

O SECO da Seca. Direção: Onisajé. Dramaturgia: NATA. Ano: 1998.

OGUM – deus e homem. Direção: Onisajé. Dramaturgia: Onisajé e Fernando Santana. Ano: 2010

PELE Negra, máscaras brancas. Direção: Onisajé. Dramaturgia: Aldri Anunciação. Ano: 2018.

PERFIL. Direção: Onisajé. Dramaturgia: NATA. Ano: 2004

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SENZALA. Direção: Onisajé. Dramaturgia: NATA. Ano: 2002

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

SODRÉ, Jaime. Exu: a forma e a função. **Revista VeraCidade**, Salvador, ano 4, n. 05, p. 1-11, 2009. Disponível em: <http://www.veracidade.salvador.ba.gov.br/v5/pdf/artigo4.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2021.

TÁ na cor. Direção: Onisajé. Dramaturgia: NATA. Ano: 1999

Recebido em: 25/01/2021.

Aceito em: 08/04/2021.



**O NEGRO NAS ARENAS DE REPRESENTAÇÕES:  
um paralelo entre o teatro e a museologia numa perspectiva afrocentrada**

***BLACK IN THE ARENAS OF REPRESENTATIONS:  
a parallel between theater and museology from an Afrocentric perspective***

José Joaquim de Araújo Filho \*

**Resumo**

O presente artigo apresenta algumas reflexões, numa perspectiva afrocentrada, acerca das similitudes e diferenças entre o Teatro e a Museologia como disciplinas acadêmicas, levando em consideração suas maiores arenas de representações que são o próprio teatro e o museu. Para tal, fazemos breves análises de suas origens, na tentativa de contextualizar seus fundamentos estruturantes; na sequência, buscamos compreender as representações dos negros no teatro e no museu contemporâneo. Finalizamos com exemplificações de uma peça e uma exposição na cidade de Salvador, Bahia, que projetam um protagonismo dos agentes negros como sujeitos de suas próprias histórias e não mais objetos delas. O texto revela, assim, as tensões e fricções presentes nessas arenas representacionais.

**Palavras-chave:** Teatro; Museu; Negro; Representações.

**Abstract**

This paper presents some reflections from an Afrocentric perspective on the similarities and differences between Theater and Museology as academic disciplines, taking into consideration their major arenas of representations that are the theater itself and the museum. To this end, a brief analysis of their origins will be made in an attempt to contextualize their structuring foundations. Following, we seek to understand the representations of blacks in contemporary theater and museum. We conclude with the exemplifications of one theater play and one museum exhibition in the city of Salvador, Bahia, that project the protagonism of black people, placing them in the position as subjects of their own history, rather than objects of it. The text thus reveals the tensions and frictions present in these representational arenas.

**Keywords:** Theater; Museum; Black People; Representations.

**Breve contextualização histórica do teatro e do museu na civilização ocidental**

As sociedades humanas, desde tempos imemoriáveis, buscaram se expressar por meio de elementos místicos e simbólicos, seja na pantomima de povos caçadores ou nas representações teatrais para cultuar divindades. Podemos pensar nessas primeiras possibilidades como uma ideia abrangente do teatro. Assim, ele é “[...] tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A

\* Museólogo. Doutorando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)/Brasil. E-mail: jjfilho2@yahoo.com.



transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (BERTHOLD, 2014, p. 1 apud SALOMÃO, 2019, p. 99).

Paralelamente, o “sentido museológico” também é apontado como inerente aos próprios seres humanos, haja vista que eles intervêm na realidade, colecionando e atribuindo significados aos objetos que produzem ou que lhes cercam. Essa ideia, portanto, antecede ao surgimento da instituição museu (ARAÚJO, 2012). Foi na antiguidade clássica grega que surgiu a palavra *mouseion*, referindo-se ao templo das Musas, divindades filhas de Zeus, e era um lugar de reflexão filosófica, quase um oráculo. Da mesma forma, a etimologia da palavra teatro deriva do grego *theatron*, lugar para ver, e desde lá ganhou formas que perduram até hoje. “As formas dramáticas gregas — a tragédia e a comédia — tiveram tamanha força e intensidade no seu tempo, que atravessaram os séculos inspirando criações e fornecendo modelos teatrais vindouros até chegar à contemporaneidade” (CEBULSKI, 2012, p. 12).

Na alta Idade Média (séculos V-XI), com o declínio das civilizações clássicas, o teatro sofreu inicialmente censura da Igreja Católica, “[...] tornando-se objeto de discussões em concílios papais, que impuseram crescentes ordens proibitivas, restringindo assim, o fazer teatral. As atrizes passaram a ser equiparadas às prostitutas e os atores, em geral, sofriam perseguições de todo o tipo” (CEBULSKI, 2012, p. 23). Nesse período, o teatro restringiu-se aos saltimbancos, cantores e malabaristas; só ressurgindo pouco mais tarde na baixa Idade Média (séculos XI-XV), quando a Igreja se associou a ele para doutrinar sua massa de fiéis em grande parte analfabeta.

Foi também a partir do século XV, por meio das coleções privadas de arte renascentista da nobreza italiana, que se disseminou o conceito de museu que até hoje perdura, referindo-se a um local de exposição de objetos. Surgiram, então, “[...] os primeiros traços efetivos daquilo que se poderia chamar de um conhecimento teórico específico em Museologia [...]” (ARAÚJO, 2012, p. 33), com as primeiras publicações e tratados relativos aos museus. A mais conhecida delas é o trabalho de Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli theatri*, de 1565.

Ao mesmo tempo, a expansão marítima europeia pelo mundo estimulou um permanente contato com povos até então desconhecidos do ocidente. A Europa começou a pensar e buscar explicações para as diferenças entre o “eu europeu” e o “outro não



européu”, dando início a um pensamento ocidental acerca do “outro”. Neste primeiro momento, a diferença perpassava pelo espanto, perplexidade e curiosidade em relação ao “exótico” e ao longínquo (ARAÚJO FILHO, 2017). Foi esse apreço ao inusitado que fez aparecer uma contínua leva de “objetos de curiosidade” na Europa, levados pelos exploradores, colonizadores e missionários. Para abrigar um crescente número desses objetos “exóticos” surgiram e proliferaram na Europa os primeiros Gabinetes de Curiosidades. Bittencourt (1996, p. 13) afirma que os Gabinetes “[...] tiveram, certamente, grande importância na domesticação do mundo. Podemos considerá-los como as primeiras bases de dados metódicas”. Eles se tornaram cada vez mais ordenados e sistematizados, originando posteriormente os acervos dos primeiros museus de história natural e/ou etnográficos.

Somente em 1683, de fato, a primeira instituição moderna com as prerrogativas de um museu foi estabelecida na Universidade de Oxford, Inglaterra: o *Ashmolean Museum*. Em 1759, em Londres, foi criado o *British Museum*, com a coleção de Hans Sloane comprada pelo parlamento inglês (SOTO, 2014). Pouco tempo depois, com a Revolução Francesa (1789-1799), a sociedade ocidental sofreu profundas mudanças em todas as dimensões da vida humana — e os museus e teatros não ficaram imunes (ARAÚJO FILHO, 2017). Como consequência das demandas democráticas, surgiu o conceito de “museu nacional” com “[...] a necessidade de se constituir uma identidade nacional, por meio do patrimônio como herança coletiva da nação [...]” (SOTO, 2014, p. 60). Assim, como exemplo paradigmático, em 1793 foi estabelecido o primeiro museu francês público, o *Musée du Louvre*.

No Renascimento, o teatro emancipou-se dos dogmas religiosos para associar-se aos ideais humanistas da filosofia e, dessa época, destacaram-se as seguintes manifestações teatrais: o *Siglo de Oro* (Espanha), a *Commedia dell’Arte* (Itália e França), o Teatro Elizabetano (Inglaterra), e, por fim, o Classicismo Francês (CEBULSKI, 2012). Assim, as peculiaridades socioculturais locais começaram a ser fortemente exaltadas. Para Bastide (1983, p. 138), no teatro do Renascimento “[...] opera-se uma clivagem entre as classes ou grupos sociais, o teatro balbucia, preso no conflito inextricável de valores que variam de um estrato a outro e que querem todos, entretanto, se fazer ouvir e triunfar no palco”. O mesmo autor também defende que após a Revolução Francesa uma só classe vai dominar a sociedade, a classe burguesa, e o teatro sofrerá mesmo impacto,

tornando-se “[...] expressão unicamente dessa classe, de seus problemas, de seus valores, de sua cultura própria” (BASTIDE, 1983, p. 139).

O século XIX, conhecido como a Era dos Museus, foi marcado pelo surgimento de importantes museus em todo o mundo, com as mais diversas tipologias, incluindo os etnográficos (ARAÚJO FILHO, 2017). “Também nessa época surge o primeiro museu histórico — todo organizado em ordem cronológica — na Dinamarca (1830), e começam a surgir os museus de folclore: Dinamarca (1807), Noruega (1828) e Finlândia (1894)” (SOTO, 2014, p. 60). Paralelamente, vários manuais tentavam “[...] estabelecer o projeto de constituição científica do campo dedicado aos museus, mas ainda na vertente de uma 'Museografia' [...]” (ARAÚJO, 2012, p. 35). Ou seja, as preocupações teóricas ainda estavam muito relacionadas às práticas e técnicas aplicadas aos acervos. O final do século XIX mostrou-se profícuo para a expansão das ciências sociais e humanas, fortemente influenciadas pelo positivismo, promovendo uma independência da Museologia das outras ciências, notadamente, Artes e História (ARAÚJO, 2012). Surgiram, então, as primeiras associações museais que contribuiriam para o pensamento científico acerca dos museus.

No teatro, o século XIX foi marcado pelos movimentos do realismo e naturalismo, cuja vida cotidiana era retratada com tipos humanos mais verdadeiros. O realismo trouxe novas contribuições estéticas na transformação da arte teatral,

“[...] e foi a partir delas que emergiu a figura do diretor, e que a encenação ancorou-se na realidade, permitindo o desenvolvimento de técnicas de construção do personagem. O realismo legou aos palcos temas, situações e tipos humanos esquecidos em estéticas anteriores [...]” (CEBULSKI, 2012, p. 53).

Segundo Araújo Filho (2017), nas primeiras décadas do século XX, havia uma profusão de conceitos e teorias acerca da Museologia. Nos Estados Unidos, por exemplo, ocorreu o que se chamou de primeira “revolução dos museus”, cuja preocupação central era prover o museu com um perfil mais dinâmico e ativo, transferindo o foco das coleções para o público. Esse modelo, dito funcionalista, tinha como mote o “[...] acesso a todos os cidadãos e o discurso da eficácia [...]” (ARAÚJO, 2012, p. 37). Na França, foi criado o *Office International des Musées* em 1926, cuja publicação periódica — *Mouseion* — tornou-se a única revista internacional sobre museus da época. A seguir, o “curso de



museografia” foi instaurado no museu do *Louvre* em 1929. Uma década mais tarde, curso semelhante começou a ser ministrado no Museu Nacional, Rio de Janeiro (MAIRESSE; DESVALLÉS, 2005). Deu-se, então, o início da internacionalização da Museologia como disciplina científica. No teatro, novas vanguardas apontavam tendências na Europa e nos Estados Unidos da América. Cebulski (2012, p. 56) concorda com essa ideia ao afirmar que:

Os autores de vanguarda evoluíram seus pontos de vista para uma lúcida crítica das forças sociais em desigualdade. Desse modo, pensar o teatro de vanguarda é pensar no homem e no seu contexto político e social, concebendo o lugar-comum a respeito da solidão e da incomunicabilidade humanas. O engajamento político de alguns dramaturgos e encenadores, por exemplo, estabeleceu uma luta que reivindicou a criação de um teatro capaz de posicionar o homem contemporâneo em seu próprio contexto histórico.

Percebemos, assim, que o teatro e o museu tiveram percursos paralelos na história ocidental, como arenas representacionais implicadas em relações de poder. Eles estão condicionados às constantes disputas sociais e simbólicas. Não podemos perder de vista que suas bases estruturantes foram construídas a partir de uma perspectiva eurocêntrica e racializada, e que só começaram a ser questionadas e reconfiguradas na contemporaneidade. Corroborando com esse pensamento, Salomão (2019), ao referir-se à história do teatro, chama atenção que são raros os manuais que fogem dessa narrativa bem organizada do discurso universalista e que não desafiam os cânones tradicionais numa perspectiva crítica e pós-colonial. Grosso modo, o mesmo poderia ser dito em relação aos discursos narrativos do museu.

### **Reflexões acerca das representações dos negros no teatro e no museu contemporâneo**

Araújo Filho (2017) traz uma compilação de diferentes autores que refletem acerca do vocábulo “representação”. Segundo Abbagnano (2007), ele tem origem medieval e se refere à ideia de algo, à imagem, ou ao próprio objeto. Lidchi (1997) compreende “representação” como a maneira pela qual o significado é construído e transmitido por meio da linguagem e objetos; fazendo uma distinção entre a “representação” — a atividade ou processo —, e as “representações” — o resultado ou produtos. Meneses (2002, p. 24) buscou entender a representação pela perspectiva do seu



antônimo, a ausência: “Representar significa, ao mesmo tempo, tornar presente o que está ausente, mas pela própria presença da ausência, acentuar a ausência”. Ao passo que Hall (1997, p. 15, tradução nossa) define “representação” como o uso da “[...] linguagem para dizer algo significativo, ou representar o mundo significativamente para outras pessoas”<sup>1</sup>, embora concorde que o tópico seja demasiado complexo para uma definição assim simplista.

Ainda para Hall (1997), o processo da representação ocorre a partir de dois “sistemas representacionais”. O primeiro deles nos capacita a construir significados para o mundo por meio de uma cadeia de equivalências entre coisas e o nosso sistema de conceitos, ou “mapas conceituais”. O segundo depende da construção de um agrupamento de correspondências entre nosso “mapa conceitual” e signos. A relação entre coisas, conceitos e signos permeia o processo de produção de significado, o que chamamos de representação. A fim de que os significados sejam efetivamente intercambiados, as pessoas devem compartilhar uma mesma maneira de interpretar os signos da linguagem. Esses signos podem ser icônicos (os signos visuais) ou indexicais (os signos escritos ou falados). Em outras palavras, não é o mundo material que transmite significado; é o sistema de linguagem (ou qualquer outro) que usamos para representar nossos conceitos e ideias que o faz (ARAÚJO FILHO, 2017).

A partir da segunda metade do século XX, as representações dos negros no teatro e no museu vêm passando por significantes ressignificações. Esse período foi decisivo para as transformações que ocorreram nas sociedades, e por consequência, nas artes e museus, por meio de movimentos como a descolonização, a Revolução Estudantil de 1968, o Festival de Woodstock, a explosão da *mass culture*, a revolução tecnológica, a cibercultura, a guerra do Vietnã, a globalização, a emergência dos movimentos sociais, das minorias étnicas, das comunidades LGBT, além do multiculturalismo (ARAÚJO FILHO, 2017). Hobsbawm (2003) denominou esse período como a “Era do Ouro”, pois, segundo ele, o avanço do capitalismo desencadeou as mais altas taxas de crescimento econômico e produção de bens da nossa história. Realizou-se, em tal período, “[...] a mais impressionante, rápida e profunda revolução nos assuntos humanos de que a história

<sup>1</sup> “[...] language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningful, to other people.”



tem registro” (HOBSBAWM, 2003, p. 281). Em suma, um mundo em ebulição, com novos sujeitos, geografias e perspectivas.

Os museus, como local simbólico e de poder, mostraram-se (e mostram-se) relutantes em abarcar e assimilar essas novas configurações. Vale a pena ressaltar a importante função de documentos referenciais produzidos no âmbito do Conselho Internacional de Museus (ICOM)<sup>2</sup> no contexto das transformações ideológicas dos museus (ARAÚJO FILHO, 2017). Destacaram-se a mesa-redonda de Santiago do Chile (1972), com a gestão do conceito de “museu integral”, mais engajado e comprometido com o desenvolvimento social; a declaração de Quebec (1984), fomentando a criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), que propunha uma museologia de caráter social para contrapor o colecionismo, além de reconhecer as novas formas museais; e a declaração de Caracas (1992), que salientou a dimensão comunicacional do museu e a essencial participação do público no estabelecimento dessa comunicação (CÂNDIDO, 2003).

Dessa forma, podemos perceber que esses eventos foram decisivos para as transformações ocorridas no campo da museologia e, conseqüentemente, das práticas museais, redefinindo o museu como importante instrumento social nas sociedades contemporâneas (ARAÚJO FILHO, 2017). A sedimentação de um corpus teórico alargou a própria concepção de museologia. Nesse redimensionamento, Cury (2009, p. 29-30) afirma que a museologia transferiu “[...] seu objeto de estudo dos museus e das coleções para o universo das relações, como: a relação do homem e a realidade; do homem e o objeto no museu; do homem e o patrimônio musealizado; do homem com o homem, relação medida pelo objeto”.

Essas novas perspectivas lançaram luz aos conceitos básicos como “participação” e “autogestão” (SANTOS, 2002, p. 121), que seriam fundamentais para se começar a pensar nos museus por um viés mais democrático, escutando-se as vozes dos grupos neles representados e que, em grande parte, haviam sido silenciadas. Tais iniciativas de

---

<sup>2</sup> O ICOM foi criado em 1946, no contexto da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), com o objetivo de promover os interesses da Museologia e de outras disciplinas relacionadas às atividades dos museus.

empoderamento levaram os museus a reconhecer os direitos legítimos de comunidades tradicionais ao acesso de materiais sagrados e objetos culturais que lhes dizem respeito (BOLAÑOS, 2002). Nesse bojo, inserem-se as representações das culturas negras e afrodiáspóricas.

Araújo Filho (2017) chama atenção que uma das muitas possibilidades de participação presente na atualidade é a “autorrepresentação”. Essa abordagem privilegia as perspectivas dos membros ou descendentes das culturas representadas. Price (2007) salienta que a ênfase dessa abordagem recai no respeito às vozes dos nativos e no direito à diversidade cultural. Brulon complementa a ideia da abordagem de autorrepresentação, afirmando que:

Em geral, os museus que adotam essa perspectiva, que é colocada em prática não somente mediante suas escolhas museográficas, mas também a partir de um novo posicionamento social, não deixam de se utilizar de um modo de narrativa histórica por meio da qual o museu apresenta as “histórias tribais” ou de grupos específicos que foram no passado mal representados (BRULON, 2013, p. 164, grifos do autor).

Em relação ao teatro, Bastide (1983) analisou manifestações afro-brasileiras, a exemplo do samba e do candomblé de meados do século XX, e considerou que elas representavam um verdadeiro teatro dionisíaco sem as amarras das regras eruditas. Para além desse teatro popular de matriz africana, Bastide (1983, p. 145) também nos mostrou a emergência de “[...] um teatro negro erudito, escrito por intelectuais de cor para seu povo e para o povo branco”. Deve-se compreender esse teatro negro, sem perder de vista o teatro branco que apresenta os negros, na maioria das vezes, de forma estereotipada e sem consciência ética. As representações recaíam, assim, “[...] sob a forma do negro 'musical', do negro sem problemas, do negro dependente ou do negro místico” (BASTIDE, 1983, p. 146). Para evitar esses equívocos, segundo o autor, seria preciso criar um teatro negro do mesmo tipo do teatro de branco, apropriando-se do discurso dos brancos sobre os negros, estabelecendo assim um possível diálogo.

Mas seria essa a possibilidade ideal para se estabelecer um teatro de “voz” negra? Bastide (1983) tensionou a problemática ao questionar a efetividade de um teatro negro esteticamente constituído por brancos. Ao mesmo tempo, questionou a definição de “um mundo negro” que perpassasse pela questão racial; e se o teatro negro deveria se



fundamentar nas culturas africanas tradicionais... Tensionamentos, portanto, inconclusivos, haja vista que essas dinâmicas culturais estão em constantes reposicionamentos e redefinições.

Analisando algumas dessas representações negras no teatro, Bastide (1983, p. 150) observou que peças de autores brancos tendem a apontar dois eixos dicotômicos: aqueles que “[...] buscam uma mitologia negra que escaparia à universalidade dos arquétipos, e especificam uma raça ou, pelo menos, uma cultura” e outros que valorizam o negro, não enquanto negro, mas enquanto homem. Foi, contudo, com o Teatro Experimental Negro (TEN) de Abdias Nascimento, nas décadas de 1940-50, que o teatro negro floresceu de forma mais contundente, ensejando refutar o complexo de inferioridade, “[...] revalorizando a beleza da pele negra, fazendo os pretos representarem o papel de heróis, e não mais de empregados dos senhores brancos, mostrando ostensivamente a virtude do negro como negro, símbolo da moralidade e de dignidade pessoal” (BASTIDE, 1983, p. 152).

Dessas dinâmicas representacionais que envolvem tanto o teatro como o museu, podemos concluir que essas arenas não têm mais o monopólio sobre o significado e a significância das culturas, é preciso compartilhar autoridade. Nesse sentido, Martin (2011, p. 61, tradução nossa) ao referir-se às abordagens representacionais nos espaços expositivos em museus, destacou: “Ainda que nós possamos falar *sobre* os Outros, nós não mais podemos falar *no lugar* dos Outros”.<sup>3</sup>

### Uma peça e uma exposição “negras” na cidade de Salvador

Na tentativa de exemplificar os tensionamentos que ocorrem nas representações dos negros no teatro e no museu contemporâneos soteropolitano, destacamos a exposição temporária *Exu: outras faces* no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA), com a primeira montagem em 2013, e uma segunda em 2018, e a peça teatral *Pele negra, máscaras brancas*, encenada pela Cia de Teatro da Universidade Federal da Bahia, com duas temporadas em 2019.

<sup>3</sup> “Even if we can still speak *about* Others, we can no longer speak *in place* of Others”.

Gestado no âmbito do Centro de Estudos Étnicos e Africanos (CEAO) da UFBA, o MAFRO foi inaugurado em 1982, fazendo dele um pioneiro no Brasil na preservação e divulgação das culturas africanas e afro-brasileiras. Como lugar de memória, identidade e resistência, o museu tem se destacado na interlocução com as comunidades negras. Desde a década de 1990, ele é gerido pelo Departamento de Museologia da UFBA. Nesse sentido, é um laboratório de pesquisa, ensino e extensão, trazendo contribuições para a construção de uma educação que incentive as relações étnico-raciais positivas. Seus espaços expográficos de longa duração são organizados em dois eixos: o da Coleção Afro-Brasileira e o da Coleção Africana. O espaço das exposições temporárias é organizado com temáticas que dialogam com esses eixos.

A exposição *Exu: outras faces* ocorreu no espaço temporário, e tinha como proposta principal apresentar, em diferentes perspectivas, os elementos dinâmicos e simbólicos relacionados com o orixá Exu cultuado no candomblé, religião afro-brasileira. A curadoria da exposição foi proposta pela então coordenadora do museu, a professora Maria das Graças Teixeira, a partir de uma abordagem compartilhada, o que significa dizer com a participação de convidados negros e não negros, candomblecistas e não candomblecistas de forma a ampliar sua dimensão polifônica e polissêmica.

Os visitantes adentravam a sala por uma cortina de fitinhas pretas e vermelhas, as cores do orixá, e eram saudados com a exclamação escrita para o orixá em letras grandes: *Laróyè, Exu!* O roteiro expositivo foi pensado para representar as diferentes faces associadas a Exu, ultrapassando os imaginários sociais fortemente influenciados pelo cristianismo que o relacionam à figura do diabo, resultando na sua tradicional iconografia composta de rabo, chifres e tridente. Há ainda, no centro do espaço, uma instalação artística composta por chaves suspensas por fios de nylon, simbolizando as passagens e o movimento do orixá, além de um espelho que projeta o rosto do visitante, com sinônimos de Exu escritos ao seu redor.

Com peças do acervo e obras produzidas especialmente para a exposição, a curadoria destacou sete faces e arquétipos do orixá: corpo, línguas, artes, escrita, tecnologia, caminhos e continuidade. Freitas e Cunha (2014, p. 198-199) assim definiram o processo:



Por mais que os elementos fáticos, rabos, tridentes e chifres aparecessem nas peças, elas deveriam dialogar com outros elementos da exposição, pois era preciso apresentar outras dimensões, por esse motivo a equipe de curadoria optou por uma estratégia complexa de deslocamento das representações já consolidadas no imaginário social. A estratégia consistia em fazer com que os objetos expostos pudessem dialogar através de linguagens que provocassem novas identificações [...].

As representações encenadas nessa exposição configuram uma ação política na medida em que buscavam “[...] provocar no visitante o exercício de olhar para diferentes formas e compreensão das dimensões artísticas, tecnológicas e comunicacionais do orixá [...]” (FREITAS; CUNHA, 2014, p. 195), e dessa forma revelar que Exu não é o diabo, mas sim uma divindade que deve ser respeitada. Dessa forma, o museu reforçou sua função educacional ao enfrentar os tensionamentos sociais, muitas vezes imbuídos de intolerância às religiões de matriz africana, ao mesmo tempo em que defendeu os direitos constitucionais de liberdade religiosa.

No outro exemplo da análise, a peça teatral *Pele negra, máscaras brancas* apresentada pela Cia de Teatro da Universidade Federal da Bahia, o foco não recaiu no aspecto religioso, mas no psicológico e filosófico dos povos negros. Essa companhia está inserida na própria escola de teatro, foi fundada em 1981, e é composta por professores, técnicos, alunos e artistas convidados. Seu mote norteador é a produção de espetáculos de baixo custo e alto valor criativo, identificando novas tendências na dramaturgia. Realiza em média dois espetáculos por ano (COMPANHIA..., 2008).

O texto da referida montagem é do teatrólogo Aldri Anunciação, com direção de Fernanda Júlia Onisajé, codireção de Licko Turle e um elenco exclusivamente negro.<sup>4</sup> A peça é baseada no livro de estreia do escritor martinicano Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*, que traz análises dos “[...] desdobramentos do racismo e do colonialismo como formas de dominação entre os seres humanos no mundo moderno, e sobre parte dos debates teóricos e literários que impulsionaram a luta antirracista e anticolonial no contexto pós-segunda Guerra Mundial” (ROCHA, 2015, p. 110). A obra também revela o desequilíbrio e a opressão social provocados pelo colonialismo e pelo

<sup>4</sup> Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliette Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheuzza Xavier, Rafaella Tuxá, Thália Figueiredo, Victor Edvani, Wellington Lima.

racismo, conclamando a todos por uma consciência da negritude como força descolonizadora.

[...] a luta contra a opressão no mundo colonial deve abranger a totalidade das condições em que a opressão se manifesta, considerando fatores psicológicos, contexto histórico e social, sistema político e econômico. É preciso descolonizar as nações, mas também os seres humanos. Descolonizar é criar homens novos, modificar fundamentalmente o ser, transformar espectadores em atores da história (ROCHA, 2015, p. 111).

A montagem traz o próprio Frantz Fanon como personagem no ano de 2019, defendendo novamente sua tese de doutorado *Pele negra, máscaras brancas*, rejeitada pela banca examinadora no ano de 1950, na Universidade de Lyon, França. Victor Edvani, ator cisgênero, e Matheuzza Xavier, atriz transgênera, interpretam esse personagem. A obra também traz uma família formada por seis personagens que vivem no ano de 2888.

Nesse tempo-espaço, esses personagens desenvolvem as perspectivas ocidentalizadas de futuro para o negro, a partir de um enclausuramento. A personagem Taiwo foi infectada pela “náusea do desejo de saber-ser”, ultrapassando os limites impostos pelo “Regime Único Mundial”. Outros personagens da família já tinham sido infectados da mesma doença, e haviam invadido uma velha biblioteca, em decorrência da ânsia de conhecimentos acerca da África pré-colonial. Distanciar corpos negros dos conhecimentos tem sido o âmago do projeto colonial de apagamento das memórias negras.

Subjaz, na peça, um certo pessimismo ao refletir sobre as feridas provocadas pelo colonialismo, mas, ao mesmo tempo, sinaliza rupturas para que elas não se perpetuem nos corpos negros, como aponta Alexandra Dumas (2019, online, grifos da autora):

A peça coloca uma intimação antirracista ao espectador e a nós negros: ou nos fazemos sujeitos do desejo, da autonomia e da ação ou estamos condenados não somente à eterna subalternidade colonialista, mas ao próprio desaparecimento enquanto raça humana. A única alternativa para o mundo é afrofuturista, é empretecer sujeitos e saberes. Compreender que saber é poder e que os “lugares” da verdade dos saberes acadêmicos hegemônicos têm explícito interesse político. Tornar-se negro, isso é, romper com a máscara branca colonialista, mesmo reconhecendo a importância de muitos saberes ocidentais, é saber-se senhor do desejo e da ação. E isso é empoderamento.



Dessa forma, as representações empoderadas dos sujeitos negros se faz fundamental na medida que buscamos sociedades mais justas e igualitárias. O teatro e o museu, como arenas de poder, são peças-chave nesses processos em que narrativas e discursos são (re)construídos. A própria diretora do espetáculo, Onisajé, reconhece esse protagonismo ao afirmar que “O teatro é um espaço midiático, de criação, de plano simbólico, de referências e reconhecimento. Ver-se e ser visto é muito importante” (CORREIONAGÔ, online).

A escolha desses exemplos não foi aleatória. Primeiro, privilegiou-se eventos ocorridos na cidade de Salvador; segundo, aqueles produzidos no contexto da Universidade Federal da Bahia, reafirmando sua relevância em provocar reflexões críticas e participativas com a sociedade e seus agentes, e dessa forma, reforçar que a balbúrdia frutífera é necessária.

### Considerações finais

O artigo objetivou trazer uma aproximação entre o teatro e o museu, observando suas similaridades, mas também diferenças. Inicialmente, foi esboçado um breve retrospecto histórico e cronológico dos seus processos formativos. Descobriu-se que o teatro e o museu trazem na etimologia das suas palavras o legado comum grego. Embora “manifestações teatrais” e “sentido museológico” estivessem presente desde os primórdios das civilizações, credita-se à cultura grega clássica a compreensão que temos hoje no Ocidente acerca do teatro. Quanto ao museu, a construção do seu conceito foi mais tardia, data da Idade Moderna. Entretanto ambas as instituições foram construídas numa perspectiva eurocentrada, que em grande parte explica algumas de suas assincronias no contexto das sociedades multiculturais da contemporaneidade.

No segundo momento, o texto trouxe elementos que procuraram explicar como se deram os processos representacionais tanto no teatro como também no museu, com ênfase nas culturas negras. Assim, constatamos as similaridades dessas arenas cujas representações negras, quando ocorreram, foram construídas pelo discurso eurocentrado, muitas vezes racista e colonialista. Só a partir dos meados do século XX, com todas as transformações socioculturais ainda em curso, que esse quadro começou a se alterar. Os sujeitos negros conquistaram o direito de falar por si mesmos, de protagonizar suas

próprias histórias, e contá-las por meio de seus próprios modos, de ser detentores do seu próprio legado cultural. Esse processo apontou fissuras nas malhas sociais, sobretudo em relação àqueles que não abdicavam do privilégio de controlar e hierarquizar o conhecimento ao seu favor.

Por fim, as exemplificações apontadas por intermédio da exposição *Exu: outras faces* e da peça *Pele negra, máscaras brancas* nos revelaram as estratégias que o teatro e o museu criaram para dialogar com as novas e necessárias demandas do mundo de hoje. Esse parece ser o começo de uma trajetória aparentemente sem fim, mas que finalmente já sinaliza possibilidades para que as culturas e os sujeitos negros sejam protagonistas, e não mais objetos da História.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARAÚJO, Carlos. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 31-54, 2012. Disponível em: <http://revista.museologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199>. Acesso em: 05 jan. 2015.
- ARAÚJO FILHO, José Joaquim de. **África seja aqui: as casas do Benin, Angola e Nigéria na cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- BASTIDE, Roger. **Roger Bastide: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- BITTENCOURT, José. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 28, p. 7-18, 1996.
- BOLAÑOS, María. **La memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000**. Gijón: Ediciones Trea, 2002.
- BRULON, Bruno. Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 155-175, jul. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142013000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142013000200006). Acesso em: 01 maio 2021.
- CÂNDIDO, Manuelina. Novas ondas do pensamento museológico brasileiro. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 20, n. 20, p. 17-32, 2003. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/376>. Acesso em: 10 jul. 2015.
- CEBULSKY, Márcia. **Introdução à história do teatro no ocidente: dos gregos aos nossos dias**. Guarapuava, PR: Unicentro, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/910>. Acesso em: 05 nov. 2019.



COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA. **Site da Escola de Teatro da UFBA**: extensão e pesquisa/Cia de Teatro. Salvador, 2008. Disponível em: <http://teatro.ufba.br/extensao-e-pesquisa/companhia-de-teatro-da-ufba/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

CORREIO NAGÔ. Pele negra, máscaras brancas: Onisajé é a primeira mulher negra a dirigir espetáculo da Cia de Teatro da UFBA. **Site do Correionagô**. Disponível em: <https://correionago.com.br/portal/peles-negras-mascaras-brancas-onisaje-e-a-primeira-mulher-negra-a-dirigir-espetaculo-da-cia-de-teatro-da-ufba/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. **MAST Colloquia**: museu e museologia, interfaces e perspectivas, Rio de Janeiro, 2009, p. 25-41. (vol. 11). Disponível em: [http://site.mast.br/hotsite\\_mast\\_colloquia/pdf/mast\\_colloquia\\_11.pdf](http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_11.pdf). Acesso em: 01 maio 2021.

DUMAS, Alexandra. Pele negra, máscaras brancas ou Frantz Fanon, o anjo anunciador. **Correio 24 horas**, Salvador, 16 de abril 2019. Online. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/pele-negra-mascaras-brancas-ou-frantz-fanon-o-anjo-anunciador/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

FREITAS, Joseania; CUNHA, Marcelo. Reflexões sobre a exposição temporária do MAFRO/UFBA – Exu: outras faces. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 1, p. 191-206, 2014. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/341>. Acesso em: 03 nov. 2019.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1997, p. 13-74.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Schwarcz, 2003.

LIDCHI, Henrietta. The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In: HALL, Stuart (ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1997, p. 151-222.

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. Brève histoire de la muséologie: des Inscriptions au Musée virtuel. In: MARIAUX, Pierre. (Org.). **L'object de la muséologie**. Neuchâtel: Institut de l'art et de muséologie, 2005, p. 1-50.

MARTIN, Alexandra. Quai Branly Museum and the aesthetic of otherness. **St. Andrews of Art History and Museum Studies**, St. Andrews, UK, vol. 15, p. 53-63, 2011. Disponível em: <https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/nst/article/view/260>. Acesso em: 10 jan. 2016.

MENESES, Ulpiano. O museu e o problema do conhecimento. In: Seminário sobre Museus Casas: pesquisa e documentação, 4., 2002, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, p. 17-39.

PRICE, Sally. **Paris primitive: Jacques Chirac's museum on the Quai Branly**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.



ROCHA, Gabriel. Antirracismo, negritude e universalismo em *Pele negra, máscaras brancas* de Franz Fanon. **Sankofa**. v. 8, n. 15, p. 110-119, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/102437>. Acesso em: 10 nov. 2019.

SALOMÃO, Salloma. Teatro negro: seus valores filosóficos e contemporâneos. *In*: SALOMÃO, S.; CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA (Orgs.). **Negras insurgências. Teatros e dramaturgias em São Paulo**: perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Capulanas cia de arte negra, 2019. p. 97- 127.

SANTOS, Maria. Reflexões sobre a nova museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 18, n. 18, p. 93-139, 2002. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SOTO, Moana. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal a serviço da transformação social. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 48, n. 4, p. 57-80, 2014. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4987>. Acesso em: 20 ago. 2015.

Recebido em: 26/01/2021.

Aceito em: 08/04/2021.



**ENTRE AFETOS: reflexões a partir de uma experiência de  
aquilombamento teatral universitário*****BETWEEN AFFECTIONS: reflections on an experience of  
Quilombo university theatre***

Jéssica Sampaio da Silva \*

**Resumo**

Por meio da noção de aquilombamento teatral universitário, este artigo reflete sobre o processo de investigação do espetáculo *Interiores* do Coletivo Teatral Fraude Pura, e sobre as memórias afetivas que percorrem o corpo da artista que vivência e testemunha toda a ação. Ao afirmar-se enquanto corpo negro, o artista universitário baseia-se em construções contra-hegemônicas de ser e estar no mundo. Tais construções são motivadoras para gerar um olhar particular na criação artística universitária.

**Palavras-chave:** Processo de Encenação; Aquilombamento Teatral Universitário; Corpo-Testemunha; Teatro Negro Universitário.

**Abstract**

Through the notion of Quilombo university theatre, this article reflects on the process of investigation of the show *Interiors* of the Theatre Collective *Fraude Pura*, and on the affective memories that run through the body of the artist who experiences and witnesses all the action. By asserting himself as a black body, the university artist relies on counter-hegemonic constructions of being and being in the world. Such constructions are incentives to generate a particular look at university artistic creation.

**Keywords:** Staging Process; Quilombo University Theatre; Body Witness; University Black Theater.

[...] O laçar de mãos não pode ser algema  
e sim acertada tática, necessário esquema.  
É tempo de formar novos quilombos,  
em qualquer lugar que estejamos [...].  
(EVARISTO, 2020).

**Apresentação**

Enquanto concepção política, o quilombo está ressignificado, tem novas estruturas e lida com outras forças. A partir dessa perspectiva, surgiu em 2017, o *Coletivo Fraude Pura*, integrado por estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal Bahia

\* Graduada em Gestão Ambiental pela UNIJORGE, licencianda em Teatro pela UFBA/Brasil. Atriz, pesquisadora e agitadora cultural dos coletivos teatrais “E” ao Quadrado e Fraude Pura. E-mail: jessicasampaio92@hotmail.com.93



(UFBA), com objetivo de apostar em encenações que contassem as suas histórias, sob uma abordagem antirracista.

O primeiro contato entre esses estudantes (que despertou laços afetivos) aconteceu durante a prova de habilidades específicas, última etapa de seleção do vestibular. De concorrentes a colegas de turma, a união se fortaleceu na militância universitária, quando passaram a integrar algumas intervenções cênicas, o que resultou (organicamente) na formação de um coletivo de teatro universitário.

O nome *Coletivo Fraude Pura* é uma brincadeira em alusão à aprovação desses estudantes (todos negros). Uma “subversão” do processo seletivo do vestibular da Escola de Teatro da UFBA, que tradicionalmente aprovava candidatos majoritariamente brancos. A partir disso, o Coletivo via a potência de sua união como uma forma de questionar as narrativas a respeito do lugar que corpos negros ocupam no sistema de arte, construindo um discurso contra-hegemônico, ao criar um posicionamento debatedor.

Em sua formação inicial, o *Coletivo Fraude Pura* integrou Aila Monteiro, Alexandre Militão, Ângela Oliver, Ayran Bufálo, Fabiola Sena, Iago Gonçalves, Jéssica Sampaio, Juliana Bispo, Lorena Bastos, Manu Moraes, Matheus Menezes, Matheus Zumborí, Rafaela Tuxá. Posteriormente, juntaram-se ao grupo Jéssica Carolina e Silara Aguiar. Todas e todos são oriundos de municípios do interior da Bahia, ou da periferia de Salvador (o qual chamaremos de “interior de Salvador”). Essa referência geopolítica social, comumente usada por nós dentro do Coletivo, foi a inspiração para a investigação cênica, que resultou na encenação do espetáculo *Interiores*.

O espetáculo transita entre a memória dos atores, revelando as relações com a geografia e as saudades. Carregado de ancestralidade, traz à tona conhecimentos que se confrontam com a realidade urbana. O espetáculo é como um trem que vai ao encontro do tempo, no qual os passageiros (agentes dessa experiência) percorrem cenas sobre diferentes temáticas e diferentes cenários interioranos: o cenário rural, o urbano, a poesia e a noção de família.

Observando o processo de formação do *Coletivo Fraude Pura* e a construção do espetáculo *Interiores*, percebi diversos atravessamentos e sensibilidades baseados em relações afetivas, que eram fundamentais para o fenômeno que passei a tratar por aquilombamento artístico universitário. Ser integrante desse coletivo, tornou-me capaz de



reconhecer o lugar de fala dos sujeitos, identificando suas vozes e silêncios sociais. Partilhando meu conhecimento como artista, adquiri uma perspectiva privilegiada a esse respeito, entendendo minhas reflexões como corpo-testemunha.<sup>1</sup>

Dessa forma, é possível reconhecer o lugar de fala dos sujeitos, identificando suas vozes sociais (e silêncios) pelo compartilhamento do meu conhecimento como artista.

Ninguém se forma no vazio. Formar-se supõe troca, experiência, interações sociais, aprendizagens, um sem-fim de relações. Ter acesso ao modo como cada pessoa se forma é ter em conta a singularidade de sua história e, sobretudo, o modo singular como age, reage e interage com os seus contextos. Um percurso de vida é assim um percurso de formação, no sentido em que é um processo de formação. (MOITA, 1995, p. 115 apud MACHADO, 2013, p. 28).

*Interiores* não se resume a um espetáculo teatral. Trata-se de um laboratório poético de memórias dos artistas, que costura cosmovisão e seus olhares em um contexto acadêmico, reunindo diferentes perspectivas que se comunicam como um corpo vivo e energético. É uma criação poética do *Coletivo Fraude Pura* a partir de histórias de vida, partilhas de narrativas sobre culturas e memórias pessoais.

Por ser um coletivo universitário afrocentrado (que se engajou na atuação política e estética), pode-se verificar seu êxito como fortalecimento das ideias e concepções teatrais, em diálogo com o debate étnico-racial. Este artigo apresenta algumas reflexões defendidas originalmente em uma monografia apresentada em 2020, como trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA (SILVA, 2020).

### **Lugar de fala e corpo-testemunha a partir de uma experiência no teatro negro universitário**

Enquanto corpo-testemunha nessa encruzilhada de narrativas, que se forma como um laboratório poético de um teatro negro universitário, percebo a importância de acumular vivências e poder sistematizá-las. Situo, então, meu “lugar de fala” (RIBEIRO, 2019) como artista negra, aprendiz e educadora, capaz de transitar e promover o diálogo

<sup>1</sup> Segundo Stênio Soares (2020), o artista, enquanto sujeito social, não está isolado do mundo, ele carrega consigo coisas oferecidas pelo mundo, e as coisas que ele constrói, deixa no mundo. Nesse sentido, ele aborda o conceito de corpo-testemunha, a partir das impressões coletivas sob um ponto de vista específico da experiência vivida pelo sujeito em si.

entre diferentes áreas de conhecimento. Os caminhos de saberes, nos quais me encontro, fazem com que repense os meus modos de ser e estar no mundo e o compartilhamento dos meus conhecimentos por meio de uma arte e de uma “pedagogia engajada” (HOOKS, 2013). Compreendendo, dessa forma, que minha experiência de vida se entrelaça em diversos modos de coexistência numa perspectiva plural.

Como sujeita social, percebo que o chamado “teatro negro” é constituído por estas experiências, afetividades e conhecimentos.

Seguindo o entendimento de Leda Maria Martins (1987, p. 228), “a expressão Teatro Negro é aqui utilizada para identificar um certo tipo de peças que têm o negro como macro signo cênico e cujos autores tentam problematizar a sua presença em cena como vetor de tensões”. Antes de falar sobre a experiência de observação no coletivo artístico, faz-se necessário esboçar os atravessamentos subjetivos que interferem na forma como vejo o mundo e o descrevo.

Gramaticalmente, a palavra sujeito é do gênero masculino, mas pode ser aplicada a ambos os gêneros. Assim como “bell hooks” em sua crítica feminista (feita ao perceber a marcação de gênero que seu texto sofreria na tradução do inglês para o português), optei por referir-me como “sujeita”.

Sou uma mulher negra e suburbana, e reconheço que pude agarrar algumas oportunidades, que na maioria das vezes não nos são ofertadas. Entendo, portanto, essas oportunidades como “subprivilégios”. Afinal, posso atestar as dificuldades para conseguir alcançar alguns objetivos e seguir alguns percursos. Para mim, as oportunidades soam mais como uma reparação social e histórica de tudo que foi negado aos meus antepassados. Posso, dessa forma, aproveitá-las para auxiliar outros a irem além. Sabendo, como recorda Akotirene, que “pretas e pretos são pessoas pretas em qualquer lugar do mundo” (AKOTIRENE, 2019, p. 37).

Nesse processo de imersão, junto ao *Coletivo Fraude Pura*, teço memórias a partir do meu corpo-testemunha. Essas memórias refletem o encruzilhar de suas histórias e serviram de testemunhas para uma novo pensar, refletido nos processos de *ativismo* negro e de um teatro negro.



Ao depor sobre o fenômeno vivido, a linguagem se manifesta como um testemunho do próprio artista negro como um sujeito social, e sua linguagem é um comprometimento do seu corpo. Por isso, entendemos que essas criações se apresentam como depoimentos do corpo-testemunha, e por tanto, elas são formas de conhecimento e formas de empoderamento dos artistas negros, que comprometem e empregam, a partir do seu próprio corpo, as impressões coletivas sob um ponto de vista da experiência vivida por si. (SOARES, 2020, p.13)

De acordo com Soares (2020), o conceito do corpo-testemunha se aproxima e dialoga com o debate do feminismo negro de Patrícia Collins, como forma de conhecimento do *ethos* na sociedade negra, sob o ponto de vista da própria pessoa negra que vive, percebe, e sofre na pele o fenômeno que observa. Para o autor, as ideias passam a ser estruturadas nos discursos poéticos a partir de uma tomada de consciência dos artistas negros brasileiros que reafirmam uma luta atravessada, percebida, vivida e experimentada a partir do *corpo-testemunha*.

Enquanto corpo-testemunha, carrego as memórias que atravessam meu processo artístico-pedagógico: como aprendiz, inicialmente, em espaços informais de ensino, e depois em espaços formais; e, como artista-educadora, em processos de ensino-aprendizagem. Neste lugar de encruzilhada, situo poéticas e estéticas negras voltadas para um engajamento social (tanto de grupos, quanto de indivíduos) que são capazes de subverter um sistema artístico marcado pelo racismo estrutural (ALMEIDA, 2018).

### ***Coletivo Fraude Pura: um aquilombamento entre afetos***

Se a mente é afetada uma vez simultaneamente por duas afecções,  
tão logo seja afetada por uma, será pela outra afetada.  
(SPINOZA, 2014, p. 211).

A palavra “quilombo” nos remete aos refúgios de escravos africanos e afrodescendentes. Cabe ponderar que a definição de quilombo é passível de contradições e diferenças. A historiografia já demonstrou que, enquanto espaço de poder, o quilombo também representava um lugar de disputas. Ocorre que o ideal do quilombo, como lugar de reunião de forças, inspirou o movimento brasileiro do quilombismo e esta, por sua vez, é uma abordagem interessante para manifestações desse fenômeno no interior dos movimentos negros. O *Coletivo Fraude Pura* é formado por pessoas diferentes, com



pensamentos diferentes, mas que também têm muitos objetivos em comum em torno de questões étnico-raciais, o respeito, o cuidado e seus afetos.

Abdias Nascimento (2019) abordou sobre o quilombismo em relação à vivência da cultura e de práxis da coletividade negra, seus conceitos e definições enriquecem e potencializam a chamada luta antirracista. Em uma definição de quilombo, ele afirma que:

[...] precisamos e devemos codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectiva exclusiva dos interesses da população negra e de sua respectiva visão do futuro. (NASCIMENTO, 2019, p. 289)

Como atender às necessidades de pessoas negras em uma comunidade como o quilombo, sendo ele também um espaço de disputas? Nascimento (2019) afirma que: a “significação do quilombo” quer dizer reunião fraterna livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Todavia, a partir da observação da formação de um coletivo de teatro universitário, verifico que, para tal, a ideia de quilombo tem que estar vinculada à ideia de afetividade. Pois, devido às diferenças individuais e de subjetividades, por mais que tenhamos pautas políticas em comum na luta antirracista, sempre existem fatores que individualizam as necessidades de cada um.

Ao observar a manifestação política contemporânea do quilombo, como agrupamento de militância negra por afetos, congrego com Spinoza (2014) que entende os afetos por “aquelas [afecções] do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo aumenta ou diminui, é favorecida ou coagida, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções [...] a entendo então por uma ação; as demais [entendo] como paixão.” (SPINOZA, 2014, p. 197).

Nesse sentido, ao aproximar o aspecto do quilombismo definido por Nascimento (2019), com as proposições sobre afecções (tradução corresponde a afetos) de Spinoza (2014), compreendo que os laços que fortalecem o quilombismo, no contexto das artes cênicas, estão relacionados aos afetos enquanto paixão. Isso quer dizer que eles trazem consigo traços possíveis de semelhanças ou diferenças expostas por afetos menores. Pois, mesmo estando em uma organização coletiva, disputas por reconhecimento de si e do outro sejam possíveis.



Em um aquilombamento teatral universitário, como o proposto pelo *Coletivo Fraude Pura*, pode se identificar as diferenças específicas de cada sujeito, reconhecendo as histórias individuais e se perguntando: Quem sou eu nesse espaço? Que lugar é esse? Como me relaciono com o outro?

Percebe-se que o processo de investigação do espetáculo *Interiores*, nas suas duas versões, traz pautas antirracistas para a cena teatral, com memórias reformuladas a partir de afetos e de um cuidado sensível entre os integrantes. No processo de reconhecimento de minhas histórias nas dos outros e dessa abertura de possibilidades de ouvir nossas narrativas, verificamos que algumas se entrecruzam, especialmente no que se refere à memória de uma educação matriarcal. Esse último ganha um contorno potente quando questionamos como essa memória de pessoas negras pode interferir no modo de se pensar a educação dentro do espaço universitário (cujo discurso hegemônico reproduz um pensamento tantas vezes insensível e eurocêntrico).

Esse poder feminino, presente nas memórias de cada integrante do coletivo, fez parte da construção desse aquilombamento teatral universitário. Ao perguntar quem sou dentro desse espaço (universitário), o porquê de estar nele — e no aquilombamento teatral —, atravesso questões identitárias, referencio e fortaleço raízes ancestrais como forma de afetar o espaço acadêmico munida de nossas narrativas de vida, nutrindo-as de conhecimentos e saberes outros.

Das mesmas maneiras que somos afetados positivamente dentro do *Coletivo Fraude Pura*, também somos afetados negativamente. Somos um grupo de pessoas com histórias parecidas: negras (os), periféricas e/ou do interior, politicamente posicionados, mas com personalidades diferentes. Em alguns momentos, ocorrem estranhezas por estarmos num espaço de disputa, por causa desse contexto de pensamento hegemônico e eurocêntrico. Levando isso em consideração, Spinoza (2014, p. 248) traz outra pontuação: “uma afecção qualquer de um indivíduo difere da afecção de um outro, tanto quanto a essência de um difere da essência de outro.”

Contudo, na construção de pontos em comum, esses afetos, que diferem um do outro na essência, acabam não se sobressaindo nos objetivos de ser, de fato, um quilombo. Ou seja, uma família dentro e fora da universidade, sendo ponto de apoio artístico. Essa mesma construção potencializa as qualidades uns dos outros.



O aquilombamento teatral universitário, entre outros aspectos, tem por objetivo tanto apoiar a permanência e projetos artísticos dos estudantes no espaço acadêmico quanto contribuir com produções artísticas negrorreferenciadas (que possam intervir no repertório cultural e estético). Como observadora privilegiada do *Coletivo Fraude Pura*, pude perceber a importância desse aquilombamento para o desenvolvimento de artistas negros em formação. Desenvolvimento que é baseado tanto pelos laços afetivos quanto pela luta de existir e reexistir. Essas potências poéticas que narram suas próprias histórias e, com isso, fortalecem uma identidade cultural enquanto artistas.

### ***Interiores: notas a partir de uma criação poética de um aquilombamento teatral universitário***

A afirmação de ser um aquilombamento teatral universitário traz consigo toda uma história de manutenção e luta por permanência estudantil nesse espaço acadêmico. A partir do movimento de luta e aquilombamento desses estudantes universitários, foram criadas cenas nutridas pelas narrativas sobre esse interior do Estado, coisa que parece tão distante, e que tem algo de mítico. O processo que o *Coletivo Fraude Pura* experimentou na Escola de Teatro da UFBA, as dificuldades, os medos e anseios, momentos de alegria, confraternização dos seus integrantes; tudo passou a ser material de pesquisa, somado às memórias que antecedem o contexto universitário, que se referem ao trânsito migratório do interior do Estado da Bahia e das periferias de Salvador para estudar na UFBA.

Para Patrice Pavis (2011), a análise do espetáculo é uma tarefa que ultrapassa a competência de uma única pessoa. É preciso que ela leve em consideração a complexidade e a multiplicidade dos tipos de espetáculo, considerando as diversidades dos espetáculos contemporâneos.

O processo de encenação do espetáculo *Interiores* foi orientado pelo diretor Thiago Romero. A partir da minha experiência como observadora participante, inspirada na escritura de um corpo-testemunha, tecerei algumas considerações com o intuito de entender como essa produção repercutiu estratégias de um aquilombamento teatral universitário.

Antes, convém apontar que o espetáculo ocorreu de maneira embrionária em uma disciplina acadêmica intitulada “Processos de Encenação”, quando trabalhamos estímulos



e jogos teatrais para a construção da cena. Nessa etapa, cada integrante dirigiu uma cena. Fizemos uma bricolagem a partir das memórias e documentações reunidas e do método do teatro documentário. Fizemos a dramaturgia da cena, a produção, a organização dos ensaios e a encenação, tanto por ser resultado da disciplina, como pelo fato de ser a primeira experimentação poética que reunia a maioria dos integrantes do coletivo.

A cena de convite aos espectadores dava o tom que intuíamos. Um grande cortejo percorreu os pavilhões de aulas da UFBA, vendendo alguns quitutes, embalado pelas músicas cantadas pela Véia Duí, (avó de um dos integrantes do coletivo, Iago Gonçalves). Era um convite para um samba de roda, patrimônio cultural imaterial do recôncavo baiano, que invadia o pavilhão de aulas em direção à Sala Preta — sala-laboratório de cenas acadêmicas — onde acontecia a encenação das histórias.



**Figura** – Cena do cortejo, primeira versão de *Interiores*. 2018.  
Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura. | Fotografia: Diney Araújo.

A cena resultante da disciplina abriu espaços para reafirmarmos o Coletivo, e redirecionarmos o espetáculo *Interiores* a partir de outro ponto de vista. A segunda versão parte desse primeiro experimento cênico e da inscrição em um edital de fomento às

produções artísticas universitárias, o PIBeXa. Após, a premiação do edital, convidamos Thiago Romero para conduzir as cenas e o processo dos ensaios em si. Seu trabalho fora nossa referência de pesquisa em teatro documentário para a realização do experimento da disciplina.

Sua experiência como artista e diretor enriqueceu o novo processo, com o cuidado nas conduções poéticas e construções cênicas. Esse cuidado foi baseado na educação ancestral e afeto. Thiago Romero trouxe uma equipe para contribuir com a pesquisa cênica: Daniel Arcades, que refez o texto dramaturgic do espetáculo, e Edeise Gomes que preparou os corpos para a cena, o movimento e a presença. A presença é para Pavis “o primeiro trabalho do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar presente, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ao vivo sem intermediário” (PAVIS, 2011, p. 52). Estávamos presentes fisicamente e no nutrir de nossas memórias e histórias vividas na nossa solitude, ou aquilombados como uma grande família.

Fabíola Nansuré auxiliou na preparação corporal, com ênfase na dança dos orixás; a preparação vocal foi de Joanna Boccanera. Cabloco de Cobre e Heverton Didoné fizeram os experimentos musicais que ambientaram o espetáculo. Além disso, Cabloco de Cobre e Tamires Almeida foram responsáveis pela iluminação. Rafaela Tuxá cantou em algumas cenas e foi assistente de direção. Matheus Menezes e Luiz Antônio produziram o espetáculo. Sarai Reis confeccionou o figurino em parceria com o Teatro Castro Alves.

A preocupação do Coletivo era que os aspectos visuais (a iluminação, cenografia, maquiagem) valorizassem a negritude dos artistas, porque esses elementos materiais integram e dão sentido à cena. Com a complexidade da encenação, *Interiores* deixava de ser um experimento acadêmico para se engajar no circuito artístico.

Os direcionamentos da sala de ensaio aconteceram juntamente com a construção do texto e das cenas. Foram abordados diversos jogos teatrais e estímulos que foram experimentados no corpo como um laboratório propriamente dito. Os estímulos da força das palavras narradas formaram células cênicas, algumas foram aproveitadas ou aprimoradas com o novo texto dramaturgic; outras foram abandonadas no processo.



Cada artista convidado foi importante para o processo de encenação. Tínhamos um conjunto de narrativas e uma potência poética que ficavam evidentes pela formação do coletivo a partir dos laços entre afetos e aquilombamento (um terreno propício para criação de sentidos ontológicos e existenciais).

Numa sociedade em que prevalecem os imperativos das lógicas que primam pelos ditames do ter, pela hegemonia da produtividade e do consumo, da ordem do cálculo e da funcionalidade, mediante o regime dos processos hostis de exclusão, de competição e de indiferença, o Amor, em seus Sentidos primordiais, ontológico-existenciais é considerado uma heresia, uma experiência/vivência impertinente e prescindível. (ARAÚJO, 2016, p. 49)

Durante seis meses, os profissionais que conviveram e integraram com os artistas do *Coletivo Fraude Pura* se dedicaram de forma particular, compartilharam suas experiências de ver o mundo e seus conhecimentos na construção cênica. Eles abordavam de forma especial a complexidade das narrativas e experiências dos artistas negros, suas características fenotípicas e signos linguísticos. Digo isso porque, no contexto das artes cênicas, comumente nos esbarramos com processos criativos que minimizam artistas afrodescendentes. São muitos estigmas e estereótipos que definem escolhas de personagens em função de papéis sociais limitados. Portanto, estar em processo de encenação que dá voz à luta antirracista é também uma forma de reafirmar o pertencimento étnico-racial e a identidade negra, algo que surgiu com o Teatro Experimental do Negro (TEN)

Com o TEN, criou-se uma tradição teatral brasileira que repensa e revisa as abordagens do corpo negro em cena. Nas construções cênicas, o papel de subalterno sempre era realizado pelo artista negro, sem desconstrução ou questionamento. Abdias Nascimento apontava a seguinte crítica:

A necessidade de organizações negras, dirigidas por negros, é um imperativo que vem de nossa experiência histórica, e da plena consciência de que nossa autodeterminação, o lugar que temos direito de ocupar em todos os níveis da sociedade brasileira, depende unicamente de nós mesmos. (NASCIMENTO, 2019, p. 150)

Seguindo essa crítica, entendo que a formação do *Coletivo Fraude Pura* e seus processos de encenação demonstram a possibilidade de um aquilombamento teatral universitário como um espaço onde podemos nos organizar enquanto coletivo artístico;



de construir nossa poética; e nos reconhecer para além dos estereótipos definidos na sociedade.

É no lugar de representação que tudo acontece. É onde se constrói o sentido que queremos dar às nossas montagens, e o que queremos abordar. É no processo de construção da cena que noções de pertencimento, memória individual e coletiva são elaboradas.

Ao pensar nesse corpo negro em cena e o uso dessas materialidades, vemos que “no teatro tudo é maquiado e mesmo ‘montado’: o rosto e o corpo têm sempre algo a esconder, como que para se vender melhor.” (PAVIS, 2011, p.170). Na maioria das produções que têm pessoas negras em cenas, esses corpos não são valorizados. Nesses casos, eles já vêm repletos de signos linguísticos a serem analisados e repensados. No espetáculo *Interiores*, as materialidades foram pensadas para valorizar esses detalhes que ficam, na maioria das vezes, escondidos.

“A iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera” (PAVIS, 2011, p. 179). O cenário era minimalista. O chão estava coberto por folhas secas. No alto, foram penduradas algumas cestas. A plateia estava próxima, e a música ao vivo dialogava com a memória dos integrantes. Os figurinos eram compostos de saias longas coloridas e uma camisa preta de manga longa. Os adereços eram colares de diversas cores, que se comunicavam com os cabelos armados das atrizes e atores. Tudo integrado com a iluminação em diálogo com os tons de peles negras, a dramaturgia e todo contexto cênico.

### Considerações finais

A experiência junto ao *Coletivo Fraude Pura* me proporcionou trocas artísticas e pedagógicas dentro e fora da universidade. Com a transformação estética do modo de fazer teatro universitário nosso pensamento engajado na luta antirracista foi ampliado.

A pesquisa que realizei resultou em elaboração teórica e experimentação prática da cena junto ao aquilombamento-artístico-universitário, assim como suscitou uma pesquisa de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro. O *Coletivo Fraude Pura*, por



meio de sua poética, vivenciou o que podemos chamar de “afroafeto”. Nele aprendemos que é possível, dentro de uma universidade pública, existir um engajamento político, cultural e social por meio de criações artísticas.

Formado por experiências de vida e auto narrativas dos autores-estudantes, o aquilombamento teatral universitário emerge da necessidade de reconhecimento de suas poéticas e de sua atuação enquanto sujeitos sociais. Para tanto, foi necessário revisitar as referências epistemológicas das artes cênicas e incluir referências negras.

Referenciar a presença do corpo negro em cena é descrever como o ator negro pode trazer, por meio de suas vivências pessoais, ferramentas e modos de criação artísticos com uma poética própria. O *Coletivo Fraude Pura* faz parte de uma família universitária que vê nas criações e nas discussões de determinados assuntos novos modos de ser e estar no mundo.

Sua poética faz com que possamos refletir os modos de se fazer o teatro negro universitário, baseado na estética negra, dialogando com as matrizes africanas e as narrativas de memórias. O espetáculo *Interiores* foi concebido a partir de um processo colaborativo que dialogou com as biografias em contexto ficcional. A partir de referências diversas, a criação dramaturgica fundamentou-se nas memórias individuais dos atores e das atrizes, em diálogo com a cultura regional.

Finalmente, podemos considerar que o espetáculo *Interiores* foi um laboratório experimental realizado com o aquilombamento teatral universitário. Esse lugar de partilha de sentimentos, memórias e narrativas é um recorte para compreender o impacto da presença de artistas negros no contexto da formação artística universitária.

## Referências

ALMEIDA, Silvio de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2018.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade.** São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. **Dos sentidos do amor.** Salvador: EDUFBA, 2016.

EVARISTO, Conceição. Tempo de nos aquilombar. **Xapuri**, 2020. Disponível em: [xapuri.info/cultura/tempo-de-nos-aquilombar](http://xapuri.info/cultura/tempo-de-nos-aquilombar). Acesso em: 17 nov. 2020.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.



MARTINS, Leda Maria. Identidade e ruptura no teatro negro. **Cadernos de linguística e teoria da literatura**. Belo Horizonte, n. 18-20, 1987. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/indez.php/ctl/issue/view/403>. Acesso em: 28 nov. 2020.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. Salvador: EDUFBA, 2013.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

SILVA, Jéssica Sampaio da. Aquilombamento-artístico-universitário: processo de afetos de interiores. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SOARES, Stênio. As Poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha. **Revista Rascunhos**, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 10-29, 2020. Disponível em: [seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/292776](http://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/292776). Acesso em: 18 jul. 2020.

SPINOZA, Benedictus de. **Spinoza**: obra completa IV: ética e compêndio de gramática da língua hebraica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

Recebido em: 09/08/2020.

Aceito em: 18/03/2021.



**DANÇA E POLÍTICA NA ENCRUZILHADA FLORESTA-FAVELA*****DANCE AND POLITICS AT THE CROSSROADS OF THE FOREST-FAVELA***

Hugo César da Silva Ledo \*

Angelita Alves Gonçalves \*\*

**Resumo**

O presente artigo pretende refletir sobre a linguagem da dança como fenômeno social, estabelecendo análises a partir da obra *Para que o céu não caia*, da Cia Lia Rodrigues, do Complexo de Favelas da Maré (RJ). Inspirado na obra *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, o espetáculo atua na transposição da encruzilhada de vulnerabilidades no eixo *floresta-favela*, para “segurar o céu” e não sucumbir às adversidades, situando a arte enquanto figuração da resistência. Assim, o presente trabalho busca estabelecer alguns diálogos teóricos com os conceitos de necropolítica (MBEMBE, 2018), poder simbólico (BOURDIEU, 1989), risco (BECK, 2011) e experiência (BONDÍÁ, 2002), no sentido de compreender as aproximações entre arte e política em uma criação na dança.

**Palavras-chave:** Dança; Política; Favela; Necropolítica.

**Abstract**

This article aims to reflect on the language of dance as a social phenomenon, encompassing analyzes based on the work *Para que o Céu não caia*, by Lia Rodrigues Company from the *Complexo de Favelas da Maré* (RJ). Inspired by the work *The Fall from Heaven* by Davi Kopenawa and Bruce Albert, the play acts in the crossing of the crossroads of vulnerabilities in the forest - favela, to “hold on to the sky” and not succumb to adversity, placing art as a figure of resistance. Thus, the present work seeks to establish some theoretical dialogues with the concepts of necropolitics (MBEMBE, 2018), symbolic power (BOURDIEU, 1989), risk (BECK, 1986) and experience (BONDÍÁ, 2002), in order to understand the approximations between art and politics in a creation in dance.

**Keywords:** Dance; Politics; Slum; Necropolitics.

**Introdução**

Este artigo analisa as relações na linguagem da dança como fenômeno social e como esse processo é caracterizado no contexto em que a criação artística estabelece uma relação com o cotidiano em vulnerabilidade. A partir da obra *Para que o céu não caia*, da Companhia Lia Rodrigues, pretende-se expor considerações a respeito da dança, não apenas no sentido estético, mas também ético.

\* Graduado em Letras (bacharelado e licenciatura) pela USP/Brasil. E-mail: hugocesarledo@gmail.com.

\*\* Mestranda em Educação pela USP/Brasil. Licenciada em Pedagogia pela USP/Brasil. Licenciada em Técnica em Artes Cênicas pelo Instituto Paula Souza-Etec/Brasil. E-mail: angelitaag@gmail.com.



O homem evolui e com ele a dança, tanto em seu conceito como na própria ação de mover-se e no desenho espacial. Essa forma vai revelando, através da história, a mutação social e cultural e a relação do homem com a paisagem, marco geográfico que lhe impõe distintos modos de vida (OSSONA, 2011, p.43).

Ao mover-se no desenho espacial, e contextualizar a arte e a descolonização entre as periferias, ocorre o deslocamento para a perspectiva de protagonismo. Nesse espectro, o balé demonstra o papel da arte e do compromisso com o lugar ao unir tanto a comunidade da Maré quanto os povos da floresta, povos que estão na franja do capitalismo e que precisam resistir por sua sobrevivência diante “das formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte (necropolítica) e reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror” (MBEMBE, 2018, p. 71).

Após o golpe no ano de 2016, que culminou com o impeachment da primeira presidenta eleita Dilma Rousseff, ocorre um aprofundamento das vulnerabilidades sociais com os respectivos governos posteriores Michel Temer e Jair Bolsonaro. A partir da contextualização de um cenário social e político dramático demarcado pelas violações de direitos em suas várias instâncias, tal ideologia do sistema opressivo da atual política brasileira tem ressonância com as considerações de que:

Não estaríamos diante de um autoritarismo clássico, baseado em leis e instituições sob o comando de um ditador, mas de um governo que desbloqueia os freios à violência opressiva e deixa correr um *laissez faire* na sociedade civil (no seu sentido amplo), liberto de quaisquer limites legais (PINTO NETO, 2019 apud BARRETTO FILHO, 2020, p. 7).

Desse mote de tensões sociais pela constatação da realidade, a Cia Lia Rodrigues, por meio da obra *Para que o céu não caia*, propõe diálogo com Davi Kopenawa, especialmente a sua obra *A queda do céu*. É nessa junção de ambientes de vulnerabilidade social, que diz respeito a “vidas que podem ser eliminadas em qualquer momento”, que Christine Greinner, no Seminário Histórias da dança (HISTÓRIAS, 2019), sublinha a “vulnerabilidade como ativadora da criação”. Apesar disso, complementa que vulnerabilidade e resistência não estão em campos opostos, daí a questão da vulnerabilidade como resistência frente a expedientes da necropolítica,

O próprio conceito de necropolítica evoca a noção de que a política da morte incide na maior dimensão pelo poder e na capacidade de dizer quem pode viver e quem deve



morrer; assim, o objetivo é provocar a destruição máxima de pessoas (MBEMBE, 2018, p. 5). Com efeito, por agir juntamente nos contextos de criação e de lugares periféricos, onde a visibilidade do necropoder institui-se pelo poder do “soberano”, e determina que a política da morte atue com maior força sobre as vidas humanas, demonstra-se como a dança não é apenas ilustração, torna-se a forma de arte em seu papel refratário por meio da resistência, na medida em que o próprio estado de vulnerabilidade relaciona-se com o poder de decisão, e aponta para um sentido ético da arte e não meramente estético.

Ao dar lume a essas relações na contemporaneidade do país, a arte alça o campo da resistência e evidencia que:

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir* (BOSI, 2002, p. 118).

Abordar esse tema e esses lugares é retratar os líderes das comunidades tanto das florestas como das favelas que perderam suas vidas por insistirem na resistência e no combate às injustiças. Assim, o balé ecoa essas vozes e opta pela inversão de valores, imposta pelo resíduo negativo da experiência brasileira diante do estado atual da política da morte e do necropoder ao optar por possibilitar uma coreografia também considerada um “manifesto” em oposição às forças que menosprezam todas as formas de vida (GREINNER, 2017).

### **Cia Lia Rodrigues de Danças e a Rede da Maré**

Em 1997, iniciam-se os primeiros passos para a constituição da Rede da Maré, na cidade do Rio de Janeiro, definida como uma instituição da sociedade civil, cuja organização só foi possível a partir da iniciativa de moradores e ex-moradores, oriundos das dezesseis favelas — aproximadamente 140 mil habitantes formam o complexo das favelas da Maré (REDES DA MARÉ, 2020).

Segundo a organização da sociedade civil de pesquisa, consultoria e ação pública Observatório das Favelas (<http://observatoriodofavelas.org.br/>), historicamente a representação das favelas é a ausência. Ou seja, aquilo que “não se tem”, como saneamento básico, regras, normas. Usualmente, definida como homogênea e caótica. Nessa



representação se desconsideram os processos históricos e geográficos diversos, além das diferentes construções, equipamentos e mobiliários. E, principalmente, diferentes níveis de violência e a forma que se constitui a presença do poder público para a garantia de direitos. Nesse sentido, o objetivo de instituições civis, como a Rede da Maré, é pressionar o poder público com vistas não só à garantia de direitos, mas também à promoção de ações que vão ao encontro das necessidades das populações das favelas da Maré.

O objetivo das envolvidas e envolvidos é possibilitar o desenvolvimento sustentável da região, a partir da mobilização e do protagonismo da comunidade local, bem como a busca pela integração com outros espaços do Rio de Janeiro.

A Rede de Maré é configurada por quatro eixos de ações, pesquisas e reflexões, a saber: o desenvolvimento territorial; o direito à segurança pública e o acesso à justiça; o desenvolvimento territorial; a educação e a arte, cultura, memórias e identidades.

Em 2005, a coordenadora do Eixo Cultural da Rede da Maré, Sílvia Soter, convidou a coreógrafa Lia Rodrigues para conhecer o território da Maré. Na ocasião, Rodrigues conhece o coreógrafo Ivaldo Bertazzo, que é atuante no projeto Redes de Desenvolvimento da Maré. Nessa época, Lia Rodrigues tinha como anseio profissional trabalhar com os diálogos possíveis entre arte e projetos sociais. Nesse mesmo ano, a coreógrafa transfere a sede do seu grupo de dança para o complexo da Maré. Dessas novas relações surgiram, posteriormente, dois espaços complementares de dança: a Fundação do Centro de Artes da Maré (2009) e a Escola de Dança da Maré (2011). Segundo Rodrigues, em entrevista para o jornal Folha de São Paulo: “O projeto na Maré vem de um desejo de inventar uma coisa que não existia ainda, de experimentar de que forma um projeto de arte contemporânea dialoga com um projeto social. Essa é a pergunta, e ela ainda não foi respondida” (RODRIGUES, 2017).

Do Centro das Artes da Maré provieram os seguintes espetáculos: *Encarnado* (2005), *Pororoca* (2009), *Piracema* (2011) e *Pindorama* (2013), além de *Para que o céu não caia* (2016) e, por último, *Fúria* (2018). *Encarnado* foi o primeiro espetáculo do Centro de Artes, carregando nas suas narrativas possíveis sentidos da palavra “encantado”, como o bíblico, o político, o folclórico e o linguístico. *Encarnado* é a cor do sangue, do fogo, também é a materialização dos seres divinos. *Pororoca* representa o fenômeno da natureza marcado pelo encontro das águas do mar com o rio Amazonas e afluentes. Na atualidade,



a força desse encontro entre águas tem diminuído. Na coreografia, é apresentado o choque entre diferentes corpos, como se fossem correntes. Ou seja, o encontro direto entre os “diferentes”. *Piracema* retrata a viagem dos cardumes para a desova. Foram onze solos criados para acontecerem juntos, embora com destaque às singularidades, mas também ao corpo coletivo. Na obra *Pindorama*, uma mulher em cena tenta sobreviver a um turbilhão de ondas, o que permite que ela controle seus movimentos. O espetáculo *Fúria* estreou na França em 2018. Para essa criação, a diretora Lia Rodrigues, a assistente Amália Lima e os bailarinos colecionaram imagens cotidianas, sem um fio condutor específico, totalizando 700 imagens que foram colocadas em um painel e, dessa materialização, partindo para os movimentos e coreografias.

Os espetáculos citados são constituídos por produções coreográficas influenciadas por aspectos socioculturais e políticos. Os processos de criação se dão pelo viés da experimentação dos integrantes do grupo. Cabe destacar que as formações de elenco são compostas por moradores da Maré, que são motivados a trazerem para os processos criativos suas reflexões, críticas e denúncias sobre as causas e efeitos das dinâmicas de violência no território da comunidade.

Ao relacionar a dança com o lugar, o espetáculo assume um sentido crítico e político para a crítica especializada e para público, pois, além do conteúdo que ela possui que são suas escolhas temáticas e estéticas, o lugar passa a ser característica importante para a apreciação e descrição do espetáculo (GUZZO, 2009, p. 91).

Neste trabalho, vamos refletir sobre o espetáculo: *Para que o céu não caia*, concebido entre 2015 e 2016. Criação e direção: Lia Rodrigues. Assistente de direção e criação: Amália Lima. Dramaturgia: Silvia Soter. Dançado e criado em estreita colaboração: Leonardo Nunes, Gabriele Nascimento, Francisco Thiago Cavalcanti, Clara Castro, Clara Cavalcante, Dora Selva, Felipe Vian, Glaciél Farias, Luana Bezerra e Thiago de Souza.

Os microlugares se somam aos lugares. É nos microlugares que são produzidos processos sociais identitários. Entre debates temáticos, no silêncio ou no sussurro de movimentos, que se encontram. Encontros entre — e com — passado, presente e futuro, juntos numa sala de ensaio, na apresentação do espetáculo. Em suma, são cotidianos em transformação.



O processo de criação do espetáculo, segundo Lia Rodrigues, inicia-se a partir de um percurso de pesquisas, leituras, interação e criação dos bailarinos, com a coreógrafa. O programa *Dançando com a Maré* lançou, no ano de 2015, o projeto: “Questionário Afetivo Cultural-Corporal”. Consistia na aplicação de um questionário para mais de cem moradores. Questões que foram produzidas coletivamente por 18 jovens do Núcleo 2 da Escola Livre de Dança da Maré e de duas estagiárias. Segundo Lia Rodrigues (2019), dessa experiência, bailarinos e estudantes criaram um exercício coreográfico.<sup>1</sup>

A dança se faz pelas possibilidades de um corpo que flui em diferentes intensidades. O corpo é inscrito por vivências, assim se constrói um corpo sujeito:

Este corpo-sujeito que a dança buscou pode ser entendido, então, como um corpo escrito e inscrito, um corpo que escreve e inscreve, que produz, portanto, uma corpografia é um corpo que conta nossas memórias – ou seja, escreve – e é inscrito por elas. (BALDI, 2017, p.47)

No âmbito do discurso, como destaca o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, é que na contemporaneidade há uma opacidade estranha que decorre da sua distância em relação ao cotidiano vivido pela grande maioria da população (SANTOS, 2020). É o discurso imposto pelas classes dominantes que conduz a modos de fazer e ser homogêneos.

Segundo Gramsci, o poder hegemônico é estabelecido por uma classe social que lidera a estruturação de um bloco histórico e que fomenta a coesão de diferentes grupos sociais. O modo de fazer hegemônico permeia-se na estrutura econômica, organização política e ético-cultural. No âmbito ético-cultural, são definidas normas morais, crenças e visões de mundo. Destacando que a composição hegemônica é fruto de um processo histórico que determina a superestrutura, que se caracteriza pela estrutura jurídico-político e ideológica (Estado, religião, mídia, arte) (MORAES, 2010, p. 55).

O poder hegemônico não é uma construção monolítica, e sim o resultado das medições de forças entre blocos de classes em dado contexto histórico. Pode ser

<sup>1</sup> Coreografia é a arte da composição estética dos movimentos corporais, cuja origem se dá quando surge a necessidade de apresentar uma ideia ou sentimento a um público, por meio de movimentos corporais expressivos, passando de ritualísticos para cênicos ou espetaculares (SOUZA, 2013).

reelaborada, revertida e modificada, em um longo processo de lutas, contestações e vitórias cumulativas.

As ações contra-hegemônicas são ações contra as forças hegemônicas que se sucedem ao longo de um processo de lutas e contestações. Possibilitando visibilidade aos marginalizados e excluídos pelos estratos sociais que compõem as forças hegemônicas (MORAES, 2010, p. 73). Com isso, destacamos as experiências de criação em dança do Centro Artes da Maré que relaciona a criação artística com o cotidiano em vulnerabilidade, permeando a arte como ação de resistência daqueles que são excluídos pelo poder hegemônico.

Bourdieu (1989), na obra *O poder simbólico*, evidencia que diferentes classes estão envolvidas numa luta simbólica para imporem a definição de mundo social e as tomadas de posições ideológicas que transparecem na vida cotidiana.

O autor destaca o sistema simbólico (mitos, ciências, línguas e arte) como instrumentos de conhecimento e de comunicação. Só podendo exercer um poder estruturante, determinando as dimensões da vida social, como ritos e hierarquias pré-definidas.

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica capaz de limitar as possibilidades de construção de conhecimento. Inclusive, é a partir da linguagem que se torna possível a constituição de consenso sobre o mundo social, desta forma, reproduzindo a sua ordem (BOURDIEU, 1989, p. 8-9).

### **Arte, ética e estética na Companhia de Dança**

Nos processos da Cia. Lia Rodrigues, identifica-se uma percepção de arte não meramente estética, pois relaciona a liberdade do fazer artístico com os próprios questionamentos diante da vigência de antivalores na sociedade brasileira, sobretudo no momento político atual. Nesse vínculo que estabelece através da encruzilhada da exposição de valores e antivalores, a companhia tem uma relação estreitamente não apenas no campo da estética, mas, sobretudo, evidenciados pela ética.

Nas palavras de Lia Rodrigues: “É impossível não ser engajada como cidadã” (RODRIGUES, 2019). Sob essa perspectiva, os trabalhos da Cia. Lia Rodrigues emergem



de sensibilidades a uma prática artística enquanto ética, pois se relaciona diretamente com o campo dos valores sociais, aspecto que se expressa em compatibilidade com as considerações de Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência*:

[...] ao posicionar-se diretamente na trama social, julgando-a, e, não raro, pelejando para alterá-la, faz isso movida por valores, assim, repelem e combatem os antivalores respectivos. Portanto, o valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação” (BOSI, 2002, p. 120).

Quando atua no sentido de repelir e combater os antivalores, “a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. É o princípio da realidade com toda a sua dureza que rege a realização dos valores no campo ético”<sup>2</sup> (BOSI, 2002, p. 122). No epicentro da seara de oposições valorativas em contraposição ao engajamento evidenciado como valores da artista, temos com clareza o desengajamento por parte da atual governabilidade do presidente Jair Bolsonaro, haja vista o descomprometimento do seu governo frente às questões do descaso com as políticas públicas.<sup>3</sup> Aliás, ao promover a ação diante da inquietude que emerge em momentos dramáticos da vida em nosso país, muitos exemplos de descompromisso são visualizados, como o que ocorre com o setor artístico e cultural que sobrevive a duras penas. Uma das primeiras medidas de Jair Bolsonaro, logo que tomou posse em 1º de janeiro de 2019, foi a extinção do Ministério da Cultura, por meio da medida provisória nº 870.

Em meio à carência de políticas públicas, fruto da consequente omissão do Estado, arte e resistência vinculam-se intensamente com as questões em espaços de vulnerabilidades, e “criar arte na favela é também a busca por um lugar que dê sentido à vida, quando tudo conspira para o seu extermínio” (GREINNER, 2017, p. 72). Nesse espectro, é onde a ética se institui simbolicamente ao transformar um antivalor em um valor, atua no sentido da vida; diante da morte proveniente de um estado opressor, as manifestações poéticas surgem de manifestações sensíveis — aguça-se o olhar para alteridade em meio às contradições do país. A propósito, nesse sentido, “O que se explicita

<sup>2</sup> Bosi exemplifica o campo de oposição dos valores e respectivos antivalores: liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição etc.

<sup>3</sup> Em 2020, iniciou-se a pandemia causada pelo Sars-Cov-2 em todo o mundo. No Brasil, em abril de 2021, já haviam morrido mais de 350 mil pessoas por causa da Covid-19. Diante desse cenário, o então presidente da República, Jair Bolsonaro, assumiu uma postura que tem favorecido o agravamento dos efeitos da pandemia.

é um tipo de alteridade em estado de crise que oscila entre o que nos sustenta e aquilo que nos destrói” (GREINNER, 2017, p. 72). Esse aspecto é uma possibilidade de representação do trabalho *Para que o céu não caia*, e fundamenta, em seu processo, a transformação de um antivalor em um valor, daí sua relação com o campo da ética.

A experiência desenvolve-se de uma trajetória que resolve trabalhar a vida diante de um cenário de morte provocado por forças alheias, como o Estado brasileiro e sua posição frente aos direitos das populações indígenas, que também sofrem com a atuação de garimpeiros, posseiros e grileiros. Assim como a população da Maré e das periferias brasileiras que sofrem não apenas com o necropoder enquanto política de Estado, mas também com a atuação de milícias, traficantes, violência policial e dos tribunais do crime.<sup>4</sup> O trabalho da Cia. Lia Rodrigues vincula-se a essa dimensão crítica da incongruência entre poderes e direito à vida da natureza em todas as suas dimensões; então a obra questiona o que fazer para sobreviver diante dessa realidade.

### Interloquções da resistência

Resistência articula completamente com o universo e cotidiano do corpo de baile e da artista em seu processo de criação:

Diante de tantas catástrofes e barbáries que todos os dias nos assombram e emudecem, neste contexto de drásticas mudanças climáticas que escurecem o futuro, o que nos resta a fazer? Como imaginar formas de continuar e agir? O que cada um de nós pode fazer para, a seu modo, segurar o céu? Não há tempo a perder antes que tudo desabe. O céu já está caindo e aqui estamos nós a viver sob ele. Vamos juntar nossas forças mais íntimas para manter este céu. Cada um a sua maneira. Na Maré nós dançamos no ritmo de máquinas e carros, helicópteros, sirenes, nós dançamos sob um calor escaldante, nós dançamos com chuva e tempestade, nós dançamos como uma oferenda e como um tributo, para não desaparecer, para durar e para apodrecer, para mover o ar e para se expandir, para sonhar e para visitar lugares sombrios, para virar vagalume, para sermos fracos e para resistir. Nós dançamos para encontrar um jeito de sobreviver neste mundo virado de cabeça para baixo. Dançar para segurar o céu. É o que podemos

fazer. Para que o céu não caia... dançamos. (RODRIGUES, 2019).

<sup>4</sup> Segundo Francis Meneghetti (2011), os tribunais do crime são aparelhos de punição e repressão social que desenvolveram um *modus operandi* próprio, pautado pelo extermínio planejado e sistemático, na violência extrema, no disciplinamento, no terror social e no poder paralelo em relação ao Estado. Como exemplo, as grandes facções como o PCC – Primeiro Comando da Capital (São Paulo) e o Comando Vermelho (Rio de Janeiro).



A dança cênica *Para que o céu não caia* tem como desenvolvimento e ressonância a necessidade de comunicar, fazer ecoar o que precisa ser ouvido e levado a sério para cessar a barbárie, o genocídio e a intensificadora relação degradante com a natureza antes que seja tarde demais. Desse modo, expressa aquilo que Greinner aponta como manifestação política dançante:

A fala de Davi Kopenawa, assim como a fala de Lia Rodrigues, é a fala de um lugar. São falas que contam de um lugar que é também lugar corpo. No caso de Kopenawa, o lugar floresta é lugar natureza e também cosmos e espíritos. Os brancos inventaram a demarcação de territórios, porque antes, a noção de propriedade não fazia sentido para os índios. Mas o lugar é mais que a demarcação, é o conhecimento, o sonho, os motivos e tudo que ali vive, sendo ou não invisível (GREINNER, 2017, p. 72).

A partir do mito, a Companhia de dança Lia Rodrigues utiliza como inspiração a obra de Davi Kopenawa, numa espécie de transposição, por meio da criação da obra *Para que o céu não caia*, a partir disso, estabelece relação com o lugar da comunidade da Maré e a floresta, tal como no mito que tem em sua perspectiva a cosmogonia apresentada por Kopenawa, tudo está interligado, de modo que a Companhia Lia Rodrigues se utiliza desse elo como uma espécie de *leitmotiv*.

Assim, o mito apresentado por Davi Kopenawa se ilumina como uma mensagem de vida para evitar a morte social. Ao expor os revezes do cotidiano e a opressão lado a lado, exhibe-se um problema de algo radical, o transpõe num problema próprio. Para essas pessoas da Maré continuarem vivas, resistem diante de um mundo constituído pela violência, exclusão e opressão cotidianas.

O mito é cíclico, constitui como ordenação e serve para exteriorizar o medo daquela comunidade, tendo em vista que se apresenta diante do espanto com a realidade do mundo. Nesse sentido, o microcosmo da dança relaciona-se com o macrocosmo do mito e tem que ver “quando tudo conspira para o seu extermínio” (GREINNER, 2017, p. 71). Entretanto, quando a Companhia dança é para continuar a viver, daí o mito serve de veículo para exorcizar o mal. Se o mito diz que tudo acaba, para driblar esse paradoxo, de que maneira se confrontando com a morte, pode-se sobreviver?

Quando o ser humano se defronta com a morte que concerne ao final de seu tempo, de que maneira uma comunidade que dança dribla a morte? Celebrando a vida! Ao confrontar o cotidiano que é tão radical. Quando uma pessoa não se entrega para a morte,



ela tem escolhas radicais de vida; no sentido positivo, a valorização da vida, das relações com a comunidade e o propósito de vida ficam mais evidentes na contramão de relações descartáveis. Enfrenta-se esse mundo em negação.

Diante das adversidades, é preciso dançar! Aliás, a dança em *A queda do céu* se dá como fator de proteção da vida. Os xamãs evocam os espíritos protetores *xapiri* para fazê-los dançar, e desse modo proteger a floresta, quando não se dança com os espíritos *xapiris* eles podem desaparecer (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 404). Há uma relação de homologia que marca a influência da obra-manifesto de Davi Kopenawa no balé da Cia. Lia Rodrigues, que também dança para a continuidade da existência. Essa relação de homologia se dá também pelo ambiente ameaçador que circunda o ambiente da floresta como também da comunidade da Maré.

A dança *Para que o céu não caia* nos provoca porque nos atinge com uma mensagem sobre o contexto em que vivemos, haja vista o relevo do crescente desmatamento autorizado pela inconstitucionalidade da lei, que ganha legitimidade ao “mandar passar a boiada”<sup>5</sup>. É cenário da evidente barbárie e do esquecimento de que o homem é parte da natureza. Na coreografia, mimetiza-se a natureza, uma árvore é “cortada”, um corpo é cortado, dilacerado pela violência em extermínio, chora e nos sensibiliza porque gera espanto e tristeza ao evocar parte da triste realidade atual. Em *A queda do céu*, Kopenawa expõe a desumanização e o desrespeito do homem branco que consegue sonhar apenas consigo mesmo. Essa perspectiva política da importância de olhar para a alteridade tem relação profunda com a obra de Lia Rodrigues enquanto crítica ao egocentrismo humano e ao capitalismo.

Em um dos momentos, os bailarinos dançam com vestimentas cobrindo a parte superior do corpo, isso causa a impossibilidade de visualizar os rostos e, portanto, suas identidades. Uma possibilidade pertinente de leitura se relaciona com o estigma social, o preconceito e o estereótipo com que pessoas da comunidade precisam lidar cotidianamente.

<sup>5</sup> Durante reunião realizada em 22 de abril de 2020, o ministro do meio ambiente Ricardo Salles propôs usar o momento da pandemia como oportunidade para encobrir o projeto do governo em avançar com medidas antiambientais. Segundo o Greenpeace Brasil (2020), a política antiambiental do governo Bolsonaro tem resultado no aumento expressivo do desmatamento da Amazônia, da violência no campo e da ameaça aos povos indígenas. Os alertas de desmatamento apontaram 62% no crescimento do desmatamento na Amazônia nos primeiros meses de 2020.

O próprio estereótipo impede que seja visto para além de vidas humanas, portanto a perda da alteridade. Ocorre daí a perspectiva de seres existentes/inexistentes.



**Figura 1** – *Para que o céu não caia*. Foto: Sammi Landweer. | Rio de Janeiro 2016.  
Fonte: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/para-que-o-ceu-nao-caia/>.

A propósito, é a exposição ao desamparo que mais reverbera em suas coreografias, no sentido de desidentificar a todos, sequestrando-os de suas categorias e dicotomias discursivas (branco ou negro, educado ou não educado, rico ou pobre e assim por diante) (SAFATLE, 2015 apud GREINNER, 2017, p. 72). Nessa política de um Estado que atua como catalisador das relações por meio da dissimulação, não só as identidades são sequestradas, como também “o necropoder embaralha as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, mártir e liberdade” (MBEMBE, 2018, p.71).

Também é visualizado nessa fronteira de embaralhamento das relações constituídos pela memória e tradição, o esquecimento por meio de muitos negacionismos efetuados pela necropolítica, como a negação da escravidão e negação científica. Mas, diante desse embaralhamento que impede o desaparecimento das memórias e da tradição, verifica-se mobilizações da cultura em plena resistência a esses apagamentos. Em contraposição a esse mundo, o velho na sociedade yanomami tem muita importância: são os mais velhos que sopram o pó de *yãkoana* no índio mais jovem, para que este escute e veja os espíritos

protetores da floresta e possa dançar para que os *xapiris* protejam a floresta e impeçam a queda do céu. Ao mesmo tempo, a presença cênica na coreografia demonstra corpos em processos que precisam resistir à brutalidade do entorno, à violência, à omissão do Estado; ademais, na favela, os acessos a um processo de envelhecimento digno são de carência e até interrompidos.<sup>6</sup> Envelhecer com dignidade torna-se mais distante, a despeito da abissal desigualdade desses trópicos: “Para o pobre os lugares são mais longe” (ROSA, 2008, p. 63) e, apesar da extenuante e latente vulnerabilidade, os corpos dançam: resistem.



**Figura 2** – *Para que o céu não caia*. Foto: Sammi Landweer. | Rio de Janeiro. | 2016.  
Fonte: <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2017/03/mit-traz-espetaculos-ineditos-a-sp-veja-programacao-completa.shtml>.

Diante da cena que cessa e se torna obscura, então outros deslocamentos são aguçados. Em *Para que o céu não caia*, torna-se visível a encruzilhada entre arte e política, e entre a floresta e a favela da Maré, num sentido altamente político: mesmo na escuridão é preciso resistir. Mesmo na escuridão, o sentido político da dança está em resistência constante de uma arte com poder refratário.

<sup>6</sup> Segundo o Boletim de Direito à Segurança Pública na Maré (REDES DA MARÉ, 2018), durante o ano de 2018, a taxa de mortalidade na favela Maré decorrentes das operações policiais indicou que a média de idade das pessoas que morreram é de 24 anos, apenas 1/3 da expectativa de vida dos brasileiros.

## A dança como manifesto

A violação de direitos une indígenas de diferentes etnias e habitantes das favelas brasileiras. É nesses territórios que os direitos civis são violados, governos aplicam suas necropolíticas.

Nas ruas, vielas, becos, aldeias, rios e floresta há urgência em compor forças cotidianas. Dessa forma, busca-se partilhar experiências e novas formas de existir. “O céu vai desabar se a natureza continuar a ser desrespeitada e o desequilíbrio termodinâmico se radicalizar” (GREINNER, 2017, p. 70). O filósofo espanhol José Ortega y Gasset (2001, p. 26) sugere que a arte é um elo entre a vida social e o Ser. Aponta que a possibilidade de uma crise da arte está relacionada ao distanciamento da vida cotidiana de homens e mulheres. “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).



**Figura 3** – *Para que o céu não caia*. Foto: Sammi Landweer. | Rio de Janeiro. | 2016. Fonte: <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-11/index.php>.

Na cena representada pela figura 3, espalha-se pó dourado nos corpos. O dourado é do ouro que na área de floresta amazônica, ainda, é muito explorado por garimpeiros. Segundo Aguiar (2020), em reportagem para o Greenpeace (organização não governamental ambiental), a bacia do rio Tapajós tornou-se um dos principais locais do garimpo na Amazônia. Principalmente nas áreas indígenas protegidas. Entre os

envolvidos nessa exploração ilegal estão o crime organizado e a desorganização proposital do Estado, ou seja, uma clara violações de direitos. Para o instituto Escolhas (associação civil sem fins econômicos) com a pesquisa "Qual o real impacto socioeconômico da exploração de ouro e diamantes na Amazônia?" Segundo Larissa Rodrigues, coordenadora da pesquisa, "a extração do ouro e dos diamantes não consegue quebrar uma dinâmica econômica baseada na usurpação dos recursos naturais da região, deixando um rastro de pobreza e destruição ambiental" (ANGELO, 2021).

A violação de direitos humanos e a desorganização proposital do Estado acontecem também nas favelas. Os moradores da favela são excluídos pelos administradores das cidades, dos processos políticos e jurídicos que constituem a ordem urbana (CATÃO, 2015, p. 1019).

O sociólogo Ulrich Beck, em sua obra *Sociedade do risco* (BECK, 2011, p. 25), destaca que a exploração dos recursos naturais sem reflexões representa riscos para toda a humanidade: "risco não é uma invenção moderna. Colombo em busca de novas terras assumiu riscos, mas riscos individuais (inicialmente)". O autor menciona uma ideia de risco não como as alternativas de exploração excessiva dos recursos naturais pelas classes dominantes que ameaçam toda a humanidade. São as incertezas fabricadas e não quantificáveis pelas inovações tecnológicas e as respostas sociais instantâneas que produzem situações de risco global.

Destaca-se, na atualidade, o desmatamento, amplo uso de agrotóxico, desequilíbrio ecológico, poluição do ar e das águas, consumismo desenfreado, contaminação do solo etc. São inúmeros riscos, muitos dos quais a maioria da população mundial desconhece. O risco em épocas passadas até poderia ter um tom de ousadia, hoje ele significa autodestruição da vida na Terra.

Boaventura de Souza Santos destaca também as imposições das mudanças de hábitos culturais no planeta, ligadas a uma cultura hegemônica de consumismo exacerbado.

De um lado, países consumindo muito, de outro, países em que a grande parcela da população não tem acesso ao saneamento básico, além da escassez de recursos básicos. São violações cotidianas que afetam grande parcela da população mundial:



Esta violação traduz-se na morte desnecessária de muitos seres vivos da Mãe Terra, nossa casa comum, como defendem os povos indígenas e camponeses de todo o mundo, hoje secundados pelos movimentos ecologistas e pela teologia ecológica. Essa violação não ficará impune. As pandemias, tal como as manifestações da crise ecológica, são a punição (SANTOS, 2020, p. 2).

Na década de 80, inicia-se um novo ciclo do capitalismo, caracterizado pela quebra de ações do Estado para regular e controlar o mercado, intensificando as privatizações mundo a fora. Já nos anos 90, com o fim do sistema soviético, o liberalismo se fortalece mundialmente, ou seja, estabelece o sistema integrado do capitalismo globalizado, definido como hipercapitalismo (LIPOVETSKY, SERROY, 2008, p. 33-34).

Instala-se no imaginário social uma compreensão de que não há alternativa aos hábitos culturais vigentes. Porém essa ideia desmorona quando surgem desastres ambientais ou pandemias, como a que devasta o mundo no ano de 2020. Como cita Sousa (2020, p. 6): “O sistema político democrático foi levado a deixar de discutir possíveis alternativas”. E essas alternativas só surgem em situações como citadas anteriormente.

No cenário dos dias atuais, período no qual o mundo se vê assolado por uma pandemia de um novo vírus, todas as sociedades estão abaladas. Entretanto, nos países com os maiores índices de desigualdade, as consequências pandêmicas afloram com maior força, desde o número de mortos, até os impactos que a pandemia tem sobre homens e mulheres em situação de miserabilidade e sem moradia. E agora? O que cada um de nós pode fazer para, a seu modo, “segurar o céu”?

A Lia Rodrigues Companhia de Danças, dentro do complexo das favelas da Maré, encara a forma de “segurar o céu”, enxergando a arte como função comunicativa e a troca de experiência como essência. De acordo com Bondiá (2002), a experiência é a suspensão do juízo; é o sentir e o escutar. É aquilo que nos mobiliza internamente, nos transformando. Na era da informação há excesso de conhecimento e pouca experiência.

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essência (BONDIA, 2002, p. 24).



Além da dança, fazer parte de um coletivo é ter uma experiência mobilizada pelo sentido que se tem em comum ou do não sentido que nos perpassa. Como destaca Santos (2020), trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade. Na obra *Epistemologias do sul*, Santos e Menezes afirmam que a experiência produz e reproduz conhecimento. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais (SANTOS, MENESES, 2009).

As experiências da Escola Livre de Dança da Maré (ELDM), do Centro de Artes da Maré do Núcleo e da Lia Rodrigues Cia de Danças são transformadoras não só para os expectadores que podem assistir a elas, mas também todas aquelas pessoas que transitam nos multiespaços da Rede da Maré, e compartilham suas memórias, reflexões e ações. Juntos, criando forças contra hegemonias para que o céu não desabe sob seus corpos e seus sonhos.

### Considerações finais

Esse trabalho foi constituído por uma pesquisa explicativa da análise da obra *Para que o céu não caia*, da Cia Lia Rodrigues, do Complexo de Favelas da Maré (RJ). Inspirado na obra *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Utilizou-se o método conceitual-analítico, utilizando conceitos de diferentes autores, para tais objetivos, optou-se por fontes secundárias, como livros, artigos e sites.

O espetáculo *Para que o céu não caia* foi concebido em 2016, mas as questões propostas continuam a se configurar no atual cenário brasileiro. A vulnerabilidade é evidenciada tanto na periferia da Maré quanto na floresta — mostra-nos que não há nada de novo sob o sol, pois o governo atual só aprofundou as vulnerabilidades, deixando os acessos aos direitos sociais, ambientais e culturais ainda mais distantes.

Depois de alguns anos com iniciativas que indicavam ser promissoras, como a implantação de Pontos de Cultura e o Projeto Mais Cultura nas Escolas, o Brasil parece passar por um retrocesso que acomete negativamente a cultura de um modo bastante radical. O que outrora contribuía para que houvesse um florescimento de políticas culturais, parece, hoje, ser gestado por um cruel projeto de necropolítica cultural (MONTEIRO; GREINNER, 2020).



Como aspecto central da obra, a demonstração da perspectiva da vulnerabilidade expõe a fragilidade de relações imposta de maneira autoritária, da violência. Estado em que as necropolíticas configuram e geram diversos apagamentos dos atores sociais, do meio cultural e dos ecossistemas como um todo em suas mais diversas formas institucionalizadas. Ou seja, uma obra atualiza-se demonstrando aquilo que infelizmente não mudou. Mas carrega em si ecos de que a arte vinculada à resistência demonstra que a luta social é contínua, permanecendo nos espaços, porque os espaços vazios são ocupados por ideologias dominantes. Talvez a ocupação desses espaços por meio da arte diz muito por que a área cultural no Brasil sofre com as tentativas sistemáticas de silenciamentos, vigilância e punições.

Entre cenas de um espetáculo de dança é possível percorrer as veias da História do Brasil e suas inquietudes. Nesse caminho, percurso entre floresta e favela surge uma obra — um processo —, um manifesto. Encruzilhada política de recados com “recado da mata” (CASTRO, 2015) e com recado da comunidade — que reverberam cotidianamente, mas continuam emudecidos diante do poder opressor.

## Referências

AGUIAR, Danicley. Garimpo na Amazônia: um problema de todos nós. Blog do Greenpeace. 2020. Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/blog/garimpo-na-amazonia-um-problema-de-todos-nos/>. Acesso em: 25 mar. 2021.

ANGELO, Maurício. Exploração de ouro e diamantes na Amazônia não traz desenvolvimento à região, mostra estudo. *O eco*. 2021. Disponível em: <https://www.oeco.org.br/reportagens/exploracao-de-ouro-e-diamantes-na-amazonia-nao-traz-desenvolvimento-a-regiao-mostra-estudo/>. Acesso em: 25 mar. 2021.

BALDI, N. Es(ins)critas do corpo dançante: narrativas singulares e plurais. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, Salvador, v. 2, n. 4, p. 41-56, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/3128>. Acesso em: 11 abr. 2021.

BARRETTO FILHO, H. T. Bolsonaro, meio ambiente, povos e terras indígenas e de comunidades tradicionais: uma visada a partir da Amazônia. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 1-9, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/178663>. Acesso em: 11 abr. 2021.

BECK, U. *Sociedade de risco*: rumo a uma outra modernidade. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

BONDÍÁ, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 14 ago. 2020.



- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CASTRO, Eduardo V. de. O recado da mata. *In*: KOPENAWA, A.; BRUCE, D. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 11- 41.
- CATÃO, Marconi do Ó. A exclusão social e as favelas na cidade do Rio de Janeiro. **Revista de Direito da Cidade**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 1002-1045, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/rdc/article/view/18839>. Acesso em: 11 abr. 2021.
- GREENPEACE BRASIL. Ricardo Salles deve ser retirado imediatamente do ministério de meio ambiente. **Blog do Greenpeace Brasil**. 2020. Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/blog/ricardo-salles-deve-ser-retirado-imediatamente-do-ministerio-de-meio-ambiente/>. Acesso em: 28 fev. 2020.
- GREINNER, C. Catálogo mostra internacional de teatro de São Paulo. Quando tudo conspira para o extermínio. **Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 4, p. 66-73, 2017. Disponível em: [https://issuu.com/mitsp/docs/mitsp2017\\_catalogo\\_site/70](https://issuu.com/mitsp/docs/mitsp2017_catalogo_site/70). Acesso em: 11 abr. 2021.
- GUZZO, M, S, L. **Dança em ação política de resistência no Encarnado de Lia Rodrigues**. 2009. Tese (Doutorado em Psicologia Social) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- HISTÓRIAS da dança. Produção do Museu de Arte Moderna (MASP). São Paulo: MASP, 2019. Publicado pelo Youtube. (129 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=j7oavplTEus>. Acesso em: 14 nov. 2020.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MENEGHETTI, Francis. Origem e fundamentos dos esquadrões da morte no Brasil. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ENANPAD. 35., Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Windsor Barra Hotel & Congressos, 2011. p. 1-17. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/EOR1233.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2021.
- MONTEIRO, R. S; GREINNER, C. O comum como ação cultural: novos arranjos para uma política da cultura. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-16, 2021. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-26602020000200207&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-26602020000200207&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 11 abr. 2021.
- MORAES, Dênis. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. **Revista Debates**, Porto Alegre, v. 4, n.1, p. 54-77, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/debates/article/view/12420/8298>. Acesso em: 15 abr. 2021.
- ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- OSSONA, P. **A educação pela dança**. 6. ed. São Paulo: Summus, 2011.



PROJETO Redes da Maré, 2019. Disponível em: <https://www.redesdamare.org.br/br/info/7/escola-livre-de-danca-da-mare-eldm>. Acesso em: 10 ago. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2005.

REDES DA MARÉ. **Boletim direito à segurança pública na Maré**. Acompanhamento dos impactos dos confrontos armados na Maré, 2018. <https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/BoletimSegPublica2018.final.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

REDES DA MARÉ. **Site da Ong Redes de Desenvolvimento da Maré**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.redesdamare.org.br/>. Acesso em: 11 abr. 2021.

RODRIGUES, Lia. A dança política de Lia Rodrigues. [Entrevista concedida a] BIEDERMAN, I. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 mar. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1865377-a-danca-politica-de-lia-rodrigues.shtml>. Acesso em: 11 abr. 2021.

RODRIGUES, Lia. Para que o céu não caia. **Site da Companhia de Dança Lia Rodrigues**. 2019. Disponível em: <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-11/index.php>. Acesso em: 11 abr. 2021.

ROSA, G.J. **Primeiras histórias**: Sôroco, sua mãe, sua filha. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. São Paulo: Boitempo, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, M. P. **Epistemologias do sul**. Coimbra; Almedina, 2009.

SOUZA, Roger. Coreografia, o que é? **Site Mundo da dança/Home**. 2013. Disponível em: <https://www.mundodadanca.art.br/2013/03/coreografia-o-que-e.html>. Acesso em: 10 nov. 2020.

Recebido em: 13/01/2021.

Aceito em: 05/04/2021.



**AIYÊ: dançar a vida em corpo búzio de carne***AIYÊ: dance life in body of buzios*

Larissa Ferreira \*

**Resumo**

O presente ensaio visual debruça-se sobre *Aiyê*, um projeto de pesquisa em dança que coordenei. Realizado pelo Grupo de Pesquisa Corpografias, culminou no espetáculo de mesmo nome cujas imagens estão reunidas neste manifesto visual. A palavra “Aiyê”, de origem Yorùbá, pode ser entendida como “terra”, dimensão material da vida onde tudo tem asè. Parte-se, então, do desafio de pensar a vida desde a pluralidade das matrizes africanas e indígenas. Abarca as questões políticas e socioculturais imbricadas nesta discussão que perpassa as relações raciais e de gênero. *Aiyê* traz a beleza de um legado ancestral, mas também aciona as violências cotidianas que denunciam o racismo estrutural. Sendo um projeto gestado na Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, faz coro à necessidade de cumprimento da leis 10.639 e 11.645, que incluem no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade das temáticas sobre história e cultura afro-brasileira e indígena.

**Palavras-chave:** Dança; Ancestralidade; Aiyê; Educação.

**Abstract**

This visual essay focuses on *Aiyê*, a dance research project that I coordinated. Conducted by the Corpographies Research Group, it culminated in a dance piece called also *Aiyê*, which is presented in this visual manifesto. The word "Aiyê" has an Yorùbá origin, can be understood as "earth", material dimension of life where everything has asè. It starts with the challenge of thinking about life, from the diversity of African and Indigenous matrices. It covers the political and socio-cultural issues involved in this discussion that permeates racial and gender relations. *Aiyê* recalls the beauty of our ancestral legacy, but it also triggers the daily violence that denounces structural racism. Being a project created at the Dance Degree of the Federal Institute of Brasília, it reinforces the need implement Laws 10.639 and 11.645, which include themes of Afro-Brazilian and Indigenous History and Culture at the official curriculum of education.

**Keywords:** Dance; Ancestry; *Aiyê*; Education.

**Introdução**

A palavra “Aiyê”, de origem Yorùbá, pode ser entendida como “terra”, dimensão material da vida onde tudo tem asè. Na sinopse da obra “Aiyê”, lê-se: “Na linha da vida, a qual *Aiyê* percorre, é tempo de saudar quem abre os caminhos, dançar com as águas

---

\* Doutora e mestra em artes pela Universidade de Brasília/Brasil. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia/Brasil. Docente na Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Brasília/Brasil. E-mail: larissa.contato@gmail.com.



salgadas, mas também com águas doces. Evocar a natureza como força que move o corpo e a dança em ventania. Cair e se reerguer, e logo nos vestir como realezas, honrar as/os ancestrais e agradecer por estarmos aqui.”

Criei o Grupo de Pesquisa Corpografias em 2017, com a finalidade de fomentar discussões e pesquisas sobre as relações raciais e de gênero no âmbito das artes. Sobretudo, com vistas a contemplar os conhecimentos preconizados pelas leis 10.639 (BRASIL, 2003) e 11.645 (BRASIL, 2008), que incluem no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade das temáticas sobre história e cultura afro-brasileira e indígena. O grupo é composto por estudantes e egressas da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. Participaram do processo de pesquisa e atuação de *Aiyê*: Marília Borges, Louise Lucena, Christiane Castro, Patrícia Diniz, Carolina Alves, Jéssica Rayanne e Catherine Layana (em ordem de entrada no grupo).

O título, que nomeia o presente ensaio, foi tirado de um trecho da poesia da moçambicana Noémia de Sousa, chamada “Se me quiseres conhecer” (1949). Segue um trecho do poema:

Se quiseres compreender-me / Vem debruçar-te sobre a minha alma de  
África, / Nos gemidos dos negros no cais...

[...] E nada mais me pergunte / Se é que me queres conhecer... / Que não  
sou mais que um búzio de carne / Onde a revolta de África congelou seu  
grito inchado de esperança (SOUSA, 2016, p. 40).

Evocamos as matrizes africanas para fazer conhecer e reconhecer os muitos corpos búzios de carne que resistem. A escritora Noémia de Sousa se faz presente no transcorrer de *Aiyê*, já que a cena *Deixa passar o meu povo!* é composta por trechos adaptados de seus poemas. Outras mulheres são reverenciadas ao longo do espetáculo, tais como: Marielle Franco (Presente!), Maria Lucia da Silva, Beatriz Nascimento, Celia Xakriabá e Sônia Guajajara. Listadas em ordem de aparição de suas potentes vozes na cena *Parem de nos matar!*

*Aiyê* compõe uma trilogia de composições de dança cujo *leitmotiv* está no diálogo com as tecnologias da imagem. *Aiyê* soma-se às obras *Sentidos da presença*<sup>1</sup> e *Corpo em*

<sup>1</sup> Mais informações: <http://larissafferreira.art.br/paginas/sentidosDaPresenca.php>.



*obra*<sup>2</sup>, que criei em 2011 e 2013, respectivamente. Vale ressaltar que a ideia inicial para a escrita do projeto, contemplado com o apoio do Fundo de Apoio à Cultura do DF, partiu de uma série de performances que realizei a partir de 2018, que intitulo como *Dramaturgias da memória*.<sup>3</sup> Esta série, que já trazia a “corrente” como um objeto de cena, foi criada a partir de uma imersão nos escritos de Paul Gilroy, notadamente na obra *Atlântico negro*. A possibilidade de uma “dramaturgia da recordação” (GILROY, 2001) expandiu-se no processo de composição de *Aiyê*:

Se, por um lado, a matriz colonial de poder se constitui como prática de esquecimento, a dramaturgia da recordação, por outro lado, reivindica a atualização da memória. Vivemos um ciclo composto majoritariamente de práticas de esquecimento. Recordar é um ato político (FERREIRA, 2019).

Compus *Aiyê*<sup>4</sup> em dez cenas que partem da ideia de que recordar é um ato político, portanto, fazer lembrar e reverenciar nossa ancestralidade onipresente na circularidade do passado-presente-futuro. A colaboração de talentosos artistas foi imprescindível, seja na interface de imagem interativa (Anibal Alexandre), na trilha sonora (Ramiro Galas), no figurino (Eduardo Baron) e/ou na iluminação (Emmanuel Queiroz), além da atuação e pesquisa em dança do corpo de baile do Grupo de Pesquisa Corpografias.

As imagens seguem com descrição das cenas as quais correspondem, a fim de dar mais pistas às leitoras e leitores. Foram selecionadas oito dentre as dez cenas que compõem a obra. Apenas três cenas não estão listadas, são elas: **Cena 3.** *O elo que nos une: Duo e dualidade*; **Cena 5.** *Mar... Deixa passar o meu povo*: trechos selecionados de poemas da autora moçambicana Noémia de Sousa; **Cena 7.** *Parem de nos matar!* <Basta de genocídio e necropolítica> composição com frases de Marielle Franco (Presente!), Maria Lucia da Silva, Beatriz Nascimento, Celia Xakriabá e Sônia Guajajara.

A título de informação sobre o processo de criação de *Aiyê*, vale ressaltar que os ensaios iniciaram em setembro de 2019, foram interrompidos em março de 2020 em razão na pandemia de Covid-19. Retomamos os ensaios online de junho a outubro, tivemos um

<sup>2</sup> Mais informações: <http://larissaferreira.art.br/paginas/corpoEmObra.php>.

<sup>3</sup> Ver: <http://larissaferreira.art.br/paginas/dramaturgiasDaMemoria.php>.

<sup>4</sup> Mais informações sobre o espetáculo estão disponível no canal do Youtube: <http://shorturl.at/jtQT2>; no Instagram: @danceaiye; Evento no Facebook: <https://fb.me/e/hCZ2Hdcre> e Facebook: <https://www.facebook.com/danceaiye>.



breve intervalo, e retomamos em janeiro de 2021, com uma imersão de 5 dias no teatro Pé Direito (Brasília- DF) para gravação do espetáculo que foi retransmitido no canal do Youtube do projeto. Portanto as imagens selecionadas para este ensaio foram registradas em janeiro de 2021 por Thiago Sabino, fotógrafo convidado para o projeto. Nas fotos, estão as dançarinas pesquisadoras que fizeram parte da versão apresentada em janeiro de 2021: Carolina Alves, Catherine Layanna, Christiane Castro, Larissa Ferreira e Patrícia Diniz.

**Cena 1.** *As correntes e seus elos.* Abrindo os caminhos: “Se quer ir rápido, vá sozinho. Se quer ir longe, vá em grupo” (provérbio africano):



**Imagem 1** – *As correntes e seus elos* (trecho da cena 1), 2021. | Acervo pessoal da autora.

**Cena 2. *Labirintos*:** "Quando não souber para onde ir, olhe para trás e veja de onde veio" (provérbio africano):



**Imagem 2** – *Labirintos* (trecho da cena 2), 2021. | Acervo pessoal da autora.

**Cena 4. *A nossa encruzilhada***”: Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que atirou somente hoje” (provérbio africano). Laroyê!



**Imagem 3** – *A nossa encruzilhada* (trecho da cena 4), 2021. | Acervo pessoal da autora.





**Imagem 4** – *A nossa encruzilhada* (trecho da cena 4), 2021. | Acervo pessoal da autora. | Fotografia: Thiago Sabino.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

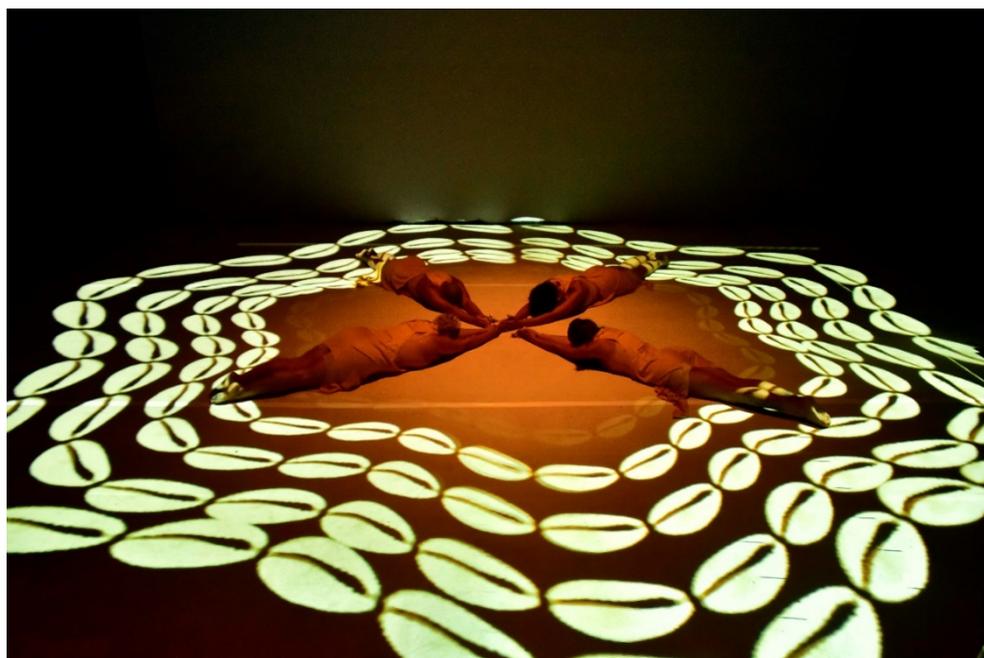
DOI: <https://doi.org/10.46906/caos.n26.57583.p160-169>

**Cena 6. *Símbolos*:** cena composta pela simbologia dos adinkras, muito comum nas culturas do Oeste Africano: Mpatapo (nó de reconciliação), Osran (paciência) e Fawhodie (liberdade):



**Imagem 5** – *Símbolos* (trecho da cena 6), 2021. | Acervo pessoal da autora.

**Cena 8. *Oxum*:** reina nas águas doces. Amor que desagua em abundância, ouro e beleza. Realeza na cachoeira de luz e mel, fértil, sua morada é rio dourado. A força e a sabedoria da Iyalodê maior. Ora iê iê ô!



**Imagem 6** – *Oxum* (trecho da cena 8), 2021. | Acervo pessoal da autora.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.



**Imagem 7** – *Oxum* (trecho da cena 8), 2021. | Acervo pessoal da autora.



**Imagem 8** – *Oxum* (trecho da cena 8), 2021. | Acervo pessoal da autora.



**Cena 9.** *Oxalá traz a paz: música Oní Sàà wúre:*



**Imagem 9** – *Oxalá traz a paz* (trecho da cena 9), 2021. | Acervo pessoal da autora.

**Cena 10.** *Coco de despedida:*



**Imagem 10** – *Coco* (trecho da cena 10), 2021. | Acervo pessoal da autora.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

Com a Cena 10, terminamos “Aiyê”, apresentando elementos da cultura nordestina: o coco celebra e agradece a nossa força! Salve todas as mulheres negras, indígenas, diaspóricas, retirantes, latino-americanas! Juntas somos muitas! Com esta cena final, saudamos os conhecimentos de nossas/os antepassadas/as que se afirmam em nós no presente-futuro.

## Referências

BRASIL. **Lei nº 10.639**, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, DF: Presidência da República, [2003]. Disponível em: [http://planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](http://planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm). Acesso em: 04 maio 2017.

BRASIL. **Lei nº 11.645**, de 10 de março de 2008. Brasília, DF: Presidência da República, [2008]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato20072010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato20072010/2008/lei/111645.htm). Acesso em: 04 maio 2021.

FERREIRA, Larissa. Corpos moventes em diáspora: dança, identidade e reexistência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, Uberlândia, v. 11, n. 27, p. 50-63, 2018. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/664>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GILROY, Paul. **Atlântico negro**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

SOUSA, Noémia de. Se me queres conhecer. *In*: SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016, p. 40-41.

Recebido em: 11/02/2021.

Aceito em: 08/03/2021.



| PRÊMIO FLORESTAN FERNANDES |

**PRÊMIO FLORESTAN FERNANDES 2018: apresentação*****FLORESTAN FERNANDES AWARD 2018: presentation***

Terry Mulhall \*

*O Prêmio Florestan Fernandes*, concedido pela Coordenação do Curso de Ciências Sociais, teve origem no início dos anos 2000. O seu objetivo principal era de dar reconhecimento e de prestigiar a pesquisa feita pelos discentes. As monografias, uma vez defendidas, permaneciam arquivadas na Coordenação, e, como consequência, não havia divulgação ou disseminação da produção discente no seio da comunidade acadêmica. O Prêmio foi concebido como tentativa de superar essa falta de visibilidade, e nesses termos, pode-se dizer que tenha logrado êxito, embora ainda haja muito a ser feito para ampliar e melhorar a divulgação e o compartilhamento dos resultados dessas pesquisas.

Uma das coisas que chama atenção — quando olhamos em retrospectiva para o acervo das monografias produzidas no curso —, é a riqueza da produção discente desde a sua criação. Ao longo de 22 anos, desde 1998, a Coordenação do Curso de Ciências Sociais tem pelo menos 376 monografias defendidas acerca de assuntos os mais diversos. Trata-se, em geral, de pesquisas que iluminam a nossa própria cidade ou outras cidades do estado da Paraíba. Alguns títulos chamam atenção, como por exemplo: *A identidade e os estigmas dos trabalhadores da construção civil* (Tânia Valéria de Oliveira Custódio, 2010); *Fotojornalismo de homicídio: uma leitura compreensiva* (Edísio Ferreira de Farias Júnior, 2001); *“Tudo baratinho, freguês!”: um estudo sobre o trabalho dos camelôs em João Pessoa* (Weruska Abrantes Soares Barbosa, 2001); *Movimento hip hop em João Pessoa – ritmo, atitude e poesia: em busca da identidade* (Rivoneide Ferreira de Lima, 2004); *Micaroa: o carnaval fora de época de João Pessoa* (Luciana Delmiro Martins, 2004); *“Anos da chibata”: perseguição aos cultos afro-pessoenses: o surgimento das federações* (Stênio José Paulino Soares, 2006)); *Já cumpri minha obrigação: um olhar antropológico sobre o cemitério da comunidade Nossa Senhora da Guia, Lucena-PB* (Uliana Gomes da Silva,

---

\* PHD em Sociologia pela London School of Economics. Professor do Departamento de Ciências Sociais, e coordenador do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba/Brasil. E-mail: terrymulhall@hotmail.com.



2014). Isso, para citar apenas algumas dentre tantas outras com o mesmo nível de importância.

Assertiva que pode ser verificada ao olharmos a qualidade das monografias defendidas em 2018. Foram quinze trabalhos avaliados pela comissão examinadora, e, diante da dificuldade para escolher apenas uma, resolveu selecionar três, conforme quadro abaixo:

ATRIBUIÇÃO	AUTOR	TÍTULO	ORIENTAÇÃO
PREMIADO	Edmilson Gomes da Silva Junior	<i>Do laboratório à autoria: projeto JABRE e experiência cinematográfica no interior da Paraíba</i>	Aécio Amaral
MENÇÃO HONROSA	Pedro Cardoso Saraiva Marques	<i>A política de juros no Brasil: uma abordagem empírica da conexão entre juros e inflação</i>	Ítalo Fittipaldi
MENÇÃO HONROSA	José Mauro de Pontes Pompeu	<i>Devoração e mobilidade: discursos antropofágicos</i>	Aécio Amaral José H. Artigas de Godoy

Como Coordenador do Curso, gostaria de parabenizar os premiados e todos que concorreram para a sua persistência. Sabe-se que os/as estudantes de ciências sociais têm que enfrentar muitas barreiras, sociais e intelectuais, para concluir a graduação, fato comprovado pela taxa significativa de evasão que se abate sobre o curso. Gostaria, também, de parabenizar as professoras e o professor que compuseram a banca avaliadora: Ana Montoia, Luciana Ribeiro e Thiago Panica, pela dedicação e competência do trabalho realizado.

O trabalho agraciado com o Prêmio — *Jabre: Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas* — é de autoria de Edmilson Gomes. O projeto *Jabre* de extensão universitária da UFPB, objeto da sua pesquisa, teve início em 2011, e visava descentralizar a produção cinematográfica para que ela pudesse chegar a pequenas cidades do estado da Paraíba a partir de oficinas que oferecessem formação e apreciação em cinema destinado aos jovens dessas localidades. A monografia mostra como o laboratório possibilitou a esses jovens terem vivências mediadas pelo cinema que possibilitaram uma experiência de autoria. Segundo Edmilson, essas experiências de autoria contribuem para que tenhamos hoje uma cena de produção cinematográfica paraibana mais diversa e descentralizada, com circulação e reconhecimento nos âmbitos nacional e internacional.



Para Edmilson, a interiorização do cinema paraibano, impulsionada pelo Projeto Jabre, deve ser lida a partir da dinâmica de produção e circulação característica do chamado capitalismo flexível e suas consequências para o que alguns autores denominam de “cinema pós-industrial”. Como parte da indústria do simbólico, o cinema pós-industrial acentua, de um lado, maior potencial de descentralização do acesso aos meios de produção cinematográfica, e assim reanima o debate artístico e sociológico acerca do cinema independente (em relação aos ditames da grande indústria) e autoral — cinema este marcado pela horizontalidade na produção e pela autonomia estética e temática. Por outro lado, o cinema pós-industrial também expõe características de precarização do trabalho artístico, as quais corroboram a tendência crescente à precarização do trabalho em geral no capitalismo contemporâneo. Nesse cenário, a pesquisa mostra a importância social e artística que uma política cultural orientada desde o Estado democrático, no seio da universidade pública e gratuita, pode ter.

Pedro Marques, hoje doutorando em Ciência Política, recebeu menção honrosa com a monografia *A política de juros no Brasil: uma abordagem empírica da conexão entre juros e inflação*. O objetivo da sua monografia é avaliar empiricamente o impacto da política pública de juros do Banco Central do Brasil para o intervalo de 1999 a 2017 a luz da teoria da justiça de John Rawls.

O autor submeteu o artigo, que se veicula nesta edição, como artigo livre, antes da realização e divulgação dos resultados do *Prêmio Florestan Fernandes*. O manuscrito seguiu todas as fases do fluxo editorial, passando pelo *desk review*, e foi avaliado por dois pareceristas. Foi, então, aceito para publicação. Pouco tempo depois, os editores foram informados que sua monografia havia sido agraciada com a menção honrosa do referido prêmio, o que faria jus à publicação na Seção Prêmio Florestan Fernandes. Assim, em diálogo com o autor, resolveu-se que o artigo já aprovado, seria deslocado para esta seção, o que evitaria a repetição do conteúdo.

Em se tratando das elevadas taxas básicas de juros observadas nos últimos tempos, a pesquisa questiona a sua eficácia em termos do impacto na taxa de inflação. Juros básicos altos implicam receitas superavitárias altas. Criou-se um cenário no qual os recursos dos contribuintes são redistribuídos para titulares da dívida pública sem um retorno social. O autor argumenta que tal intervenção gera uma redistribuição desigual de recursos, o que motiva a julgá-la à luz de um dos critérios rawlsianos de justiça, segundo o qual, uma instituição é justa

se suas desigualdades são justificáveis em virtude dos benefícios que trazem aos grupos menos favorecidos. A parte de todo o orçamento destinado ao pagamento de juros poderia ter sido empregada em outras políticas com um desempenho melhor. Isso ressalta a importância de uma agenda de avaliação crítica de políticas públicas que também contemple o setor financeiro, incluindo o Banco Central do Brasil.

O trabalho *Devoração e mobilidade: discursos antropofágicos*, também agraciado com menção honrosa, é de autoria de José Mauro de Pontes Pompeu. Trata-se de um estudo que estima a contribuição de Oswald de Andrade para o pensamento social e político brasileiro do início do século XX, tendo como base os elementos antro-filosóficos que lastreiam parte considerável de sua obra, sobretudo aquilo que se poderia chamar de uma protossociologia. Oswald de Andrade é aqui visto como o formulador de uma antro-filosofia original, uma antropologia política antropofágica, que erige, a um só tempo, um pensamento político que hoje pode ser lido como decolonial e uma reflexão filosófica “metacultural”.

Ao focar as dimensões decolonial e de reflexão filosófica metacultural da obra do ícone do modernismo artístico brasileiro, José Mauro explora as instâncias discursiva e normativa presentes na ideia de antropofagia. A partir de uma abordagem ensaística, o trabalho identifica como essas duas instâncias estiveram na base de movimentos artísticos e culturais fundamentais no Brasil do século XX, do Teatro Oficina à Tropicália e outras manifestações que contribuíram e ainda contribuem para a formatação e compreensão da cultura brasileira. Do ponto de vista de sua relevância teórica, José Mauro argumenta ainda que a antro-filosofia política e antropofágica de Oswald deve ter sua contribuição para as ciências sociais contemporâneas, estimada a partir de um cotejo com os pressupostos que orientam as teorias decoloniais e pós-estruturalistas.

\*\*\*

Das pesquisas feitas pelos discentes do curso, surgem duas questões que merecem uma breve reflexão. A primeira é a questão que pode ser chamada de “democratização do conhecimento”. Como fazer com que o conhecimento produzido na universidade seja usufruído pela comunidade fora de seus muros? Fazê-lo se aproximar do público mais vasto sem ser açambarcado por interesses mercantilistas em privatizar a “propriedade intelectual”,



ou ser utilizado por movimentos populistas com pautas anticientíficas, como a “militarização das escolas”. Não temos receita pronta a oferecer, mas o que está se tornando claro é que, para evitar o avanço da privatização, ou até coisa pior, a defesa da autonomia deve ser conciliada com uma maior participação social.

Isso levanta a segunda questão, que trata da “finalidade” do Curso de Ciências Sociais. Para que serve o conhecimento produzido por seus discentes? Para que servem as 376 monografias defendidas ao longo dos últimos 23 anos? Para alguns, o valor do conhecimento social está na sua contribuição para políticas públicas. Para outros, o seu valor pode ser mensurado pela sua contribuição para o crescimento econômico, para o lucro das empresas com parcerias com a universidade, ou até em termos do retorno financeiro para graduados. Não é minha intenção desmerecer essas finalidades, porém o problema é que para os que estão somente interessados nelas, as ciências sociais nunca terão o seu próprio valor, e ficarão em posição subalterna no “campo científico”.

Pensamos que o valor principal das nossas monografias pode ser encontrado num outro sentido. Servem como espelho da realidade social em que a gente vive. Uma pesquisa sobre cemitérios, camelôs ou federações religiosas vai além da sua contribuição científica, embora isso seja necessário. Num contexto histórico, no qual a realidade social é negada, no mundo de *fake news*, no qual as redes sociais digitais se tornaram a fonte principal de informação, a produção da ciência social comprometida com o conhecimento social adquire uma importância crítica. Como C. Wright Mills (1982, p. 199) nos lembra: “ninguém está fora da sociedade: a questão é saber o lugar que se ocupa dentro dela”.

## Referências

MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

Recebido em: 24/05/2021.

Aceito em: 24/05/2021.



## PROJETO JABRE E ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE CINEMA NA PARAÍBA<sup>1</sup>

### *JABRE PROJECT AND STRATEGIES OF FILM-MAKING AND CIRCULATION IN PARAÍBA STATE*

Edmilson Gomes da Silva Junior \*

#### Resumo

O artigo visa analisar o projeto JABRE (Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas) a partir de seus resultados, tentando encontrar convergências com estruturas maiores que dizem respeito às formas pelas quais as atividades culturais e de bens simbólicos se organizam em sua interface com a fase atual do capitalismo, e de que modo isso produz novas conformações para a produção cinematográfica contemporânea. A pesquisa foi realizada a partir das edições de 2011 a 2019 do projeto, buscando contemplar, sobretudo, as produções filmicas realizadas como desdobramentos diretos do laboratório, através de informações sobre as condições de realização das obras assim como de dados sobre os circuitos de exibição e suas premiações. Para tal, privilegiaremos dois aspectos principais: produção e circulação. Por meio dessas duas frentes de incursão, almeja-se ter uma maior compreensão do tema, colocando-o em perspectiva a fim de ressaltar convergências e singularidades.

**Palavras-chave:** Laboratório Jabre; Cinema Pós-industrial; Cinema Independente; Produção e Circulação.

#### Abstract

The article aims to analyze the project JABRE (Paraiba Laboratory for Young Screenwriters) based on its results, attempting to identify convergences between the ways in which cultural activities and symbolic goods are organized through their interface with the current phase of capitalism and how such interface produces new conformations for contemporary film production. The research was carried out during the 2011 to 2019 editions of the project, seeking to consider, above all, the film productions realized as direct consequence of the laboratory, through information on the conditions for carrying out the works, as well as data on the exhibition circuits and their awards. To this end, we will privilege, above all, two principal aspects: production and circulation. Through these two fronts of incursion, we aim to achieve a greater understanding of the theme, putting it into perspective in order to highlight convergences and also singularities.

**Keywords:** Jabre Laboratory; Post-industrial Cinema; Independent Film-making; Production and Circulation.

<sup>1</sup> Parte das discussões trazidas nesse artigo foram originadas da monografia "Do laboratório à autoria: Projeto *Jabre* e experiência cinematográfica no interior da Paraíba" (SILVA JÚNIOR, 2019), defendida no Curso de Ciências Sociais da UFPB no ano de 2019, sob orientação do professor Aécio Amaral.

\* Mestrando em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPB/Brasil. E-mail: [edmilson.gomes@academico.ufpb.br](mailto:edmilson.gomes@academico.ufpb.br).



## Introdução

Criado pelo cineasta Torquato Joel no ano de 2011, então servidor técnico-administrativo da UFPB, e pela cineasta e professora Virgínia Gualberto, o “*Jabre* (Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas)” nasce como iniciativa ligada à Pró-reitora de Assuntos Comunitários (PRAC) por meio da Coordenação de Extensão Cultural (COEX)<sup>2</sup> da Universidade Federal da Paraíba em parceria com prefeituras municipais<sup>3</sup>, ONG’s e o setor privado. O laboratório acontece a partir de oficinas de elaboração de roteiro e apreciação de filmes, contando com consultorias de profissionais e intercalado com trabalhos em grupo e individuais. O laboratório busca incentivar o surgimento de novos realizadores de audiovisual, e é destinado majoritariamente a jovens residentes em cidades interioranas do estado da Paraíba.

Nasce como fruto das ações de dois projetos de extensão universitária já existentes: Torquato Joel já havia criado o *Projeto Vição Paraíba*, iniciado em 2007, também ligado à Coordenação de Extensão Cultural (COEX-UFPB), e Virgínia Gualberto coordenava o *Projeto Cinestésico*<sup>4</sup> iniciado em 2008 no Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba. Concentrando seus esforços metodológicos a partir de oficinas de formação e apreciação estética da linguagem audiovisual direcionadas para pequenas cidades do estado, esses projetos ainda não objetivavam impulsionar a produção cinematográfica desses jovens interioranos<sup>5</sup>, empenho que foi feito a partir da criação do *Laboratório Jabre*, que buscou unir tanto a formação quanto o fomento à criação.

<sup>2</sup> <http://www.prac.ufpb.br/prac/coordenacoes/coex>

<sup>3</sup> Prefeitura de municípios paraibanos: Congo, Maturéia, Serra da Raiz, São José de Piranhas, entre outras.

<sup>4</sup> <http://projetcinestesico.blogspot.com/>

<sup>5</sup> Mesmo com o foco direcionado apenas para a formação, houve já a partir deles um significativo desdobramento, pois sete ex-participantes do *Projeto Vição* foram contemplados em 2010 pelo edital do programa “Micro Projetos Mais Cultura”, lançado pelo Governo Federal. O resultado foi a produção de seis curtas-metragens e um festival de cinema liderados por jovens do interior: Paulo Roberto de Souza Junior, da cidade de Nazarezinho-PB, dirigiu o curta-metragem *Olhar Particular* (2011); Kennel Rógis Paulino Batista Nunes, da cidade de Coremas-PB, dirigiu o curta-metragem *Travessia* (2011); Arnaldo Farias de Freitas, da cidade do Congo-PB, dirigiu o curta-metragem *Meu presente precioso* (2011); Francisco Andrade Pires Neto da cidade de Coremas-PB, dirigiu o curta-metragem *A caixa d’água do sertão* (2011); Ighor do Egito, da cidade de Serra Branca-PB, dirigiu o curta-metragem *No meu pé de parede* (2011); Eduardo Gomes dos Santos, da cidade de Dona Inês-PB, dirigiu o curta-metragem *Metafísica* (2011) e Luciano de Azevedo Silva, da cidade de Monteiro-PB, produziu o *Festival do Minuto do Cariri Paraibano* também em 2011. Esses resultados figuram como um primeiro ciclo de produção cinematográfica interiorana.

O que vem dando destaque e importância ao laboratório é que, além de contribuir para a interiorização da linguagem cinematográfica, ele também vem buscando estimular uma maior democratização do acesso à produção e circulação de audiovisual para as pequenas localidades do estado. Isso, por sua vez, vem matizando a cena cinematográfica paraibana, nacional e internacional contemporânea a partir de filmes dirigidos/produzidos por jovens de cidades interioranas.

Com uma década de existência, o *Laboratório Jabre* apresenta um saldo significativo no que se refere ao quantitativo de obras realizadas como resultado direto de suas ações; são cerca de treze produções de curta-metragem, entre ficções, documentários e híbridos, que tiveram o seu roteiro desenvolvido a partir do projeto. Importante salientar também que tais obras possuem qualidade técnica considerável, tendo em vista sua circulação em festivais importantes do país e do mundo e as premiações já recebidas.

Os curtas já realizados até agora são: *Fogo pagou* (2012) e *Aroeira* (2016) de Ramon Batista (Nazarezinho-PB); *Sophia* (2013) de Kennel Rogis (Coremas-PB); *Candeeiro* (2014) de Adriano Roberto (Juripiranga-PB); *Dito* (2014) e *Ultravioleta* (2017) de José Dhiones (Congo-PB); *Praça de Guerra* (2015) de Ed Junior (Catolé do Rocha-PB); *Ilha* (2016) de Ismael Moura (Cuité-PB); *Manancial* (2016) de Bruno Soares (Condado-PB); *Stanley* (2016) de Paulo Roberto (Nazarezinho-PB); *Você conhece Derréis* (2017) de Veruza Guedes (Cajazeiras-PB); *Atrito* (2017) de Diego Lima (João Pessoa-PB); e *Caetana* (2018) de Caio Bernardo (Coxixola-PB).

É interessante pontuar que esse atual panorama de produção cinematográfica paraibano apresenta algumas inovações, sobretudo do ponto de vista da representatividade regional. Como nos mostra Joel (2014, p.7), ao analisarmos o cenário audiovisual paraibano de décadas anteriores, visando entender a relação existente entre produção/circulação e localidade das obras e dos agentes sociais, se perceberá que há uma predominância desta, de modo quase unânime, aos grandes centros do estado, como João Pessoa e Campina Grande. Inversamente, atualmente vem acontecendo um crescente processo de interiorização da produção audiovisual para diversas regiões do estado, assim como a criação, nessas localidades, de janelas de exibição dessas obras. Há, então, tanto uma produção emergente de cinema como também o surgimento de festivais que permitem uma circulação intra-interiorana das obras, ambos se estabelecendo fora dos espaços já consagrados desse campo no estado.



Para Silva (2015a), isso se dá, dentre outras coisas, por meio da ação de inúmeros projetos e iniciativas ligados às universidades e/ou organizações não governamentais (o *Projeto Jabre* aí incluído) que almejam levar formação, exibição e incentivo à produção de/em cinema para estas localidades. Aliado a isso tem-se, também, um ambiente marcado por uma maior difusão dos meios tecnológicos de captação, edição e propagação de audiovisual que, incorporado ao “potencial” da internet, dariam um caráter pretensamente mais acessível a esse uso, via *cinema digital* (DE LUCA, 2009).

Em relação à circulação desses filmes há uma configuração interessante a ser analisada: a criação, também nas cidades interioranas, de festivais de cinema e mostras que servem como janelas de divulgação das obras produzidas localmente. Analisando essa realidade, Pinto (2017) busca entender o movimento extremamente frutífero de audiovisual nas cidades do semiárido paraibano a partir, justamente, dessas janelas de exibição, pontuando o protagonismo de jovens cineastas interioranos não apenas como realizadores de filmes, mas também como mobilizadores locais que, na falta de circuitos consolidados de circulação para bens desse tipo, acabam criando estratégias próprias para exibirem suas obras. Ainda segundo o autor, esse processo de interiorização tanto da produção como também da circulação de audiovisual para pequenas cidades, levado a cabo por pessoas (sobretudo jovens) da própria localidade, representa uma excepcionalidade da Paraíba em relação aos demais estados brasileiros.

A presente pesquisa foi realizada a partir das edições de 2011 a 2019 do projeto, buscando contemplar, sobretudo, as produções fílmicas realizadas como desdobramentos diretos do laboratório, através de informações sobre as condições de realização das obras assim como de dados sobre os circuitos de exibição e suas premiações. Para tal, privilegiaremos dois aspectos principais: produção e circulação. Por meio dessas duas frentes de incursão, almeja-se ter uma maior compreensão do tema, colocando-o em perspectiva, encontrando possíveis pontos de encontro que aproximem essa produção e difusão interiorana de cinema na Paraíba a contextos mais amplos que o ligam ao atual estágio do capitalismo e a discussões sobre cinema independente contemporâneo.



## Do fordismo ao capitalismo flexível: o cinema pela ótica do “pós-industrial”

É consenso que a partir da década de 1970 houve mudanças de grande intensidade no seio do capitalismo, no interior das quais este se transmuta de um modelo fordista para um regime de acumulação mais flexível. Essas mudanças que afetaram o modo de produção e acumulação do sistema capitalista fizeram emergir novos rearranjos; o foco afasta-se da preocupação apenas com a eficiência produtiva em larga escala visando, em última instância, o produto, e se aloja em processos cognitivos mais amplos, o que acaba moldando a nova lógica do capitalismo que passa então a se exercer, sobretudo, no domínio da cultura, que se integra e dita a produção de mercadorias em geral a partir de um cenário que se convencionou chamar de "pós-industrial" (HARVEY, 2004).

Enxergar essa atual condição do capitalismo a partir de um viés cultural e simbólico traz novas definições e abordagens para o campo da estética e da arte. A nova face capitalista da flexibilidade também submerge os modelos de produção artística, causando transformações nos modos de criação, produção e circulação de obras, resultando em um cenário de possibilidades múltiplas potencializadas, por exemplo, pela ascensão de novas tecnologias, pela criação de redes de circulação e consumo intensos que garantem um maior fluxo de troca de informação e também pela formação de ajuntamentos e coletivos artísticos que pensam em modos alternativos de produção. Nessa esteira, a alcunha de “pós-industrial” também é apropriada, por exemplo, pelo cinema (MIGLIORIN, 2011), e dá conta de evidenciar um conjunto de novas práticas que vêm sendo desenvolvidas à revelia de modelos industriais mais convencionais.

Nascido no início do século XX, o fordismo consolidou-se como um modo de produção em massa de mercadorias voltado para a eficiência, e pensado para atender a grandes demandas. Esse sistema de produção de massas buscava suprir um mercado de consumo também massificado em uma nova realidade forjada a partir das revoluções do século XIX, sobretudo a industrial. Consolidado durante o pós-guerra, quando este se alinha ao keynesianismo, o sistema fordista torna-se política de Estado, o que garantiu uma série de investimentos públicos em setores como transporte e construção civil, garantindo pleno emprego e amparando o consumo em massa, o que fez com que o regime vivesse um período de relativa estabilidade nos países capitalistas por mais de três décadas.



Assim, surgido no seio de uma sociedade marcada pela ascensão do fordismo, o cinema também incorpora essa lógica industrial em seu processo de produção, e, mesmo com pouquíssimo tempo de criação, já se consolida enquanto produto de massas, seguindo uma lógica de mercado voltada para o entretenimento a partir da qual já, nas primeiras décadas do século XX, tinha nos Estados Unidos o seu monopólio. Voltadas majoritariamente para a produção de longas-metragens, grandes empresas deram conta dessa produção e, algum tempo depois, também da distribuição desses produtos, o que representou um negócio bastante rentável em vista de sua boa recepção pela grande massa. Existindo exclusivamente por intermédio da reprodutibilidade, é essa a sua face que será explorada e encontrará forte amparo industrial:

Outro fator que possibilitou a implantação do cinema como arte dominante é uma característica técnica: o fato de se poder tirar cópias. [...] Esse sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema e a dominação da quase totalidade do mercado internacional por umas poucas cinematografias (BERNARDET, 2000, p. 132).

No que se refere aos custos de produção da época, em grande medida, o cinema não figurava como arte acessível e de baixo orçamento. Com equipamentos de captação e de edição e montagem bastante caros, as produções cinematográficas exigiam, por exemplo, uma maior especialização técnica e envolvimento de grandes equipes em todo o processo. Esse panorama começou a se modificar nas décadas finais do século XX, quando inovações tecnológicas tornaram esse ambiente mais matizado em termos de possibilidades de maior acessibilidade à produção cinematográfica, barateando gastos e democratizando o acesso (ROLIM, 2017, p. 39).

Esses avanços na área da tecnologia aconteceram em consonância com arranjos econômicos e sociais maiores que demarcaram um processo de transição do modelo capitalista, a começar pelos contornos diferenciados de modos de produção/acumulação e das relações de trabalho. Como marca desse novo momento, temos, por exemplo, uma redução drástica de empregos regulares em detrimento de um aumento de subcontratações e trabalhos temporários, precarização de direitos trabalhistas e perda de força do movimento sindical. Por outro lado, como já apontado no caso específico do cinema, também ocorreram processos cada vez mais rápidos de inovação tecnológica, tornando o acesso à informação e a novos dispositivos eletrônicos e digitais mais facilitado. Tudo

isso ocorreu, vale lembrar, a partir de mudanças de natureza global que marcaram o declínio do modelo fordista tradicional.

As leituras e interpretações dessa nova etapa são as mais diversas possíveis, emergindo posições das mais antagônicas, indo desde teóricos que buscam encontrar nesse período de transição não mais que as continuidades com o modelo capitalista tradicional (HARVEY, 2004), ou buscando nesse cenário não mais que as consequências da própria modernidade (GIDDENS, 1991), até chegar àqueles que atestam criticamente o fim da modernidade clássica e o advento de um novo tipo de configuração social a que se deu o nome de “Pós-Modernidade” (JAMESON, 2007).

Em meio a esta ampla discussão, o que nos interessa aqui é procurar compreender de que forma essas transformações nos modelos de produção do capitalismo provocaram mudanças nas práticas culturais que fizeram com que elas se rearranjassem em um cenário de maior visibilidade e importância dentro da sociedade. A partir disso, interessa-nos entender como essa configuração pode ser pensada utilizando como campo de análise o cinema contemporâneo.

De fato, o cinema se apresenta como um espaço privilegiado para se perceber essas nuances da contemporaneidade. Afetado também pelas transformações que se seguiram a partir das décadas finais do século XX, há uma série de inovações que afetam desde os modos de captação e reprodução (que acontece na esteira das inovações tecnológicas) e chegam aos modelos de divisão do trabalho e organização do fazer cinematográfico. O que caracterizava o cinema em sua fase inicial de forte aderência à indústria era, em grande medida, os grandes custos que tornavam a sua prática uma atividade restrita.

Contudo, nessa fase atual marcada pela ascensão de novos atores muito por conta da maior facilitação aos meios de fazer cinema, temos um ambiente marcado pela acessibilidade, o que já marca um contraponto interessante em relação à época anterior:

O cinema industrial era pautado pela escassez, o pós-industrial pela abundância. O que temos visto em todo o país é uma produção que vem fazendo uso de uma capacidade material instalada em que a escassez não pauta mais as relações de produção. [...] Na indústria, poucos detêm os meios, muitos se despem de suas potências criativas e a massa consome. O que acontece hoje é que essa multidão que é consumidora e produtora, dispersa e incontrolável, não pode e não deve ter a indústria como norte. Ou seja, o que ela produz e consome ganha valor na circulação e no acesso abundante em um ambiente em



que os meios técnicos, criativos e de acesso estão disponíveis. (MIGLIORIN, 2011, online).

Essa nova configuração a que Migliorin (2011) nomeia de “Cinema Pós-industrial” também traz outros parâmetros para pensarmos no comércio e circulação das obras, tornando-as mais flexíveis e menos engessadas se comparadas ao modo industrial convencional que funcionava a partir da divisão marcada de tarefas como nos fala Bernardet (2000, p. 135): “Assim a indústria e o comércio cinematográficos foram paulatinamente estruturando-se em três níveis: o produtor, o exibidor e, entre os dois, o distribuidor que serve de intermediário; o que circula nesses níveis nunca é uma mercadoria concreta, sempre direitos.” O que temos agora é um patamar no qual a circulação desse novo tipo de cinema acontece em paralelo à indústria, marcado pela abundância, e sendo distribuído através de plataformas digitais com pouquíssimo ou nenhum custo envolvido, e amparado por uma série de espaços alternativos de exibição e divulgação, como mostras, festivais e cineclubes.

Um outro contraponto interessante em relação ao cinema industrial se dá a partir dos modos de produção, os quais, fugindo do modelo de “linha de montagem” tradicional/industrial, apresentam-se a partir de uma outra lógica, marcada por modos alternativos de compor equipe, em que duas ou mais funções são assumidas por uma única pessoa (a exemplo do diretor que muitas das vezes também é roteirista, produtor e distribuidor do seu filme). Finalmente, deve-se considerar o motivo pelo qual essas equipes se unem, pois elas, em geral, levam em consideração não apenas o retorno financeiro, mas, sobretudo, o viés afetivo e coletividade (ROLIM, 2017).

A respeito do último ponto elencado, outro aspecto que merece destaque é a incidência de modelos colaborativos de produção e organização de cinema alternativos aos moldes industriais convencionais. Os chamados *coletivos* (MIGLIORIN, 2012) são ajuntamentos agregadores de pessoas em prol de uma causa específica que vêm conseguindo produzir e difundir bens culturais a partir de equipes mais enxutas e com baixíssimos (ou nenhum) orçamentos. Esses novos modos de cooperação, no campo artístico, deram conta de alojar, dentre outros grupos, tanto a produção como a distribuição de bens simbólicos gestados em locais longe dos grandes centros urbanos-industriais (BENTES, 2012).



Ao mesmo tempo, sua composição e seu contexto de existência possuem um *ethos* semelhante àquele preconizado pelo capitalismo flexível (MICHETTI, 2017) partilhando de uma mesma lógica de horizontalidade, trabalho em rede, flexibilidade do tempo, dentre outros. Contudo, mesmo que haja um compartilhamento do léxico que possa aproximar o modo de ser dos coletivos de modelos de flexibilidade que dizem respeito à nova modalidade do capitalismo, é preciso entender que, a depender do contexto, essas similaridades se dão de maneira desigual e assimétrica ao redor do globo. Isso abre margem para uma dupla interpretação: de um lado deve-se buscar correlações possíveis, mas, ao mesmo tempo, entender a especificidade da localidade.

Por meio dessas novas características o cinema contemporâneo vem se construindo, também a partir de uma postura mais política e de demarcação de espaço marcada pela construção de coletivos e iniciativas que buscam tornar as práticas criativas em audiovisual mais democráticas, e fazer com que elas se estruturam de maneira independente em relação à grande indústria, tanto no que concerne aos modelos alternativos de produção quanto às temáticas e estética dos filmes. De todo modo, a categorização do que é “cinema independente” pode variar também, de acordo com o período e, no caso brasileiro, remontando desde os primórdios da atividade cinematográfica no país. De natureza relacional, o termo pode tornar impreciso um maior delineamento de suas fronteiras, e chega também ao contemporâneo carregando algumas problematizações e matizes que contrastam com o modo industrial convencional.

### **Da política à garagem: o encontro do cinema “independente” com o contemporâneo**

É durante as décadas de 1940 e 1950 que as primeiras ideias sobre cinema independente começam a despontar no cenário nacional brasileiro. Em um panorama em que a produção cinematográfica se concentrava em grande parte no Sudeste do país, de onde também começavam a despontar os grandes estúdios, como o Vera Cruz e Multifilmes, é de lá que nascerão os primeiros debates sobre “cinema independente”. A noção de “independência” poderia, então, ser mobilizada a partir de, pelo menos, dois segmentos: (i) independência em relação à indústria (sinônimo de imperialismo), à qual deveria oferecer um contraponto por intermédio de produções nacionais, e (ii) independente em relação ao conteúdo, apresentando temáticas esteticamente férteis e que



evidenciassem um conteúdo de relevância para o país, e que fugisse do mero entretenimento.

Desde o início, a demarcação do que de fato seria um “cinema independente” tornou-se algo impreciso e ambíguo. Envolto em disputas entre produtores, distribuidores e exibidores, a delimitação e abrangência do termo foi se formando de acordo com o interesse mobilizado. Se na época, temos de um lado, por exemplo, os cineastas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (a exemplo de Nelson Pereira dos Santos) que militavam por uma ideia de cinema independente a partir de uma posição mais ideológica que buscava afastar-se de qualquer concepção industrial por achá-la perniciosa aos interesses da nação e partir dos temas abordados, por outro, temos a ideia do “produtor independente” que, desligado de modo formal da grande indústria, buscava nela, a partir de uma inserção diferenciada, legitimar o seu trabalho de modo mais autônomo, no qual independia qual fosse o tema abordado, contanto que se desse nos moldes daquela forma menos engessada da indústria convencional.

A ambiguidade de parte dos cineastas independentes da época se dava justamente em relação à indústria, pois, ao passo que havia uma dura crítica a esta, de modo contrário também havia, por parte de muitos, um esforço genuíno por um processo de industrialização do cinema brasileiro, emancipado e com mais influência no país do que a produção estrangeira, principalmente a da norte-americana. É interessante notar que esse esforço se dá a partir de conjunturas políticas e sociais maiores. Lembremos que os anos 1950 também figuram como ápice da ideologia desenvolvimentista da indústria brasileira, marcado por um forte sentimento de nacionalismo. Assim, a crítica dos independentes se dirigia à indústria, mas a almejava ao mesmo tempo, a fim de que houvesse uma espécie de “cinema independente industrial brasileiro” (GALVÃO, 1980, p. 21).

É a partir do Cinema Novo que começa a florescer de maneira mais substancial a noção de “independente” no cinema brasileiro. A ideia de independência no cinema já aparecia de maneira marcante, desde a década de 1950, nos cineastas franceses da “Política dos Autores”, pois estes davam ênfase ao autor/diretor frente aos demais atores do processo de produção do filme, quanto mais este pudesse expressar suas ideias e convicções com maior liberdade, mais o seu filme tornar-se-ia independente frente à indústria: “Neste caso, a ‘independência’ que se reivindica para os filmes diz respeito à

liberdade de autoria dentro das empresas. Não se põe em xeque o sistema de produção empresarial, mas apenas a sujeição dos ‘autores’ à empresa”. (GALVÃO, 1980, p. 16). Essa atitude foi ainda mais acentuada por Glauber Rocha e os demais “cinemanovistas”, que deram à noção de “independente” uma posição mais radicalizada, que modifica justamente o caráter de sujeição do autor à indústria.

Contudo estar fora do arcabouço industrial também significava não ter acesso a equipamentos sofisticados nem a bons estúdios. Nesse sentido, manter-se sobre o rótulo de independente à indústria era quase um sinônimo de pouca qualidade técnica. A respeito da precariedade do cinema independente, é interessante a abordagem trazida pelo Cinema Novo, por meio da qual essa característica da falta e da carência em relação aos métodos de produção foi ressignificada, e passou a compor um atributo estético de pertença e sinônimo de militância política do movimento. O aspecto da precariedade técnica dos filmes serviria como denúncia e analogia em relação às precariedades sociais existentes à época no Brasil. O *ethos* dessas ideias foi colocado no manifesto intitulado “Eztetyka da Fome”, publicado no ano de 1965, de autoria do cineasta Glauber Rocha.

Por mais atípico que possa parecer, é na época da ditadura civil-militar que o esforço do Estado em industrializar o cinema brasileiro acontece com maior dedicação. Em 1966, cria-se o Instituto Nacional de Cinema, e em 1969, em numa época de recrudescimento do regime, cria-se a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A), iniciativa de maior destaque na época. Essas ações do governo não se deram de maneira aleatória, e vieram com a finalidade de tentar se contrapor aos filmes do Cinema Novo, que gozavam de prestígio no cenário internacional de exibição. Na década de 1990, a Embrafilme é extinta pelo governo Collor, o que resultou em anos difíceis para o cinema brasileiro:

Em 1990, Fernando Collor, com a prerrogativa de que as questões relacionadas à cultura deveriam ser resolvidas no âmbito do mercado, extinguiu a empresa, juntamente com a própria Lei Sarney, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, e ainda desregulamentou a atividade cinematográfica no país, suprimindo mecanismos de proteção como as cotas de tela e abrindo o mercado sem restrições para a entrada do produto estrangeiro. Isso deu início a um período que ficou conhecido como o “apagão” ou a “idade das trevas” do cinema brasileiro (OLIVEIRA, 2016, p. 30-31).

A contrapartida dada pelos cineastas a essas medidas neoliberais do governo Collor ficou conhecida como o período da “retomada”, iniciado ainda na primeira metade



dos anos 1990, e marcado por uma tentativa de reorganização da indústria cinematográfica brasileira. Temendo represálias e rejeição, o governo Collor cria algumas iniciativas para tentar subsidiar a produção cultural do país, a exemplo da Lei Rouanet (Lei número 8.313, de 1991). Dois anos depois é promulgada a Lei do Audiovisual (Lei número 8.685) que oferecia estímulos e subsídios específicos para o setor.

De modo geral, esse período é marcado por uma espécie de “euforia” que culmina em 2001 com a criação da Ancine (Agência Nacional do Cinema) no governo Fernando Henrique Cardoso, pactuando uma espécie de reaproximação entre o Estado e a classe cinematográfica, que acontece em consonância com uma maior preocupação de estados e municípios em oferecer apoio e financiamento a iniciativas na área do audiovisual, abrindo margem tanto para propostas inovadoras, quanto para a criação de nichos de mercado ligados a grandes empresas (a exemplo da criação da Globo Filmes nessa mesma época).

É a partir da medida provisória (MP N° 2.228-1, de 06/09/2001) que, dentre outras coisas, estabelece os princípios gerais da Política Nacional do Cinema, e cria a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que temos a conceituação atual do que de fato caracteriza o cinema como independente, já no seu artigo primeiro:

IV - obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura (BRASIL, 2001).

Desse modo se concebe “independente” como qualquer obra criada fora do “meio de comunicação de massa”. É assim que essas discussões chegam à atualidade, permeadas pela antiga disputa e esforço em se construir enquanto arte autônoma em relação à grande indústria, mas também matizada por novas particularidades, seguindo uma tendência que se mostra marcante desde os primórdios de sua existência: a dificuldade na conceituação e no balizamento do termo. A ideia de cinema independente pode ser mobilizada contemporaneamente, por exemplo, tanto para filmes como *O som ao redor*, do pernambucano Kleber Mendonça Filho, que contou com orçamento de quase dois milhões de reais, além da venda e exibição em diversos países (inclusive o Brasil, onde teve saldo promissor de expectadores), como também pode ser usado para produções menores, a

exemplo da estudada aqui, que contam com quase nenhum recurso para produção ou incentivo à circulação.

É desse modo que o cinema independente chega ao contemporâneo, permeado por antigos dilemas, mas também marcado por novos contornos que vêm se consolidando desde os anos 2000. Essa nova leva de cineastas independentes é majoritariamente composta por jovens residentes geralmente em capitais<sup>6</sup> do país e que contam com pouquíssimo ou nenhum orçamento para viabilizar suas propostas, levando-os a buscarem meios alternativos que passam por modelos diferenciados de composição de equipe e pela formação de coletivos que buscam, mesmo em um cenário escasso de recursos, dar vazão a uma série de produções marcadas tanto pela qualidade técnica<sup>7</sup>, como também pelas temáticas e estéticas dos filmes vinculadas de modo mais autônomo (dada a posição de liberdade em relação à indústria) ao gosto do diretor e/ou equipe.

Esse cenário tem sido captado por alguns estudiosos que tentam dar conta de buscar entender e explicar esses novos rearranjos de produção cinematográfica contemporânea, fazendo isso também a partir de novas nomenclaturas e categorias de entendimento. Assim, Ikeda e Lima, por exemplo, denominam como “Cinema de Garagem” essa nova cena promissora de cineastas:

Com o termo, queremos apontar para outros modos de produção, para além do “cinema industrial”. Com a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com um software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias garagens. [...] Esse termo também problematiza as fronteiras entre o “amador” e o “profissional”, que cada vez mais estão borradas. Essas diferenças não estão tão propriamente marcadas no campo da técnica (a tecnologia está cada vez mais acessível), mas sobretudo por uma postura ética do artista, que volta sua produção essencialmente não para o mercado (para o reconhecimento artístico ou para a renda de bilheteria), mas sim para uma vocação de expressão mais propriamente pessoal (IKEDA; DELLANI, 2012, p. 9).

Nesse sentido, a metáfora da “garagem” surge aqui não como sinônimo de amador ou desimportante; ela simboliza, principalmente a ideia de algo mais coeso, enxuto,

<sup>6</sup> Mostraremos adiante que essa limitação geográfica no que se refere à produção cinematográfica tem sido matizada a partir de iniciativas que buscam descentralizar o acesso à linguagem audiovisual para cidades interioranas e, a partir disso, tem surgido um cenário de produção cinematográfica alternativo às capitais e grandes centros.

<sup>7</sup> O que por si já representa um contraponto interessante para esta nova fase, tendo em vista que em décadas anteriores, a “qualidade” só era conseguida a partir de uma vinculação com a grande indústria que dispunha de aparatos tecnológicos mais aperfeiçoados que garantiriam um filme mais bem acabado.



marcado pela cumplicidade e reciprocidade dos que dela participam e que agem em prol da coletividade e pela convicção acerca de um tipo de arte mais autônoma. Na “garagem”, dada a sua pequenez espacial frente aos modelos mais comerciais, cabe apenas poucas pessoas, amigos, colegas que comporão a equipe e desempenharão múltiplas funções; a extensa linha de montagem fordista típica do cinema industrial não poderia se alojar nesse compacto cômodo.

### **Laboratório Jabre e estratégias de produção e circulação de audiovisual contemporâneo na Paraíba**

É pensando nessa disposição da estratégia que buscamos entender aqui o cinema contemporâneo, especificamente a sua composição mais independente, tratada ao longo do texto como “pós-industrial” ou “de garagem”. Espera-se que o/a cineasta incorpore em sua prática um determinado comportamento que o leve a procurar táticas das mais diversas para conseguir viabilizar a sua proposta. Essas estratégias podem ir desde a criação de coletivos que funcionam a partir de uma lógica de auxílio mútuo, no qual os membros se revezam entre as produções, desempenhando funções as mais diversas em troca da mesma ajuda para a produção de seus filmes; ou também a partir de financiamentos coletivos, ou da simples “brodagem”.<sup>8</sup>

Em um cenário mais amplo, essas táticas são pensadas em conformidade com uma realidade quase sempre pautada por baixíssimos orçamentos. No que se refere à produção dos filmes realizados a partir do *Laboratório Jabre*, nota-se que as estratégias de produção e circulação adotadas por esses jovens interioranos também guardam muitas semelhanças com esse novo tipo de cinema.

Analisando aqui algumas das produções cinematográficas realizadas a partir do laboratório, percebe-se uma confluência no que diz respeito aos modos de produção arranjados para viabilizar os filmes. Dos curtas já existentes, grande parte não contou com nenhuma espécie de recurso proveniente de financiamento público<sup>9</sup> ou privado que

<sup>8</sup> Termo utilizado no cinema para evidenciar um modo de produção no qual a equipe trabalha com pouca ou nenhuma remuneração levando em consideração os afetivos, sem apelo comercial ou lucrativo.

<sup>9</sup> Dessas obras, algumas delas conseguiram financiamento público via editais, a exemplo dos curtas *Praça de guerra*, de Edmilson Gomes, e *Aroeira*, de Ramon Batista, que foram contemplados pelo *Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos* do Governo da Paraíba; e *Sophia*, de Kennel Rógis, contemplado pelo *Editais Linduarte Noronha*, também do Governo da Paraíba.

cobrisse todos ou grande parte dos custos de produção, o que leva esses jovens a pensarem em modos alternativos para conseguirem transformar seus roteiros em filmes: “Alguns jovens roteiristas, entusiasmados com a ideia de realizar seus curtas, criaram mecanismos de produção, seja através da camaradagem, da ‘brodagem’ que ocorre nas ações entre amigos [...] ou de solicitações junto ao comércio (e) à prefeitura [...].” (SILVA, 2015b, p. 10).

Esse entusiasmo acontece em grande medida pelo apoio dado por parte da coordenação do projeto no intuito de oferecer um mínimo de estrutura para a produção dos filmes. Assim, de um lado, o jovem participante do laboratório que queira realizar o seu curta-metragem articula uma produção local, viabilizando estrutura de hospedagem e alimentação durante os dias de locação e, do outro lado, em contrapartida, os coordenadores do *Jabre* oferecem alguns equipamentos de captação de imagem e som, e articulam pessoas para compor a equipe técnica, que trabalharão de modo voluntário durante o processo. Foi feita nesses moldes, por exemplo, a produção do filme *Manancial* (2016), dirigido por Bruno Soares de Condado-PB; o jovem foi um dos vencedores da edição do laboratório em 2015, e no mesmo ano ele começou a pensar em estratégias de produção locais para que o filme pudesse ser realizado. Sobre este processo ele nos conta:

Tudo foi na “guerrilha cinematográfica”, termo utilizado pelo próprio Torquato Joel [...]. Para realizar a produção de *Manancial* a gente ainda conseguiu uma parceria com a prefeitura para alimentação [...] foi difícil conseguir, eu tive que correr atrás na prefeitura, conversei com o vice-prefeito, que demonstrou interesse, a gente falou pra ele na possibilidade de exibição e claro, divulgando o nome da cidade [...] A gente estava com o mínimo mesmo para poder realizar o filme, eu ainda passei em alguns supermercados pedindo contribuição [...] Foi algo muito árduo para a gente conseguir realizar. (informação verbal)<sup>10</sup>.

O termo “cinema de guerrilha” surge aqui como uma nomenclatura usual e incorporada ao discurso para representar um modo muito específico de produção, marcado pela persistência da equipe para produzir obras audiovisuais mesmo em um cenário de extrema carência de recursos, evidenciando um ímpeto de resistência e de batalha (daí o termo “guerrilha”) frente às condições materiais bem demarcadas. A expressão também abarca um posicionamento de valorização do cinema enquanto arte

<sup>10</sup> Informação fornecida por Bruno Soares em entrevista feita por mim em 15 de março de 2019.



engajada, a partir do seu conteúdo que, em grande medida, afasta-se consideravelmente da indústria de massa.

Esse termo também é utilizado por Veruza Guedes, diretora de *Você conhece Derréis?* (2017), e José Dhiones, diretor do curta *Ultravioleta* (2017). Para a produção do seu filme, este último conseguiu mil reais por meio de financiamento coletivo via plataformas online, recurso que foi empregado para bancar despesas com alimentação da equipe, os demais custos foram viabilizados a partir de parcerias com a prefeitura da cidade do Congo-PB e comerciantes locais:

Como o roteiro foi desenvolvido no Laboratório do Jabre, então as parcerias foram feitas com a UFPB, na questão do transporte pra trazer a equipe que foi toda voluntária, como é caracterizado o cinema na Paraíba né, o cinema "de guerrilha", e as parcerias foram com a universidade com a questão do ônibus, com o projeto mesmo, com a pousada aqui do Congo para hospedar todas essas pessoas que viriam voluntariamente pra realização do filme. A alimentação foi feita com esse dinheiro do financiamento que eu disponha, foi feita na casa de minha mãe, pra toda a equipe (informação verbal).<sup>11</sup>

O processo de produção de "Derreis", ele foi "na guerrilha" mesmo, a galera abraçou o projeto, foi uma equipe muito pequena [...] eram pessoas muito amigas e se doaram porque a gente não conseguiu nenhum financiamento, edital, nada disso. [...] Consegui um apoio mínimo pra hospedagem e alimentação da equipe e cada um doou seus próprios equipamentos [...] A produção foi assim, um pouco sofrida, mas na garra (informação verbal).<sup>12</sup>

Nesse sentido, a partir desses relatos, pode-se perceber que as parcerias aparecem aqui como componentes importantes para que esses filmes consigam ser produzidos. Basicamente, elas se estabelecem a partir de dois lugares: o primeiro acontece entre o jovem participante do laboratório e a coordenação do projeto, que, por sua vez, também estabelece parcerias com outros agentes, como produtoras de cinema (que em contrapartida pedem uma cota/porcentagem caso o filme chegue a ganhar alguma premiação em dinheiro) e a própria universidade; o segundo modo de colaboração se dá entre o jovem e a sua cidade, aí é essencial a sua capacidade de articulação/estratégia para conseguir apoio tanto das prefeituras e de outros agentes locais, como comerciantes, vereadores e empresários da cidade, a partir do que podem conseguir algum recurso em dinheiro ou estrutura, como hospedagem e alimentação.

<sup>11</sup> Informação fornecida por José Dhiones em entrevista feita por mim em 14 de abril de 2019.

<sup>12</sup> Informação fornecida por Veruza Guedes em entrevista feita por mim em 15 de abril de 2019.



Entretanto, é interessante pontuar que essas parcerias em nível local nem sempre acontecem, o que pode tornar o processo de produção ainda mais difícil. O jovem Caio Roberto, residente na zona rural da cidade de Coxixola-PB e diretor do curta *Caetana* (2018), fala que não contou com nenhum apoio da prefeitura de seu município, e, para assegurar a produção do seu filme, teve que se valer de outras táticas como a venda de bens pessoais para conseguir levantar recursos:

O apoio aqui a gente não teve quase, sabe, acho que no comércio local da cidade eu consegui foi cinquenta reais, aí tipo eu andei por fora, aí fui em Santa Cruz que tem um comércio mais avulso e consegui com amigos cerca de quatrocentos a quinhentos reais, e no mais eu fui vendendo aqui umas paradas, vendi moto, vendi violão, juntei uma grana. [...] No mais foi isso, a prefeitura infelizmente não investiu nada, não nos deu apoio nenhum. Aí teve uma galera da comunidade que se uniu assim [...] aí tipo um amigo que vinha trazia um pouco de comida, uma fruta, e a gente foi juntando e ficamos aqui seis dias mais ou menos de gravação (informação verbal).<sup>13</sup>

Em sua fala, também se evidencia um forte componente de solidariedade entre os habitantes de sua localidade que procuraram oferecer auxílio do modo como puderam para ajudar na produção do curta, elemento também presente no relato anterior de José Dhiones que, para baratear custos com alimentação da equipe, deixou a tarefa por conta de seus familiares. Nesse sentido, a produção dessas obras não se restringe apenas à equipe técnica em si, mas abrange outros atores como amigos e familiares dos próprios diretores que buscam oferecer auxílio direta ou indiretamente no processo.

Assim, esse componente afetivo acaba evidenciando-se como uma chave compreensiva importante para entender esses novos arranjos produtivos de cinema no interior do estado, o que acaba também por abranger a experiência cinematográfica (ainda em sua fase de produção) para outras pessoas da localidade, como familiares, amigos e demais habitantes. Vejamos como exemplo as filmagens do curta *Caetana* (2018), na qual o diretor conseguiu mobilizar metade dos habitantes da zona rural onde mora para participarem do filme, que se dividiram em várias tarefas desde a figuração/encenação até alimentação e transporte durante os dias de locação:

[...] foi muito massa também por que a gente pôde colocar todo mundo aqui do sítio, eu moro numa zona rural com cerca de 50 a 60 habitantes, destas, 30 pessoas estavam no filme. Enfim acho que foi isso assim, foi todo na camaradagem mesmo todo mundo se uniu [...] pra cozinhar pra essa galera

<sup>13</sup> Informação fornecida por Caio Bernardo em entrevista feita por mim em 16 de abril de 2019.



foram pessoas que atuaram no filme, minha mãe, a mulher do meu tio, elas cozinhavam e ficavam se revezando, quando precisava atuar ou fazer alguma figuração, elas vinham e foi isso, o transporte utilizado era o carro de meu pai (informação verbal).<sup>14</sup>

Essa relação poderia apresentar um aparente paradoxo, pois, se do ponto de vista das condições materiais, evidencia-se um cenário marcado pela precariedade e escassez de recursos e equipamentos, em contramão a essa realidade temos uma rica produção com filmes de qualidade excepcional, que pode ser confirmada pela boa recepção que estas obras vêm tendo ao longo dos anos, sobretudo a partir da sua circulação/premiações via festivais pelo Brasil e no exterior:

A descentralização da produção tem demonstrado com êxito a força da produção no interior do estado. Esse processo caminha ao lado da evolução tecnológica e dá visibilidade à produção da Paraíba em festivais de cinema renomados, com críticas positivas aos trabalhos desses novos realizadores (ROLIM, 2017, p. 64).

Os dados de circulação trazidos aqui demonstram que esses jovens interioranos têm se apropriado dessas janelas de exibição, o que figura como uma estratégia no campo da divulgação/legitimação de suas obras. Essas táticas, de certo modo, também são mediadas pela tecnologia, haja vista que o que possibilita esse fluxo de troca e envio de obras artísticas para diversos lugares são as plataformas digitais.

Essa aparente contradição pode ser entendida a partir dessas novas configurações em que o dilema *escassez versus* quantidade pende para este último na contemporaneidade, em que os meios técnicos que garantem a criação em audiovisual estão cada vez mais acessíveis, o que permite um processo de utilização criativa dessas tecnologias a partir do cinema por jovens do interior do estado, permeado por novos arranjos do cinema brasileiro contemporâneo pensado a partir de estratégias, alternativas e modos de organização que se formam à base de coletivos frente a conjunturas marcadas pela falta de recursos, e que nos levam a assumir uma posição de combate (“guerrilha”) visando realizar a sua obra cinematográfica.

Contudo, a exaltação feita a esse tipo de produção que consegue sobreviver em um ambiente marcado pela precarização das condições materiais e à revelia de incentivo por parte do Estado deve ser feita aliada a um olhar crítico, ou seja, no mesmo espaço é

<sup>14</sup> Informação fornecida por Caio Bernardo (idem).

possível fazer esse elogio às capacidades criativas e de resiliência de produção e circulação desses bens, mas é preciso tomar cuidado para que isso não encubra o contexto de deficiência, falta de incentivo e fragilidade nas relações de trabalho (BENTES, 2012).

Nesse período, que vai de 2011 até o primeiro semestre de 2019 (tempo em que produzi a pesquisa que originou este artigo), aconteceram dez edições do laboratório Jabre, envolvendo 45 cidades da Paraíba, com um total de 121 participantes envolvidos diretamente nas ações do projeto e com saldo de 13 produções filmicas de curta-metragem produzidos.

Nesse recorte, houve circulação e participação de integrantes do *Jabres* e de suas produções em festivais e mostras de filmes locais, regionais, nacionais e internacionais.<sup>15</sup> Na Paraíba, foram 24 festivais e mostras (ocorridos em 14 cidades paraibanas); regionalmente, a participação se deu em 25 festivais e mostras (ocorridos em 32 cidades nordestinas); fora do Nordeste, foram 51 eventos (envolvendo 36 cidades brasileiras); internacionalmente (envolvendo 13 cidades da América do Norte, América do Sul e Europa), a participação se deu em 13 eventos. Tem-se, então, um total de 113 participações em eventos que ocorreram em 95 cidades, distribuídas em 8 países (incluindo o Brasil).

Em decorrência das participações indicadas, temos o quadro de premiações obtidas abaixo:

**Quadro 01** – PREMIAÇÕES OBTIDAS PELO *JABRES* NO PERÍODO DE JANEIRO DE 2011 AO PRIMEIRO SEMESTRE DE 2019

EVENTO	Melhor curta <sup>16</sup>	Melhor roteiro	Melhor direção	Demais prêmios <sup>17</sup>	Total
Local	42	13	15	55	125
Regional (Nordeste)	14	3	3	30	50
Nacional	11	2	4	15	32
Internacional	1	-	-	-	1
<b>Total</b>	<b>68</b>	<b>18</b>	<b>22</b>	<b>100</b>	<b>208</b>

**Fonte:** elaborado pelo autor a partir do material da pesquisa.

<sup>15</sup> Festivais e mostras que tiveram mais de uma edição foram contabilizadas apenas uma vez.

<sup>16</sup> Reúnem-se aqui os prêmios de melhor curta; melhor ficção; e melhor documentário nas categorias de prêmio da crítica, prêmio do júri oficial, prêmio do júri popular, melhor filme paraibano e nacional.

<sup>17</sup> Melhor direção de arte; melhor ator/atriz; melhor montagem; melhor fotografia; melhor som; melhor figurino etc.



## Considerações finais

A partir da aproximação proposta nesse trabalho entre autoria, cinema e processos criativos fomentados pelo *Laboratório Jabre para Jovens Roteiristas*, algumas considerações se fazem necessárias. A primeira delas, e mais clara, é que o laboratório funciona como uma porta de entrada que possibilita a esses jovens terem vivências das mais diversas mediadas pela linguagem cinematográfica, tanto a partir da apreciação da produção (prioritariamente paraibana) já existente, mas, sobretudo, por meio do encorajamento para que eles e elas ocupem posição de destaque como diretores/roteiristas, possibilitando assim uma experiência de autoria que é mobilizada a partir de diversas frentes.

Esse percurso que se inicia com o laboratório tem desdobramentos que abrem margem para outras experiências e cenários, seja a partir dos processos de filmagem e montagem dos curtas, seja também a partir da circulação via festivais pelo Brasil e pelo mundo. Essas experiências acabam por trazer mudanças significativas na vida e trajetória desses/as jovens interioranos/as, e contribuem para que tenhamos, hoje, uma cena de produção cinematográfica paraibana mais diversa e descentralizada.

Nesse sentido, pode-se dizer que a produção de audiovisual interiorana na Paraíba segue uma tendência mais ampla do panorama de cinema contemporâneo independente nacional. De todo modo, por trás dessas estratégias pautadas pela inovação técnica, e pela precariedade material, desvela-se um cenário marcado pelo potencial acessível do cinema digital e dos arranjos afetivos e descentralizados de produção contemporânea, mas também evidencia, pelo menos na Paraíba, um certo descaso do poder público no que se refere à ausência de fomento à cultura.

Esses resultados representam, sem dúvida, um ponto de virada em relação às décadas anteriores, quando a produção era limitada apenas a poucas cidades do estado. Sem dúvida, um cenário resultante da pouca capilaridade e escoamento de formação em cinema, mas também da falta de meios técnicos de gravação que possibilitassem produzir audiovisual nessas localidades. Na primeira década dos anos dois mil, houve já avanços de interiorização voltados principalmente para a introdução da linguagem cinematográfica nesses espaços por meio de oficinas e mostras de curta-metragem, o que,



de certo modo, “adubou” o caminho para que posteriormente houvesse um impulso de produção cinematográfica nessas pequenas cidades.

## Referências

BENTES, Ivana. Redes colaborativas e precariado produtivo. In: **Periferia**, Duque de Caxias - RJ, v. 1. n. 1, p. 53-61, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/periferia.2009.3418>. Acesso em: 05 jun. 2021.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BRASIL. **Medida provisória nº 2.228-1 de 06 de setembro de 2001**. Brasília, DF: Presidência da República, [2001]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm). Acesso em: 06 jun. 2021.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

GALVAO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. In: CINEMATECA BRASILEIRA. **Cadernos da Cinemateca**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980, p. 13-23. (v. 4).

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. O “cinema de garagem” e seus campos éticos, estéticos e políticos. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. (Orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012, p. 7-14.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 13 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

JAMESON, Frederic. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2007, p. 27-79.

JOEL, Torquato. **Quando as bordas viram centro**. Trabalho de conclusão do curso de gestores culturais. Fundação Joaquim Nabuco e UFRPE, 2014. Mimeo.

MICHETTI, Miqueli. Coletivos e redes culturais no Brasil contemporâneo: notas sobre as relações entre cultura, economia e política na conjuntura neoliberal. **Arquivos do CMD**, Brasília, v. 5, n. 1, p. 63–79, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/cmd.v5i1.8967>. Acesso em: 05 jun. 2021.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. In: BRASIL, André. (Org.). **Teia 2002 – 2012**. Belo Horizonte: Universo, 2012, 307-313.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Revista Cinética**, Online. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 05 jun. 2021.

OLIVEIRA, Maria Carolina V. **“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. São Paulo: FFLCH/USP, 2016. (Série produção acadêmica premiada).



Disponível em: [http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DO\\_Maria%20Carolina%20Vasconcelos%20Oliveira.pdf](http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DO_Maria%20Carolina%20Vasconcelos%20Oliveira.pdf). Acesso em: 06 jun. 2021.

PINTO, Pedro Henrique Pinheiro Xavier. **Imagens de si e dos outros: os Festivais Cinecongo, Festissauro e Curta Coremas como janelas de exibição para o audiovisual no semiárido paraibano**. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, ano 1, n. 3, p. 165-170, 1965.

ROLIM, Cristiane Lucena. **Estratégias alternativas de produção no cine brasileiro contemporâneo: o caso da cooperativa filmes a granel**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Culturas Midiáticas) — Universidade federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SILVA JUNIOR, Edmilson Gomes da. **Do laboratório à autoria: Projeto Jabre e experiência cinematográfica no interior da Paraíba**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Sociais) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

SILVA, Virgínia de Oliveira. Duas experiências de cinema e educação no estado da paraíba. **Internet Latent Corpus Journal**, Aveiro/Portugal, v. 5, n. 1, p. 52 - 65, 2015a. Disponível em: <https://doi.org/10.34624/ilcj.v5i1.14725>. Acesso em: 07 jun. 2021.

SILVA, Virgínia de Oliveira. Educação (in)formal em cinema na Paraíba. In: REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, 37., 2015, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UFSC, 2015b. p. 1-15.

Recebido em: 23/05/2021.

Aceito em: 24/05/2021.



## A POLÍTICA DE ESTABILIZAÇÃO DE PREÇOS DO BANCO CENTRAL DO BRASIL É JUSTA? Uma aplicação da teoria de John Rawls

### *IS THE BRAZILLIAN CENTRAL BANK'S "PRICE STABILITY POLICY FAIR"? An application of John Rawls' theory*

Pedro Marques \*

#### Resumo

Esse artigo busca aplicar a filosofia de John Rawls sobre um tema contemporâneo de que ele não tratou diretamente: a política de estabilização de preços. Partindo do caso brasileiro, estuda-se a aplicação de juros de curto prazo, pelo Banco Central do Brasil (BCB), como instrumento para estabilizar os preços. Argumenta-se que tal intervenção gera uma redistribuição desigual de recursos, o que motiva a julgá-la à luz de um dos critérios rawlsianos de justiça, segundo o qual, uma instituição é justa se suas desigualdades são justificáveis em virtude dos benefícios que trazem aos grupos menos favorecidos. Mediante a estimação de um modelo de vetores autorregressivos, explora-se a suposição de que tal política esteja, de fato, associada ao benefício coletivo que prevê (a saber, estabilidade de preços). Finalmente, a discussão teórica e empírica constata a pertinência da teoria de Rawls sobre esse objeto, e conclui que a política do BCB não é justa.

**Palavras-chave:** John Rawls; Teoria da Justiça; Análise de Políticas Públicas; VAR.

#### Abstract

This paper seeks to apply John Rawls' philosophy to a contemporary issue which he did not directly address: price stability policy. Based on the Brazilian context, it examines the adoption of short-term interest rates, by the Central Bank of Brazil (BCB), as an instrument to stabilize prices. It is argued that such an intervention generates an unequal redistribution of resources, which is a reason to judge it in the light of one of the Rawlsian criteria of justice, according to which an institution is fair if its inequalities are justified by virtue of the benefits they bring to the less favored groups. By means of an "Auto-regressive Vectors model", it explores the assumption that this policy is, in fact, associated with the collective benefit it foresees (namely, price stability). Finally, the theoretical and empirical discussion corroborates the relevance of Rawls' theory on this issue and concludes that the BCB's policy is not fair.

**Keywords:** John Rawls; Theory of Justice; Public Policy Analysis; VAR.

## 1 Introdução

Em 1971, o filósofo estado-unidense John Bordley Rawls publicava *Uma teoria da justiça*, sua primeira grande obra no campo da ética e da filosofia política. De modo geral, esse trabalho constituiu um esforço em consolidar um paradigma de avaliação de

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciência Política (PPGCP), UFPE/Brasil. E-mail: pedrocarsamar@gmail.com.



leis e instituições contemporâneas, mediante as quais se poderia classificá-las como justas ou injustas.<sup>1</sup> Influenciado pela vertente filosófica contratualista e pela ética kantiana, Rawls defendia princípios de justiça os quais, segundo ele, invariavelmente seriam escolhidos pela sociedade em condições ideais de contrato social. Para o filósofo, a aplicação efetiva de tais princípios aproximaria as sociedades de um sistema equitativo de cooperação e, por extensão, de uma experiência coletiva ética.

*Uma teoria da justiça* foi um livro bastante influente, especialmente quando situado no debate a respeito de reformas do sistema capitalista. Tomada em seu contexto, sua obra buscou estabelecer parâmetros de organização das sociedades democráticas modernas que não se pautassem meramente na maximização desigual do crescimento econômico. Longe disso, Rawls defendia que uma dada sociedade não pode ser considerada justa se a desigualdade de condições não for compensada pela melhoria na qualidade de vida, em especial daqueles que se encontram na base da pirâmide social. Não obstante, sem o pleno gozo de seus direitos e liberdades, também não se poderia dizer que os indivíduos vivenciam uma experiência coletiva ética, independentemente de haver êxito econômico igualitário.

Suas contribuições são pertinentes, em particular, ao paradigma da social-democracia. Tal perspectiva, além de sustentar um regime democrático, sugere que as forças de livre mercado, por si só, não são capazes de gerar bem-estar social. Isso exigiria que o Estado não apenas regulasse as externalidades negativas<sup>2</sup> produzidas pelo mercado, mas atuasse ativamente na garantia de direitos sociais.<sup>3</sup> Não obstante, o autor também reconhece os limites do arquétipo de Estado de bem-estar social, apontando, dentre outras coisas, a necessidade de desconcentrar a propriedade do capital.<sup>4</sup>

Segundo o próprio autor, sua teoria não tem a ambição de se aplicar a absolutamente qualquer caso, apesar de estar aberta a qualquer objeto que lhe seja

<sup>1</sup> Sua teoria, portanto, é normativa. Em outras palavras, não se propõe a descrever certos aspectos da realidade humana esquivando-se de juízos de valor. Ao contrário, procura estabelecer parâmetros de orientação para a conduta humana.

<sup>2</sup> Referem-se às ocorrências de mal-estar geradas por ação da livre iniciativa privada sobre terceiros sem que os responsáveis internalizem o custo de seu comportamento (MITCHELL; SIMMONS, 2003).

<sup>3</sup> Referem-se aos direitos econômicos no sentido de garantia de bem-estar social. Diferem-se, portanto, dos direitos civis ou negativos (que possibilitam o exercício da liberdade individual) e dos direitos políticos (que possibilitam a participação do indivíduo na *polity*) (MARSHALL, 1967).

<sup>4</sup> Rawls trata mais explicitamente disso no prefácio da edição revisada, lançada nos Estados Unidos, em que busca contrastar sua concepção de democracia de cidadãos proprietários com o conceito de Estado de bem-estar social (RAWLS, 1999).

pertinente. Tal como se encontram, seus princípios de justiça não abarcam diretamente certas questões importantes, como: democracia nas empresas, justiça entre Estados, relação com o meio ambiente etc. (RAWLS, 2000, p. 36). A menos que haja um esforço deliberado em estender seus conceitos a novas situações, suas elaborações vinculam-se a temas tradicionais da teoria política, a saber: direito à propriedade, equidade, liberdades civis e políticas etc. Partindo daí, o presente artigo argumenta a favor da compatibilidade da teoria de Rawls com um caso específico não tratado diretamente pelo autor: a política pública de estabilização de preços do Banco Central<sup>5</sup>; dando-se ênfase ao caso brasileiro.

Essa política tem como prerrogativa debelar aumentos bruscos na inflação, de modo a gerar um benefício coletivo: preservar o poder de compra de toda a população. Na prática, para alcançar esse objetivo, o Banco Central do Brasil (BCB) utiliza-se majoritariamente da taxa básica de juros (SELIC)<sup>6</sup>, que é referência para todas as demais taxas, sendo ela, portanto, o instrumento de governo empregado para operacionalizar sua intervenção pública. Conforme a teoria que lhe fundamenta, aumentando-se a SELIC e, portanto, os juros de curto prazo, é possível restringir o consumo da população ao tornar o crédito mais caro, o que, por sua vez, faria o nível geral de preços cair em razão de uma demanda menor da população por bens e serviços (RESENDE, 2017).

Apesar de preços estáveis beneficiarem a todos, caracterizando-se como um bem público, a aplicação do instrumento de juros de curto prazo implica uma redistribuição desigual de recursos. No Brasil, grande parte dos títulos da dívida pública são remunerados pela taxa SELIC (CARVALHO, 2018) e, portanto, aumentos consecutivos da taxa básica de juros oneram a dívida e beneficiam financeiramente seus grandes detentores, provocando iniquidades. Diante dessas circunstâncias, este trabalho também se propõe a modelar estatisticamente a relação entre o instrumento de governo do BCB e a inflação como tentativa de responder ao problema rawlsiano: as desigualdades provenientes da execução dessa política pública são justificáveis por um ganho coletivo de preços estáveis? Mais especificamente, emprega-se um modelo de vetores

<sup>5</sup> Instituição encarregada de coordenar o sistema financeiro.

<sup>6</sup> A sigla significa Sistema Especial de Liquidação e Custódia.



autorregressivos (VAR) para estimar como a inflação e a SELIC se interrelacionam no tempo, adotando um recorte de 1999 a 2019.<sup>7</sup>

Vale, ainda, ressaltar que o verdadeiro objetivo deste artigo não é compreender a política pública de juros, mas sim avançar no entendimento da obra de Rawls mediante a aplicação de sua abordagem a instituições das quais ele não tratou explicitamente. A teoria formulada pelo filósofo não está livre de controvérsias e, neste sentido, não se está pressupondo, sem ressalvas, que seus princípios de justiça sejam os mais apropriados para discutir ética no âmbito da estrutura social. Em última instância, a proposta é apenas deslocar a filosofia de Rawls de seu lugar de abstração para um caso concreto e demonstrar sua pertinência.

Para fins de organização, o artigo encontra-se dividido em cinco partes, incluindo esta introdução. Na próxima seção, os conceitos de Rawls são explorados com maior detalhe. Subsequentemente, a política de estabilização de preços é descrita com mais profundidade, problematizando-a dentro do contexto brasileiro. Na quarta seção, define-se a metodologia empregada na análise empírica e os resultados estatísticos são apresentados. Por fim, o artigo termina reforçando a compatibilidade entre o trabalho de Rawls e a política pública do BCB, julgando-a conforme seus parâmetros de justiça.

## 2 Justiça como equidade

Quando Rawls mediu os esforços descritos anteriormente para formular sua concepção de justiça social, ele o fez tendo em mente uma estrutura básica da sociedade, que, em seu entendimento, constituiria o objeto da justiça por excelência. Com esse termo, o filósofo se refere às instituições basilares que determinam não somente os direitos fundamentais do indivíduo, mas também a distribuição de recursos e oportunidades entre eles. Tomando as repúblicas democráticas modernas como exemplo, têm-se os direitos fundamentais previstos na carta constitucional, a formulação de leis pelos representantes eleitos e, ainda, os mecanismos práticos de sua efetivação. Já os recursos e oportunidades são alocados tanto pelo mercado, quanto pela intervenção do Estado na economia. Por

<sup>7</sup> Este trabalho é um desdobramento da dissertação do próprio autor (MARQUES, 2021). Reproduzem-se aqui seus resultados empíricos, mas cabe ressaltar que as reflexões rawlsianas contidas neste artigo são inéditas. Outras contribuições provenientes de Marques (2021) serão indicadas quando cabível.

extensão, o objetivo de Rawls era formular uma concepção de justiça que se aplicasse como parâmetro para julgar essa estrutura básica.

## 2.1 Os princípios da justiça como equidade

À sua concepção particular de justiça, Rawls deu o nome de justiça como equidade, termo este que é bem sugestivo dos dois princípios que lhe compreendem: I) princípio da igualdade e II) princípio da diferença. O primeiro (e prioritário) refere-se à igualdade dos indivíduos no pleno gozo de direitos e liberdades políticas.<sup>8</sup> Não obstante, tais direitos e liberdades não podem ser puramente formais, os indivíduos devem dispor das condições mínimas para exercê-los na prática. Por conseguinte, o segundo trata-se do princípio da diferença, e é assim denominado por referir-se às desigualdades sociais e econômicas, elegendo critérios segundo os quais tais iniquidades possam ser consideradas justas ou injustas. Nesse sentido, Rawls afirma que uma desigualdade só é eticamente aceitável se: a) todas as posições sociais puderem ser disputadas por todos em condição equitativa de oportunidades; e se: b) a desigualdade puder beneficiar o conjunto da sociedade. O esforço que o filósofo faz para reforçar que direitos e liberdades não sejam meramente formais, e para que a desigualdade beneficie a todos, além de ser mediada pela igualdade de oportunidades, expressa o caráter equitativo de sua concepção de justiça, pois não pressupõe uma igualdade absoluta, mas uma desigualdade equilibrada.

No entanto, ainda no que concerne ao princípio da diferença, um problema pode se evidenciar: e se o benefício gerado por certo tipo de desigualdade não favorecer estratos específicos da sociedade? Rawls acreditava que, em se tratando de um sistema justo, é improvável que a desigualdade não seja naturalmente convertida em qualidade de vida na sociedade como um todo. Nessas circunstâncias, uma maior expectativa de elevação do padrão de vida dos mais favorecidos é sempre acompanhada por maiores expectativas entre os estratos intermediários e menos favorecidos da coletividade (RAWLS, [1971] 2008, p. 97-101).

<sup>8</sup> Por exemplo: “direito ao voto e a exercer cargo público; a liberdade de expressão e reunião; a liberdade de consciência e de pensamento; [...] proteção contra a opressão psicológica, a agressão e a mutilação; [...] direito à propriedade pessoal e a proteção contra prisão e detenção arbitrárias” (RAWLS, [1971] 2008, p. 74).



A pressuposição do que Rawls denominava de ligação em cadeia ilustra bem o imaginário de que uma alta da taxa básica de juros possa ser justa, na medida em que assegura o poder de barganha de todos. Isto é, a concentração de renda decorrente dos altos rendimentos dos titulares da dívida pública seria acompanhada por uma redução do nível geral de preços e, assim, tal qual uma reação em cadeia, as clivagens econômicas intermediárias e menos favorecidas seriam beneficiadas. Apesar disso, adverte Rawls, a pressuposição da ligação em cadeia é uma simplificação (RAWLS, [1971] 2008, p.100), dado que os mais desfavorecidos, não necessariamente, estão melhorando sua posição. Em razão disso, Rawls sugere que o princípio da diferença seja pensado sempre a partir do elo mais frágil da cadeia.

## 2.2 O método racionalista de Rawls

Ligeiramente, essa concepção de justiça social pode parecer satisfatória do ponto de vista do bem-estar social da coletividade; mas ela também pode parecer arbitrária em um primeiro momento. De fato, seria pouco convincente se ele estacionasse aí e não oferece nenhuma explicação de por que esta concepção de justiça deve nortear a conduta coletiva em vez de outras concepções. Mas esta não é uma lacuna em sua obra: se a justiça como equidade deveria reger a conduta social é porque, dadas as condições ideais, sua adoção seria a escolha mais provável entre indivíduos que projetam, para si mesmos, uma sociedade na qual desejam viver bem.

Vale iniciar esta explanação enfatizando que Rawls é um desses pensadores que se identificam pela tradição filosófica do contratualismo. Nesse sentido, analogamente a como Hobbes, Locke e Rousseau procederam em suas divagações, Rawls se apropria da ideia de contrato social para explicar ou justificar a emergência de determinada ordem societal. Para os demais pensadores citados, o contrato é encarado como um acordo estabelecido por indivíduos para superar os inconvenientes da sua condição primitiva de estado de natureza. Sob esta condição, que é anterior ao estado civil, a ausência de um estatuto jurídico gera uma dificuldade em manter a propriedade e a integridade física.

Em Hobbes, por exemplo, a condição de natureza favoreceria uma guerra de todos contra todos: cada indivíduo ou grupo viveria sob a constante ameaça de violência perpetrada por seus pares na busca de seus próprios interesses (HOBBS, [1651] 1979).



Em Locke, o estado de natureza representa um período histórico da humanidade anterior à sociedade civil no qual a ausência do império da lei impossibilitaria o indivíduo de preservar os direitos que a natureza lhe concedeu: o direito à propriedade, que se constitui pelo tripé da liberdade, da vida e do seu próprio corpo (LOCKE, [1690] 1978). Já em Rousseau, o conflito generalizado deriva da propriedade que os homens passam a ter sobre as coisas em dado momento. Essa delimitação da posse se traduziria na riqueza de uns em função da miséria do outro; ou pela dominação de uns em função da servidão de outros (ROUSSEAU, [1755] 1978), perpetuando um conflito que só poderia ser remediado pela autoimposição de restrições pela própria comunidade (ROUSSEAU, [1762] 1978).

Seu trabalho também faz forte referência a Immanuel Kant, um contratualista menos antigo. Tal filósofo argumentava que, estabelecidas as instituições civis por meio de contrato, as decisões humanas não devem se orientar exclusivamente por seus desejos individuais, pois nem sempre esses impulsos são compatíveis a uma conduta moral. Segundo Kant, para um comportamento ser moral, as ações devem obedecer a imperativos categóricos, que se caracterizam pela obrigação de um indivíduo em se portar da maneira que ele acredita que todos os demais deveriam fazê-lo agir (KANT, 1785 apud ANDRADE, 2001). Recorrendo tão somente à razão, seria possível extrair leis morais *a priori* cuja condução levaria o indivíduo ao comportamento moral, mesmo que ao custo eventual de seus interesses pessoais. Esses parâmetros racionais têm, por conseguinte, implicações para se pensar a constituição política de um povo e a atuação de seus legisladores. Já em Rawls, comprometer-se com uma sociedade justa significa comprometer-se aos princípios de justiça, que correspondem à sua própria leitura dos imperativos categóricos.

Por extensão, esses pensadores encaram o contrato como este acordo mediante o qual os indivíduos decidem viver sob a autoridade das instituições, de modo que se favoreça a segurança jurídica nas relações humanas. Diversamente a esta narrativa, no entanto, Rawls não se refere explicitamente a uma passagem do estado de natureza ao estado civil, mas se vale da hipótese lógica de um contrato social para enfatizar a legitimidade de sua própria concepção de justiça. Assim, ele não é caracterizado como um contratualista tradicional.



De fato, Rawls limita-se a propor o exercício mental de se imaginar que tipo de contrato social seria acordado pelos indivíduos se estes fossem ignorantes de suas próprias circunstâncias, caso se encontrassem em uma posição original. Essa posição não é uma realidade empírica, mas um artifício lógico capaz de representar as aspirações da coletividade. Em tal condição hipotética, indivíduos se reuniriam para decidir os princípios que conformariam sua estrutura básica, mas o fariam ignorantes de suas características físicas e de sua futura posição social. Além disso, encontrar-se-iam destituídos de doutrinas abrangentes: preferências filosóficas e religiosas que se aplicam a inúmeros aspectos da vida humana (RAWLS, 2000). Por força dessa ocasião, portanto, os contratantes se veriam limitados por um véu de ignorância e, só podendo apelar às suas faculdades racionais inatas, Rawls argumenta que estes indivíduos escolheriam viver em uma sociedade na qual sua posição social ou suas características físicas não comprometessem seu bem-estar e sua perspectiva de crescimento individual. Logo, o princípio da igualdade e o princípio da diferença expressariam essa vontade, e sua aplicação às instituições fundamentais levariam a uma sociedade justa.

### 2.3 A importância da justiça como equidade

A teoria de Rawls possui seus méritos e suas controvérsias. Dentre seus méritos, pode-se apontar seu esforço em propor um padrão de justiça para as sociedades de mercado, as quais, estando organizadas pelas lógicas da eficiência e da racionalidade econômica, fazem surgir externalidades negativas cuja solução demanda intervenção coletiva. Tomando a obra em seu contexto, Rawls argumenta em favor de uma economia política moral, ressaltando que não adianta construir uma sociedade com alto desempenho econômico e eficiência se isso se dá ao custo da equidade de oportunidades, dos direitos civis e políticos ou do bem-estar das camadas mais desfavorecidas.

Por outro lado, o experimento mental da posição original, que dá sustentação a suas ideias, assenta-se em hipóteses irrealistas. Pressupor que os contratantes, privados de suas doutrinas abrangentes, e ignorantes de suas circunstâncias, optariam pelos princípios equitativos, apelando apenas para suas faculdades racionais inatas, é realizar um salto que ainda mantém lacunas. Em resposta a críticas desse gênero, por sua vez, Rawls reforça que os contratantes da posição original não se confundem com os



indivíduos do mundo real (RAWLS, 2000, p.73-75). Insiste, portanto, no caráter artificial de seu experimento e adiciona que, longe de se tratar de um esforço diletante, a posição original possui fins práticos: instrumentalizam os cidadãos e seus representantes a balizarem suas decisões em virtude de uma sociedade mais justa (RAWLS, 2000, p. 69).

Compreendida a teoria de Rawls, cabe descer da abstração ao caso específico: a política pública de estabilização de preços no Brasil.

### 3 A política pública de estabilização de preços no Brasil

Para dar conta de contextualizar a política de juros brasileira, esta seção é subdividida em três tópicos. No primeiro subitem, elabora-se sobre o status geral de política pública dessa intervenção do Estado brasileiro e descreve-se, brevemente, seus fundamentos e sua aplicação pelo BCB. Por sua vez, no segundo, discutem-se as decisões do BCB, argumentando que a taxa SELIC tem sido, historicamente, elevada. Finalmente, são apresentados alguns dados sobre a distribuição de títulos da dívida pública, ilustrando como a política de juros pode concentrar renda mediante a detenção desses papéis.

#### 3.1 Teoria e prática<sup>9</sup>

Entre suas diversas definições, políticas públicas podem brevemente ser caracterizadas como a atuação do governo sobre a sociedade (MARQUES,2013). Mais especificamente, podem ser conceituadas como as medidas adotadas pelo Estado com vias a mitigar determinados problemas que ascenderam à agenda política. Por sua vez, o que é considerado ou não um problema que justifique atuação do governo cabe aos próprios formuladores de políticas públicas e à pressão da sociedade civil (SECCHI, 2013). Em alguns casos, as intervenções promovidas pelo Estado podem se aproximar do que seriam bens públicos puros: benefícios de que todos podem gozar ao mesmo tempo, sem rivalidade e sem exclusão de seu consumo, ao contrário dos bens privados (ROSEN; GAYER, 2015). Em outros casos, pode atender prioritariamente a alguns segmentos da

<sup>9</sup> Para um detalhamento sobre o uso da taxa de juros como instrumento de política pública, ver Marques (2021), que se deteve exclusivamente sobre o tema.

sociedade com ou sem prejuízo aos demais. Mas normalmente os serviços prestados pelo governo encontram-se entre esses dois polos.

No debate público, a estabilidade de preços costuma figurar como um serviço público importante, competindo aos governos garanti-lo. De fato, quando os preços aceleram de maneira contínua e generalizada (inflação), a população sente sua qualidade de vida cair, pois sua renda torna-se insuficiente para ter acesso à mesma quantidade de bens e serviços que se tinha anteriormente à aceleração dos preços (VICECONTI; NEVES, 2000). Por sua vez, esse problema levanta questões distributivas, dado que os setores menos favorecidos da sociedade são os mais prejudicados, além de prejudicar as expectativas dos indivíduos sobre seu poder de barganha futuro, podendo desarticular o desempenho econômico em geral.

O reconhecimento de todos esses aspectos da inflação a consagra como um objeto fundamental de intervenção pública, suscitando diversos debates sobre que tipo de política pública deveria ser formulada para estabilizá-la. Isso leva à proposição de diversos instrumentos governamentais, isto é, de abordagens práticas para conduzir o comportamento coletivo para atender aos objetivos subjacentes (OLLAIK; MEDEIROS, 2011).

No Brasil, desde junho de 1999, a política pública de combate à inflação vem recorrendo primariamente aos chamados instrumentos baseados em preços.<sup>10</sup> Tais métodos de estabilização se caracterizam por tornar o crédito mais caro mediante elevação dos juros de curto prazo, com a intenção de desestimular o consumo familiar e aliviar a pressão sobre os preços pelo lado da demanda. No Brasil, a institucionalização dessa estratégia foi reforçada pela adoção de um Regime de Metas de Inflação (RMI), que se trata do comprometimento do poder público em convergir a inflação para metas pré-estabelecidas (TRUMAN, 2003). Tal regime pode também ser definido como uma instituição política que orienta o Banco Central a ajustar constantemente sua taxa básica de juros em função de tais metas. Em tese, isso limita a arbitrariedade do órgão, favorecendo a execução esperada da política pública.

O modelo da curva de Phillips foi um marco importante para esse entendimento. Sua origem remete a um trabalho seminal de William Phillips nos anos 1950, sobre

---

<sup>10</sup> Essa denominação pode ser encontrada em Haldane (2014) e contrasta com os instrumentos baseados em quantidade, mais relacionados à Teoria Quantitativa da Moeda.

inflação e nível de desemprego no Reino Unido, verificando-se que essas duas variáveis mantinham uma relação inversa. Uma interpretação dessa abordagem prevê que níveis maiores de desemprego estão associados a um menor consumo da população e, por essa razão, o preço de bens e serviços caem para torná-los novamente atrativos à população.

Tal política pública vem, portanto, associada a dois inconvenientes. Primeiramente, juros mais caros não só estão associados a menor consumo, mas simultaneamente a maior desemprego. Portanto a estabilidade de preços não está isenta de contrapartidas, afastando-se de um “almoço grátis” (ANDERSON, 2001). E, mais importante, redistribui renda na medida em que a taxa básica de juros (SELIC) remunera os grandes titulares da dívida pública, gerando iniquidades.

### 3.2 Evolução das decisões do BCB

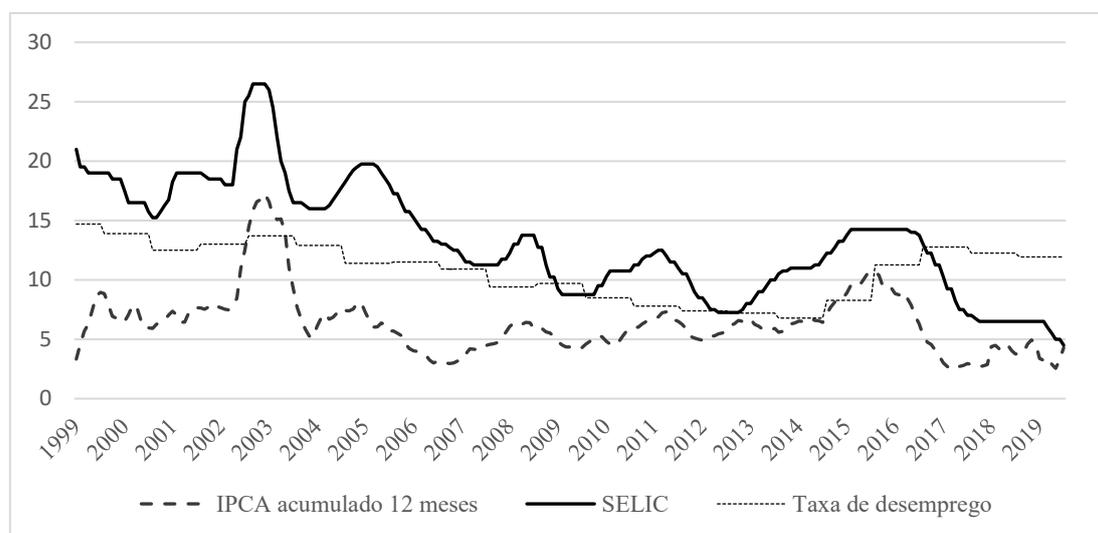
No Brasil, tais taxas já foram consideravelmente altas, traduzindo-se proporcionalmente em grandes remunerações para os detentores da dívida pública. No gráfico 1, pode-se visualizar a evolução das séries históricas de SELIC, IPCA acumulado de 12 meses e taxa de desemprego de fim de período. Vale notar que, praticamente nos dez primeiros anos de RMI, a taxa básica de juros manteve-se num patamar de 2 dígitos e, quando muito, chegando à ordem de 20%. Com exceção dos dois primeiros anos da série, também é vagamente perceptível que há uma correspondência entre taxa de inflação e juros ao longo do tempo: os picos de inflação e juros convergem em diversos momentos, ainda que não esteja claro se o nível de preços aumenta em decorrência da SELIC ou vice-versa.

Resende (2017) argumenta que o patamar caracteristicamente alto da taxa básica de juros, no Brasil, é difícil de ser justificado, especialmente levando em consideração o elevado nível de desemprego nos últimos anos. De fato, desde 2015, o desemprego vem subindo quase que continuamente, enquanto a SELIC permaneceu alta durante muitos meses até atingir os valores relativamente baixos de 2019. Beluzzo e Galípolo (2017) também fazem observações contundentes sobre a condução da política pública de juros em 2015. Embora o nível geral estivesse aumentando à época, a inflação não era de demanda, pois o nível de atividade econômica estava se reduzindo. A despeito disso, o BCB realizou aumentos consecutivos da SELIC desde 2013, até atingir o patamar



nominal mais alto da década (14,25%). Por sua vez, Carvalho (2018) constata que o aumento expressivo da inflação entre 2014 e 2015 decorreu, em grande parte, da elevação de preços administrados que haviam sido represados no primeiro mandato de Dilma Rouseff. No entanto, esses preços não são sensíveis à política de juros do BCB, pois são definidos pelo Estado e não pela iniciativa privada.

**Gráfico 1** – Séries temporais de IPCA acumulado, SELIC e taxa de desemprego de fim de ano (jun./1999-dez./2019)



Fonte: Reprodução de Marques (2021, p. 64)

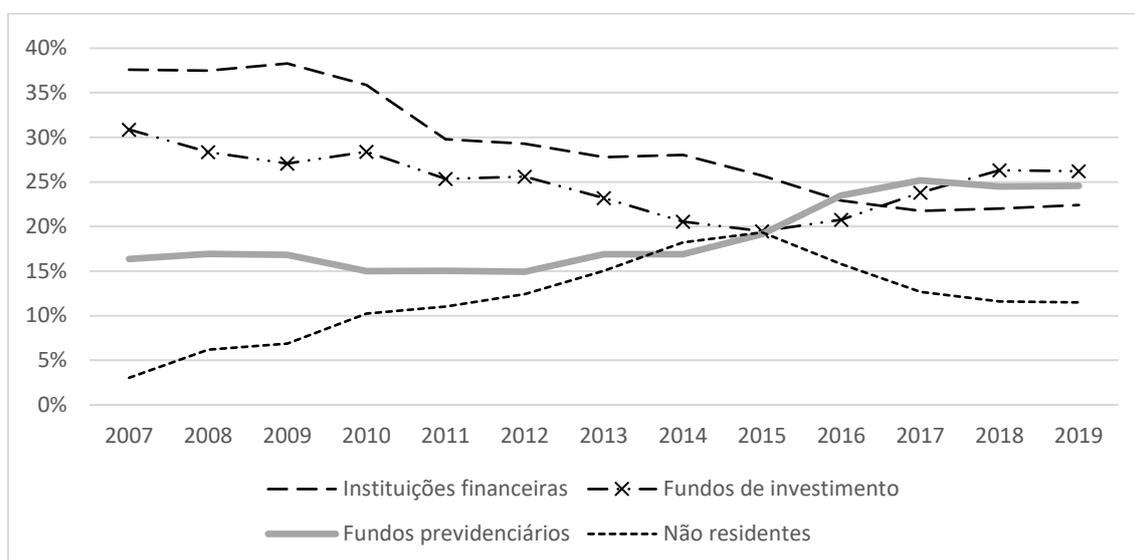
### 3.3 Quem lucra com juros altos

Retornando ao princípio da diferença de Rawls, pode-se argumentar que essas altas taxas de juros podem beneficiar os membros de fundos de previdência, dentre os quais pode haver grupos desfavorecidos. Uma vez que alguns desses fundos, de fato, adquirem títulos públicos para financiar seus serviços, todos os associados seriam contemplados com um rendimento mais alto e, portanto, o efeito redistributivo dos juros seria perfeitamente justo. No entanto, a participação proporcional desse empreendimento na posse da dívida pública não é tão alta como se pode supor.

No gráfico 2, isso pode ser ilustrado ao se analisar como evoluíram as médias anuais de participação de quatro segmentos sociais na posse de títulos. Por um lado, é possível constatar que a participação dos fundos previdenciários brasileiros aumentou

continuamente desde 2007, estabilizando-se nos últimos três anos. Se em 2010, em média, os serviços previdenciários foram responsáveis por 15% da detenção de títulos, esse valor agora se encontra em 25%, sugerindo que a posse da dívida se tornou mais acessível a setores populares. Por outro lado, fundos de investimento lideram a participação na dívida, após se recuperarem de um período de redução constante na compra dos títulos (2011-2015). Portanto a maior fatia do rendimento da dívida pública não é assimilada por quem é sócio de fundos previdenciários, mas por investidores do mercado financeiro.

**Gráfico 2** – Participação anual média dos maiores detentores de títulos públicos federais (2007-2019)

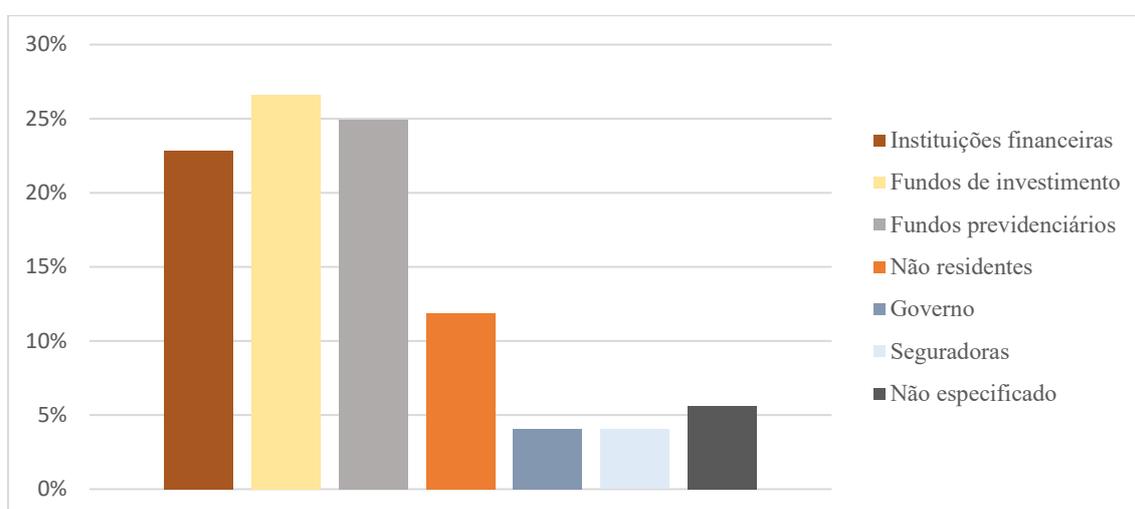


Fonte: elaboração própria com dados do Relatório Mensal da Dívida (Tesouro Transparente).

Em seu turno, instituições financeiras apresentaram uma perda considerável de participação. Entre 2007 e 2015, destacavam-se como os maiores compradores de títulos da dívida, mas em 2019 sua colocação caiu para terceiro lugar em termos nominais. Já a compra de títulos por não residentes aumentou significativamente desde o início do recorte temporal: saindo de 3% e alcançando seu pico de 20% em 2015. A partir de 2016, tal participação se reduz, o que ocorre de maneira simultânea aos cortes consecutivos na SELIC durante os últimos anos. Não compete ao presente artigo testar tal suposição, porém se pode conjecturar que esses estrangeiros migraram seu investimento na dívida pública brasileira para países em que a remuneração dos títulos estivesse mais favorável. Ainda assim, o percentual de detenção por não residentes permanece em dois dígitos.

Já no gráfico 3, compara-se a participação média de todos os segmentos detentores de títulos públicos para o ano de 2019. Além dos quatro setores mencionados anteriormente, o governo e as seguradoras detêm, cada qual, 4% da dívida; enquanto o restante não especificado detém 6%. Tem-se, portanto, que os fundos previdenciários brasileiros mantêm posse de 25% contra 75% de outras entidades, evidenciando a redistribuição desigual de quem é mais bem servido pela remuneração da taxa básica de juros.

**Gráfico 3** – Participação média de todos os detentores de títulos públicos em 2019



Fonte: elaboração própria com dados do Relatório Mensal da Dívida (Tesouro Transparente).

Mas como foi salientado pelo próprio Rawls, a desigualdade por si só não é um problema. A injustiça se faz observar quando a iniquidade não beneficia as camadas da sociedade mais desfavorecidas economicamente. Diante disso, levanta-se a seguinte provocação: tais desigualdades justificam a suposta estabilização da inflação que o aumento da taxa básica de juros provoca? Para ajudar a responder a essa pergunta, cabe inicialmente verificar se essas duas variáveis covariam em direção oposta, isto é, se uma taxa SELIC mais alta corresponde a uma taxa de inflação mais baixa.

## 4 Evidências empíricas sobre a relação entre taxa básica de juros e inflação no Brasil

Aqui são apresentadas algumas evidências estatísticas sobre como a política pública do BCB e o nível de preços interagem. Esses resultados são reprodução parcial de Marques (2021), e desempenham um papel auxiliar nas reflexões sobre a aplicabilidade da teoria de John Rawls à principal intervenção do Estado brasileiro sobre os juros de curto prazo.

### 4.1 Metodologia e dados

Para encontrar evidências sobre a relação entre política de estabilização de preços e inflação, utilizou-se de um modelo de vetores autorregressivos simples (VAR). Esse é um procedimento de análise de séries temporais que permite captar a interdependência entre dois indicadores cuja variação seja essencialmente histórica. Por essa mesma razão, o VAR não identifica a influência causal de uma variável exógena sobre uma variável endógena como é típico em alguns modelos de regressão. De fato, a própria distinção entre indicadores exógenos e endógenos desaparece em tal metodologia (GUJARATI; PORTER, 2011). Assim, este trabalho limita-se a testar a seguinte hipótese:

$H_1$  = A taxa básica de juros e a taxa de inflação covariam inversamente ao longo do tempo.

Essa estratégia é também caracterizada por dois aspectos principais: análise autorregressiva e análise vetorial. O primeiro refere-se à capacidade do modelo em estimar como os valores correntes das séries históricas são condicionados por seus valores defasados no tempo (*lags*), isto é, por sua própria história. Quanto ao segundo aspecto, o VAR também estima como as variáveis se afetam mutuamente através dos valores atrasados de cada uma. Tais características são fundamentais para compreender a política pública do BCB, dado que sua execução não tem efeitos imediatos, mas sim defasados. Por essa mesma razão, a quantidade de atrasos a serem incluídas na análise precisa ser parcimoniosa, evitando-se que se incluam *lags* em excesso, sobrecarregando o modelo. A quantidade de atrasos escolhida para os propósitos desse artigo foram 2 meses, conforme recomendado pelo Critério de Informação Bayesiano (SBIC).

Ainda, os indicadores utilizados na análise foram o Índice Geral de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA) mensal e a própria taxa SELIC. O IPCA utilizado cobre apenas itens livres, excluindo preços administrados pelo governo, e foi coletado no portal de dados abertos do Banco Central do Brasil. Já os dados para a SELIC foram disponibilizados pelo *Bank for International Settlements* (BIS), mas precisaram passar pelo tratamento da primeira diferença, tendo em vista que a série possui uma tendência de decrescimento que enviesaria os resultados.<sup>11</sup> Empregaram-se dados de junho de 1999 a dezembro de 2019, mas a interpretação dos resultados, a rigor, exclui os dois primeiros meses em decorrência das duas defasagens. O recorte justifica-se pelo fato de o RMI ter sido adotado no início deste intervalo histórico.

As duas equações abaixo compõem o modelo estimado:

$$\pi_t = \alpha_1\pi_{t-1} + \alpha_2\pi_{t-2} + \beta_1j_{t-1} + \beta_2j_{t-2} + \gamma + \varepsilon \quad [1]$$

$$j_t = \alpha_1\pi_{t-1} + \alpha_2\pi_{t-2} + \beta_1j_{t-1} + \beta_2j_{t-2} + \gamma + \varepsilon \quad [2]$$

A primeira indica que a inflação ( $\pi$ ) em um ponto específico no tempo ( $t$ ) é condicionada pela inflação dos dois meses anteriores ( $\pi_{t-1}$  e  $\pi_{t-2}$ ) e pela taxa básica de juros ( $i$ ) também de dois períodos progressos ( $i_{t-1}$  e  $i_{t-2}$ ). A notação  $\gamma$  representa a constante, ou seja, o valor estimado de  $\pi_t$  se os demais termos da equação fossem iguais a zero. Por sua vez,  $\varepsilon$  indica o termo de erro, sendo mensurado a partir da distância entre os valores preditos pelo modelo e os valores reais da série temporal. Os coeficientes alfa ( $\alpha$ ) e beta ( $\beta$ ) estimam os efeitos defasados sobre o nível geral de preços corrente.

A segunda equação segue a mesma lógica, mas pelo lado inverso do modelo: pela taxa básica de juros ( $i_t$ ).

<sup>11</sup> A existência de tendência não foi rejeitada pelo teste de Dickey-Fuller Aumentado e pelo teste de Phillips-Perron aos níveis de 99% e 90% de confiança, respectivamente. Os resultados dos testes de especificação estão todos em Marques (2021).

## 4.2 Análise empírica

Conforme os resultados apresentados na tabela 1, não se encontram evidências para a hipótese ( $H_1$ ) de que o instrumento de política de estabilização de preços do BCB, a saber, a taxa SELIC, esteja inversamente relacionada à taxa de inflação. Pelo contrário, a primeira coluna sugere que o aumento unitário defasado da taxa básica de juros está associada a uma pressão inflacionária de 0,10% nos preços correntes. Também se pode destacar que o IPCA é notoriamente influenciado pelo seu próprio passado (no patamar de 0,70%).

Já na segunda coluna, estima-se que o BCB reage a um aumento da inflação incrementando a SELIC em 0,30% em relação ao mês anterior. Mas a resposta da instituição a mudanças no IPCA de dois meses anteriores não foi estatisticamente significativa sequer a 90% de confiança. Finalmente, a autoridade monetária costuma elevar a taxa de juros a um aumento dela mesma no passado. Isso sugere uma tradição contracionista por parte da instituição do BCB e de seus quadros técnicos, uma vez que se costuma sustentar os aumentos na taxa SELIC.

**Tabela 1** – Estimação do modelo VAR (ago./1999 – dez./2019)

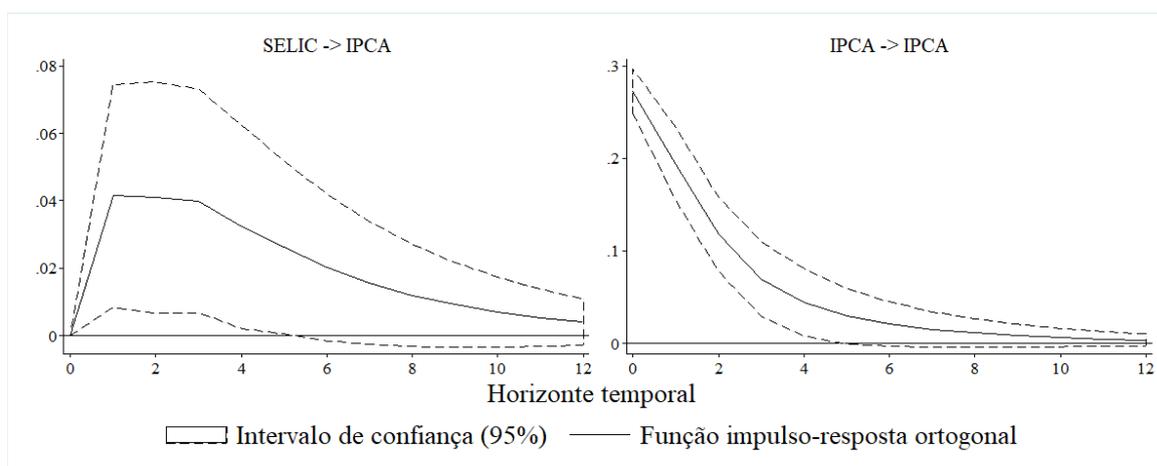
Estimadores	$\pi$	$j$
$\gamma$	0,21*** (0,034)	-0,17*** (0,053)
$\pi_{t-1}$	0,70*** (0,066)	0,42*** (0,102)
$\pi_{t-2}$	-0,11* (0,068)	-0,12 (0,105)
$j_{t-1}$	0,10** (0,040)	0,30*** (0,062)
$j_{t-2}$	0 (0,037)	0,26*** (0,058)
$R^2$	0,47	0,40
Observações	245	245

Fonte: Reprodução parcial de Marques (2021, p. 66).

Nota: \* p-valor < 0,1; \*\* p-valor < 0,05; \*\*\* p-valor < 0,01. Erro-padrão entre parênteses.

Adicionalmente, o par de gráficos 4 apresenta resultados de pós-estimação sobre a relação entre IPCA e SELIC através de funções impulso-resposta. Mediante esse procedimento, estima-se como o comportamento da taxa de inflação reage a um aumento brusco de si mesmo e da SELIC em um horizonte de previsão de 12 meses à frente. Conforme o gráfico esquerdo, prevê-se que o nível geral de preços elevar-se-ia em 0,04% um mês após um choque brusco da SELIC. No entanto, esse efeito dissipa-se em pouco mais de quatro meses, como pode ser observado pelo fato de que o intervalo de confiança tangencia o valor nulo a partir do quinto mês. Ainda, é de destacar que as bandas desse intervalo são bastante largas, indicando imprecisão na relação entre as duas séries. Já no gráfico à direita, tem-se que o IPCA eleva-se imediatamente a uma pressão de si mesmo. A absorção desse efeito também parece durar aproximadamente quatro meses, indicando uma persistência do nível geral de preços ao longo do tempo.

**Gráfico 4** – Funções impulso-resposta do IPCA para uma previsão de 12 meses



Fonte: Reprodução de Marques (2021, p. 67).

Mais uma vez, tais resultados não favorecem a suposição de que a política do BCB apresente um bom desempenho em manter a inflação em patamar estável. Pelo contrário, a inflação é, em grande medida, condicionada por si mesma, e apresenta uma covariação positiva com as decisões da instituição de regulação financeira em aumentar a SELIC. Mas também vale fazer algumas ressalvas a respeito da metodologia utilizada.

Apesar de VAR simples ser considerado muito útil para análise de políticas públicas (GUJARATI; PORTER, 2011), trata-se de um procedimento estatístico muito

limitado. Runkle (1987) menciona a vantagem dos modelos VAR em não impor muitas restrições teóricas na sua construção, porém ressalta que as previsões realizadas com seus resultados guardam grande imprecisão, como evidenciado por intervalos de confiança muitas vezes largos. De todo modo, a estimação aqui realizada não tem grandes pretensões metodológicas senão servir de apoio para discutir a teoria de Rawls levando em consideração assuntos não trabalhados diretamente pelo filósofo.

## 5 Conclusão

O veredicto deste artigo é de que a execução da política pública de estabilização de preços, no Brasil, é injusta, por não estar em conformidade com o princípio da diferença na teoria moral de Rawls. Segundo sua concepção de justiça como equidade, a existência das desigualdades só pode ser justificada quando aumenta o bem-estar da coletividade. Não podendo, no entanto, toda a coletividade ser beneficiada, ao menos os mais desfavorecidos deveriam ter melhorias em sua qualidade de vida. A política do BCB, por outro lado, não atende a essas condições.

Primeiramente, as evidências estatísticas aqui apresentadas (com suas eventuais limitações) não corroboram a tese de que a política pública de juros favoreça uma estabilidade de preços. Em segundo lugar, como grande parte da dívida pública é remunerada pela taxa básica de juros, essa intervenção do governo estimula uma redistribuição desigual de recursos. Isso pode ser atestado pelo fato de boa parte dos títulos da dívida estarem sob posse de investidores, de instituições financeiras e de estrangeiros. Em terceiro lugar, a SELIC apresentou valores caracteristicamente altos ao longo da história recente, convertendo-se, portanto, em uma quantia de remuneração considerável a esses segmentos. Logo, nem a coletividade como um todo, nem os estratos mais desfavorecidos aparentam ser beneficiados pela política do BCB.

Vale reiterar que este artigo é menos sobre essa intervenção do governo em si do que sobre a teoria de Rawls. Este artigo trata-se da tentativa, ao que tudo indica satisfatória, de ampliar o leque de aplicabilidade da teoria rawlsiana sobre temas que não lhe competiram à época. Embora a teoria de Rawls tenha sido elaborada para tratar de temas muito gerais e tradicionais da filosofia política, o exercício aqui empreendido demonstra que sua obra permanece pertinente para tratar de instituições contemporâneas.



Longe de encerrar-se em puro diletantismo, esse empreendimento também possui uma importância prática, pois a formulação e a execução de políticas públicas esbarram constantemente em dilemas éticos, exigindo que os representantes eleitos democraticamente e a sociedade civil possam julgar adequadamente as decisões tomadas em âmbito público. O arcabouço rawlsiano de justiça surge, então, como uma alternativa viável para que se formem tais julgamentos sobre as instituições, tendo em vista o avanço de uma sociedade efetivamente justa.

## Referências

- ANDERSON, L. The implications of institutional design for macroeconomic performance: reassessing the claims of consensus democracy. **Comparative political studies**, v. 34, n. 4, p. 429-452, 2001.
- ANDRADE, R. C. Kant: a liberdade o indivíduo e a república. *In*: WEFFORT, F (Org.). **Os clássicos da política**. São Paulo: Editora Ática, 2001, p. 47-99, v. 2.
- BELLUZZO, L. G.; GALÍPOLO, B. **Manda quem pode, obedece quem tem prejuízo**. São Paulo: Contracorrente, 2017.
- CARVALHO, L. **Valsa brasileira: do boom ao caos econômico**. Rio de Janeiro: Travessa, 2018.
- GUJARATI, D. N.; PORTER, D. C. **Econometria básica**. 5. ed. Porto Alegre: AMGH Editora Ltda., 2011.
- HALDANE, A. Macroprudential policy in prospect. *In*: AKERLOF, G.; BLANCHARD, O.; ROMER, D.; STIGLITZ, J (Orgs.). **What have we learned?** Macroeconomic policy after the crisis. Cambridge: The MIT Press, 2014.
- HOBBS, T. **Leviatã: ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, [1651] 1979. (Coleção Os Pensadores).
- LOCKE, J. **Segundo tratado sobre o governo**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, [1690] 1978. (Coleção Os Pensadores).
- MARQUES, E. As políticas públicas na ciência política. *In*: MARQUES, E.; FARIA, C. A. P. (Orgs.). **A política pública como campo multidisciplinar**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013. p. 23-46.
- MARQUES, P. C. S. **A taxa de juros como instrumento de política pública: análise de sua consistência para a estabilidade de preços no Brasil (1999-2019)**. 2021. Dissertação (Mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política e Relações Internacionais, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.
- MARSHALL, T. H. **Cidadania, classe social e status**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.



MITCHELL, W. C.; SIMMONS, R. T. Falhas de mercado e intervenção do governo: a visão de bem-estar social a partir da economia. In: Para além da política: mercados, bem-estar social e o fracasso da burocracia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 31-68.

OLLAIK, L. G.; MEDEIROS, J. J. Instrumentos governamentais: reflexões para uma agenda de pesquisas sobre implementação de políticas públicas no Brasil. **Revista da Administração Pública**, v. 45, n. 6, p. 1943-1967, 2011. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-76122011000600015](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122011000600015). Acesso em: 09 abr. 2021.

RAWLS, J. B. **Uma teoria da justiça**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, [1971] 2008.

RAWLS, J. B. **O liberalismo político**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

RAWLS, J. B. Preface for the revised edition. In: RAWLS, J. B. **A theory of justice**. Cambridge: The Belknap Press, 1999.

RESENDE, A. L. **Juros, moeda e ortodoxia: teorias monetárias e controvérsias políticas**. São Paulo: Portfolio Penguin, 2017.

ROSEN, H. S.; GAYER, T. **Finanças públicas**. 10. ed. Porto Alegre: AMGH, 2015.

ROUSSEAU, J-J. **Do contrato social**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, [1762] 1978. (Coleção Os Pensadores).

ROUSSEAU, J-J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, [1755] 1978. (Coleção Os Pensadores).

RUNKLE, D. E. Vector autoregressions and reality. **Journal of Business & Economic Statistics**, Washington/VA, v. 5, n. 4, p. 437-442, 1987.

SECCHI, L. **Políticas públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos**. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

TRUMAN, E. M. **Inflation targeting in the world economy**. Washington, DC: Institute for International Economics, 2003.

VICECONTI, P. E. V.; NEVES, S. **Introdução à economia**. 4. ed. São Paulo: Frase Editora, 2000.

Recebido em: 22/10/20.

Aceito em: 05/04/21.



**“DEVORAÇÃO E MOBILIDADE”:** a antropo(filo)fagia de Oswald de Andrade<sup>1</sup>**“DEVOURING AND MOBILITY”:** Oswald de Andrade’s anthropo(phil)phagy

José Mauro de Pontes Pompeu \*

**Resumo**

O presente ensaio busca apresentar o literato Oswald de Andrade como o formulador de uma antropo-filosofia, ou uma antropologia política antropofágica, que erige tanto um peculiar pensamento político decolonial brasileiro, bem como uma reflexão filosófica “metacultural”. Para tanto, analisou-se a vida e obra do autor a fim de compreender como a noção de antropofagia atua em duas instâncias, uma discursiva e outra normativa. Por fim, considera-se que se trata de um ensaio antropofágico, e, assim sendo, empreendeu-se uma linguagem discursiva que buscou ser minimamente fiel às propostas estéticas do autor analisado, que, no entanto, não se faz usual no âmbito acadêmico.

**Palavras-chave:** Antropofagia; Decolonialismo; Sociologia do Conhecimento; Modernismo Brasileiro.

**Abstract**

The essay seeks to present the writer Oswald de Andrade as the formulator of an anthropo-philosophy, or an anthropophagic political anthropology, which issues both in a peculiar Brazilian decolonial political thought, as well as a “metacultural” philosophical reflection. To this end, the author's life and work were analyzed in order to understand how the notion of anthropophagy operates on two levels, one discursive and the other normative. Finally, given that this is an anthropophagic essay, a discursive language was utilized that sought to be minimally faithful to the aesthetic proposals of the author analysed; a fact not common in the academic field.

**Keywords:** Anthropophagy; Decolonialism; Sociology of Knowledge; Brazilian Modernism.

**Introdução**

A massa [...] há de chegar ao biscoito fino que eu fabrico.  
Oswald de Andrade (1940, p. 49)

No Brasil do início do século XX, pensadores, literatos, políticos e artistas de todas as ordens ocuparam-se em dar contornos à fisionomia e *psychē* da jovem nação então em construção. No entanto, as marcas do passado escravista e, por conseguinte, a

<sup>1</sup> O presente ensaio foi desenvolvido a partir da monografia apresentada para a obtenção do grau de bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba no ano de 2018.

\* Bacharel em Ciências Sociais e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política e Relações Internacionais, ambos pela Universidade Federal da Paraíba/Brasil. E-mail: josemauropompeu@gmail.com.



massa negra liberta de *lumpens* era compreendida como uma âncora que atravancava o deslanche da nação idealizada.

Para muitos políticos e literatos da virada dos séculos XIX-XX o binômio atrasado-moderno tratava-se antes de um paradoxo facilmente solucionável, com a importação de mão de obra branca e tecnologias das nações industriais. Para os proto-sociólogos e intelectuais das artes da época, o caráter atrasado-moderno era tão só a síntese de uma dialética abismal resultante do encontro de diferentes e inventivas culturas que, pelo seu inevitável choque, tornavam-se descontínuas e passíveis da formulação de uma (nova) tradição.

Oswald de Andrade, personagem paradigmático da *intelligentsia* da época, foi um verdadeiro “escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida” (CANDIDO, 1976, p. xi). Vida ou Romance? Indagou Antônio Cândido em seu “prefácio inútil” sobre Oswald de Andrade.

De todo modo, reação, mais que ação, caracteriza a obra e a pessoa que foi este pensador iconoclasta. Afinal, em seu último ensaio, de 1953, intitulado *A marcha das utopias*, Oswald retomou 25 anos depois da publicação do *Manifesto antropófago* a noção antropto-filosófica de Antropofagia, embora de forma crítica, para reagir contra a superficialidade das filosofias liberais-humanistas pelas quais se orientam as ciências e a sociedade moderna.

Em vista do exposto, o presente ensaio tem em sua pretensa ousadia, por um lado, apresentar a dimensão discursiva da noção de antropofagia, e, por outro, uma dimensão normativa através do pensamento antropto-filosófico de Oswald de Andrade. Trata-se, portanto, da articulação e mediação de um tipo de antropologia política — antropofágica — que erige tanto um peculiar pensamento decolonial, bem como uma reflexão “metacultural” que, segundo Viveiros de Castro (2008, p. 25), é a “mais original produzida na América Latina até hoje”, o que lhe confere o estatuto de “grande teórico da multiplicidade”.

Para a consecução do presente ensaio, recorreu-se ao método documental de interpretação de Karl Mannheim (1980) e ao método epistemológico-crítico de Walter Benjamin (2013) para, por um lado, desvelar as distintas visões de mundo e seus deslizes semânticos ao longo da institucionalização do Estado brasileiro, e, por outro lado,



localizar a importância do pensador Oswald de Andrade no rol dos grandes intérpretes do Brasil.<sup>2</sup>

A primeira parte do ensaio, intitulada “devoração e mobilidade”, apresenta a dimensão narrativa da Antropofagia através da metáfora da barbárie instituída pela própria civilização em seu processo de expansão e desenvolvimento capitalista. Considera-se, portanto, a Antropofagia como uma metáfora da Modernidade.

“Oswald Canibal”, segunda parte do presente trabalho, apresenta uma breve biografia do literato, pensador e boêmio Oswald de Andrade. Através de sua privilegiada condição social, Oswald lança-se ao *front* da vanguarda como ator político e, ao radicalizar o pensamento modernista vigente na década de 1920, com seu Manifesto Antropófago (1928), fornece uma tática-cultural de decolonização, bem como aponta para novas e insuspeitas direções no campo das artes, da política, da filosofia e das ciências em geral.

A terceira parte do trabalho segue uma abordagem pós-estruturalista e apresenta a dimensão normativa da antropologia política de Oswald de Andrade. Trata-se, portanto, de uma proposta um tanto audaciosa, uma vez que ela pretende compreender, através da antro-po-filosofia de Oswald de Andrade uma prática paradisíaca dotada de pulsão orgiástica que é capaz de instaurar uma nova ordem, senão social, uma nova ordem subjetiva através da transmutação corrente do *self*. Emerge, assim, um tipo de filosofia política prática que compreende o campo de sobredeterminação — antropofagia — através de sua capacidade de mediação e articulação do social, e que revela o quanto a sociedade brasileira “ainda se debate nas tenazes raivosas da reação por não ter levado às últimas consequências a certeza de sua alma primitiva. *O que sobrenada, sobrenada no caos*” (ANDRADE, 2011a, p. 281, grifo nosso).

A quarta e última parte se trata das considerações finais, e traz uma reflexão social, política e filosófica pela qual apontamos a antro-po-filosofia de Oswald de

<sup>2</sup> Benjamin ressalta que, “onde só os extremos são necessários”, a palavra se converte em ideia que se materializa como símbolo. Dessa forma, cabe ao investigador restituir o caráter simbólico da representação, “que é o oposto de toda comunicação orientada para o exterior” (BENJAMIN, 2013, p. 11), para então compreender “as experiências ligadas a uma mesma estrutura, que por sua vez constitui-se como base comum das experiências que perpassam a vida de múltiplos indivíduos” (MANNHEIM, 1980, p. 101).

Andrade, ou a articulação política antropofágica, como uma saída da “crise geral da consciência universal”.

### Devoração e mobilidade

O meu destino é de um paraquedista que se lança sobre uma  
formação inimiga: ser esvaçalhado.  
Oswald de Andrade (1940, p. 49)

Para introduzir o presente ensaio, faz-se necessário explicar previamente a escolha do título. Apropriamo-nos da expressão “devoração e mobilidade” forjada por Antonio Candido ao referir-se a Oswald de Andrade para descrever sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo (CÂNDIDO, 2011, p. 49), como forma de caracterizar não só o literato, mas o próprio espírito moderno, a ideia de seu tempo; voraz e veloz.

Devoração e mobilidade não são apenas as características do próprio Oswald-antropófago, são características que se apresentam como marcas de um tempo que se abriu de forma violenta, e que segue a sua própria marcha sem nunca voltar atrás. Marcas que foram gravadas na história pela emergência das massas vorazes e famintas e pela velocidade imprimida pelos avanços tecnológicos, pela mercantilização do mundo da vida (HABERMAS, 1984). Estes são temas que foram apreendidos e compreendidos pela sociologia e pela psicologia como características por excelência da modernidade.

Marx (1978), por exemplo, apresenta-nos a modernidade através da aceleração dos processos de produção na economia capitalista, que por sua vez produziu o homem alienado. Por outro lado, Weber (2011) compreendeu a modernidade através do crescente processo de desencantamento do mundo e racionalização burocrática. Durkheim (2010) compreende a modernidade através do processo de diferenciação, que, catalisado pela industrialização, converteu radicalmente as antigas solidariedades mecânicas em formas orgânicas de solidariedade. Simmel (2005) nos apresenta a modernidade como uma espécie de intensificação da vida nervosa, que eleva os tipos de individualidades na vida em metrópoles. Em outras palavras, os clássicos da sociologia tratam, cada qual em seu tempo moderno, do mal-estar generalizado da civilização e da cultura, parafraseando Freud.



Devoração e mobilidade, portanto, são características de um tempo aberto pelo próprio choque de “civilizações” e da civilização. O homem civilizado é bárbaro; ou vive em um tempo de extrema barbárie. Primeiro ele foi devorado pelo horizonte, o além-mar. Depois, foi devorado pelos povos do além-mar, o antropófago-canibal. Por fim, todo o antropoceno vem sendo devorado por suas próprias criações. Devorado pelo espaço, devorado pelo tempo, devorado pela cidade, devorado pelo trabalho e pela máquina (industrial, econômica, burocrática etc.). Para viver na *cosmópole*, os homens devem devorar antes de serem devorados.

No contexto brasileiro, São Paulo converteu-se rapidamente de província em metrópole cosmopolita, “brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados” (SEVCENKO, 1992, p. 31). A cidade do início do século XX traduz bem essa ideia de ser devorado pelo espaço-tempo, bem como evidencia a necessidade da devoração para a instituição do novo. Antropofagia, devorar italianos, japoneses, turcos, armênios, poloneses, holandeses e húngaros. Declinar tudo e todos.

A expressão devoração e mobilidade fornece “carne e sangue”, como diria Malinowski (1976), para preencher o esqueleto vazio das construções abstratas e compreender a modernidade e os dispositivos para a constituição desse novo ser. Pela invenção. A síntese. Devorar a carne e mover o sangue pela força da imagem poética: antropofagia. Pela expressividade do axioma: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2011a, p. 67).

A expressão devoração e mobilidade, como referida a Oswald, compreende a própria noção de antropofagia como uma metáfora exemplar da modernidade, já que ela devora tudo e todos. Modernidade de barbáries. Das sombras. O *bellum omnium contra omnes* reverberado pelas Guerras Mundiais, que, segundo Walter Benjamin (1986, p. 198) “devoram tudo isso, a cultura e o homem”, e, para Hannah Arendt (2014, p. 55), “todas as camadas da nação”. A antropofagia, desse modo, é capaz de descrever o homem que é o objeto deglutido pelo espaço-tempo e a máquina de deglutição do espaço-tempo, o Homem.

Como alternativa, a antropofagia aciona um mecanismo de resistência do sujeito em ser nivelado e consumido como objeto técnico-social (SIMMEL, 2005). É nesse sentido que se pode compreender as respostas — ativas e reativas — de Oswald de Andrade às reações nacionalistas de sua época.<sup>3</sup> Contra o homem da caverna tecnicizado, “ergueu-se o homem social, tecnicizado também” (ANDRADE, 1991, p. 65). Reação à ordem e ao progresso. Reação ao positivismo, ao utilitarismo, ao evolucionismo e, sobretudo, à eugenia.<sup>4</sup> A antropofagia-cultural de Oswald de Andrade é nacional sem ser ufano-patriota, e não deve ser interpretada como uma mera expressão cultural nacionalista.

“A POESIA EXISTE NOS FATOS” (ANDRADE, 2011a, p. 59). Fez-se então Pau-Brasil, nacional, sem ser patriótico, renunciando o instinto caraíba. “Contra todas as sublimações antagônicas. Contra a realidade social, vestida e opressora [...] a realidade sem complexos, sem loucuras, sem substituições e sem penitenciárias no matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 2011a, p. 71).

Antropofagia, industrialização e expansão da economia. Força centrípeta de imigração, São Paulo: a capital do café. Guararapes, “Japoneses/Turcos/Miguéis/ Os hotéis parecem roupas alugadas/Negros como um compêndio de história pátria/ Mas que sujeito loiro” (ANDRADE, 1971, p. 105). Oswald promove uma inversão completa, positiva os aspectos negativos da Reação Nacionalista através de uma operação poética (BERTELLI, 2012).

A questão nacional e a afirmação da autenticidade do Brasil diante das nações aliadas. Um mundo bestializado diante da barbárie da civilização. Devoração de um tempo marcado por guerras de dimensões jamais vistas. “Vejam como Hitler e Mussolini puseram a serviço da humanidade os seus préstimos” (ANDRADE, 1991, p. 63).

No artigo intitulado “Qual Mussolini que vamos enforçar?” Oswald é peremptório: “Está provada a unidade do troglodita. Hitler-Mussolini, os produtos

<sup>3</sup> Trata-se da crítica ao nacionalismo ufano e ao ideário de Sampaio Dória, que pregava uma reação da cultura pela supremacia nacional (SEVCENKO, 1992, p. 246).

<sup>4</sup> A formação do discurso de nação passava antes por uma revisão histórica que teve por princípio lançar a “Paulistânia cabocla” como motor desenvolvimentista do país em construção. Figura-se, então, os bandeirantes como os verdadeiros donos da terra, “uma vez que assumiriam uma posição mais elevada do que ‘negros’ e ‘mestiços’, já que estes teriam pouco ‘capital eugênico’” (COSTA, 2014, p. 831).

carneis da grande indústria burguesa, deram ao mundo a imagem do homem da caverna civilizado” (ANDRADE, 1991, p. 65). E aponta uma saída que, segundo Silviano Santiago (1991, p. 19), “guarda ainda grande atualidade em virtude do quadro universalizante em que se inscreve”. Esta saída é através da “mulatização”.

Perguntava-me a revista *Diretrizes* [...] que se devia fazer da Alemanha depois da guerra? [...] É preciso alfabetizar esse monstrengo. Há dentro dela um raio esquivo de luz. É o de seu Humanismo. É o que vem de Goethe e através de Heine produz Thomas Mann. A Alemanha racista, purista e recordista, precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no melting-pot do futuro. Precisa mulatizar-se (ANDRADE, 1991, p. 19).

Devoração e mobilidade. Para a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés, a dialética de Oswald de Andrade permite superar “todo complexo de inferioridade por ter vindo depois”, além de “resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura europeia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo autenticamente nacional” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98-99).

Maria Cândida Ferreira de Almeida, em seu artigo *Só a antropofagia nos une* (2005), reverbera as observações do historiador americano Richard Morse (2011), para quem História e Literatura revelam “o multiverso da identidade latino-americana”.  
Afirma a autora:

A esta linhagem pertence o poeta Oswald de Andrade que, com suas muitas facetas de escritor, foi ensaísta, crítico literário e o filósofo da antropofagia, um conceito de vida calcado no primitivo que ele propôs como artefato para pensar a cultura americana, diante de seu dilema de “estar tensionado entre a sedução ocidental e as reverberações da [nossa] própria história” (ALMEIDA, 2005, p. 121, os grifos da autora).

Autores como Richard Morse, Maria Cândida Ferreira de Almeida e Suely Rolnik, ao analisarem as propostas de Oswald de Andrade, apontam como “o discurso estético tem sido a via, mesmo que heterodoxa, essencial para as reflexões sobre o poder” (ALMEIDA, 2005, p. 121).

Devorar o colonizador e mover o colonizado. Ou simplesmente decolonizar através de uma operação heroica de construção de uma linguagem que, sendo própria, seria capaz de engendrar novas formas de sentir, pensar e agir.

Na proposta estético-discursiva, a forma, apreende-se também o conteúdo normativo antropofágico. Trata-se antes de uma questão ôntica maior, da Política, e não apenas um problema ontológico, do ser, ou do político (MOUFFE, 2015). Trata-se de como as estruturas de poder constitutivas da modernidade instauram uma totalidade que impossibilita a lógica de justiça social. Portanto devorar é a melhor maneira de significar (RIBEIRO; DOMINGOS, 2013) e ressignificar o *self* para, então, libertar-se da visão de mundo que naturaliza como um primado valorativo a posição social desigual pelo sucesso individual.

Devoração e mobilidade. Comensalidade e ecumenismo. Antropofagia-Ideia. Prática cultural e filosofia política agonística contra a cidadania restrita e a desigualdade latente. Uma perspectiva crítica e periférica: deglutir o colonialismo para neutralizar seu poder ideológico

### **Oswald Canibal: a negação do ócio de “um homem sem profissão”**

A vida e obra de um escritor são a mesma coisa.  
Principalmente quando ele é sincero. Quando nada esconde.  
Oswald de Andrade (2011b, p. 95)

Vida ou romance? As ideias políticas de Oswald de Andrade confundem e fundem o criador e a criatura no Oswald Canibal, o devorador de mundos, articulador de ideias e mediador de extremos. Eixo de articulação, Oswald canibal, campo de sobredeterminação: utopia antropofágica.

Entende-se por articulação toda prática que institui uma relação entre elementos dispersos, e que consiste na produção de pontos nodais que fixa um sentido parcial, embora precário, através do esforço necessário para limitar a contingência histórica (LACLAU; MOUFFE, 2015, p. 188). Já o conceito de sobredeterminação<sup>5</sup>, pego de empréstimo da psicanálise, traduz a nossa proposta de interpretação do perfil

<sup>5</sup> Acerca da noção de sobredeterminação, dizem Laclau e Mouffe: “... é um tipo bastante preciso de fusão que envolve uma dimensão simbólica e uma pluralidade de significados. O conceito de sobredeterminação é constituído no campo simbólico, e não tem qualquer sentido fora dele. Consequentemente, o sentido potencial mais profundo do enunciado de Althusser de que tudo que existe no social é sobredeterminado, é a asserção de que o social constitui-se como ordem simbólica” (LACLAU; MOUFFE, 2015, p. 169).

sociopolítico de Oswald de Andrade, bem como do empreendimento de uma espécie de epistemologia-crítica, ou mesmo uma ontologia política, do pensamento antropofágico.

Vanguardista, bufão, burguês, mulhengo e boêmio. Oswald de Andrade é uma personagem paradigmática na constelação de intelectuais e intérpretes do Brasil. Sua posição privilegiada e marginal destoa dos demais pensadores brasileiros (MARTINS, 2001, p. 2). Com uma vasta produção intelectual de caráter transdisciplinar, Oswald de Andrade transitou entre os mais variados gêneros literários e formas, e debruçou-se sobre os mais diversos objetos, porém manteve um tipo de fidelidade temática que foi recorrentemente problematizada em vida pelo autor (LIMA, 2016, p. 298).

Atento às transformações culturais e tecnológicas de sua época, Oswald não se absteve de emitir opiniões carregadas de juízos de valor antagônicos aos juízos hegemônicos de seus contemporâneos. No bojo de sua vasta produção, a preocupação não era apenas com as diferenças imanentes, mas com a desigualdade que transcende a exclusão social.

O autor, ora compreendido por pura pilhéria, blague, ou mesmo sarcasmo de um burguês-boêmio e iconoclasta, por muitas vezes mal compreendido, e por outras, visto como o grande expoente da vanguarda modernista, ou ainda, “o gênio que dá regra à arte” como disse Kant (2005, p. 153), não se aquietava diante da gerência das desigualdades exercida por seu próprio meio político social. Para Roger Bastide (1946), Oswald foi a decomposição desse romantismo amoroso da família burguesa (ANDRADE, 1991, p. 67). De todo modo, quando nos deparamos com as poesias, as críticas ácidas e os gongos intelectuais promovidos por Oswald de Andrade, torna-se irrefutável que o autor sabia muito bem que “... a burguesia é tão impermeável quanto é sensível a todo tipo de ação” (BENJAMIN, 1986, p. 29).

Desde a fundação de O Pirralho<sup>6</sup> (1911) e da garçonnière da rua Líbero Badaró, 67 (1917-1918)<sup>7</sup> podemos acompanhar ativamente a vida mundana, política e social não só da emergente cidade, que se via na posição de vanguarda nacional, mas do próprio Oswald Canibal (NUNES, 1978), que se lançou ao *front* da própria vanguarda paulistana

<sup>6</sup> Semanário que contou com participação de Alcântara Machado e Juó Bananère e a colaboração de Di Cavalcanti, considerada a revista mais importante do período em São Paulo (MARTINS, 2001, p.32).

<sup>7</sup> Frequentavam a garçonnière figuras como Monteiro Lobato e Menotti Del Picchia, mais tarde desafetos pessoais e adversários políticos de Oswald de Andrade.

para afrontá-la. Com seu estilo de vida herdado da vida boêmia e literária da capital, Rio de Janeiro, onde o campo literário e o campo político fundiam-se em um tipo de elite cultural dominada pela Academia Brasileira de Letras, Oswald logo se apresentou como uma espécie de promotor da vanguarda para a transformação cultural necessária.

No Brasil, o movimento artístico de vanguarda, cujas bases sólidas foram lançadas na Semana de Arte Moderna de 1922, radicalizou suas próprias raízes primitivas, o que resultou no empreendimento estético-político representado pelo Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924).<sup>8</sup> Ao radicalizar o seu caráter social e político, através do Manifesto Antropófago (1928)<sup>9</sup>, instituiu uma espécie de linha de fuga ao problema da cópia, ou seja, da condição de meros reprodutores dos modelos estrangeiros, e de uma sobredeterminação histórica, ou uma ordem simbólica plural em significados, que, por fim, era determinada em última instância pela posição periférica de ex-colônia.

Cabe notar que há uma ligação entre os dois manifestos elaborados por Oswald. Poder-se-ia até mesmo dizer que já havia uma estética antropofágica anterior aos manifestos, apenas não havia o discurso-prático antropófago. Podemos apreender ambas as dimensões em todas as atuações deste “homem sem profissão”, maneira como o próprio Oswald se intitulou.

Segundo Rubens Oliveira Martins (2001), que analisou a trajetória de Oswald de Andrade até o início dos anos de 1920, o literato, devido a sua posição de classe e considerável autonomia, gozava de dois tipos de liberdades; uma definida nos limites possíveis da diferenciação e outra circunscrita pela normatização do próprio campo intelectual. Com isso, Martins ressalta a figura de Oswald como um tipo de intelectual entre dois mundos, cuja formação no trânsito entre a boêmia típica e a boêmia dourada, e sua condição abastada permitiu-lhe transformar-se em um intelectual independente, assim como engendrar uma nova forma de atuação na vida intelectual.

Oswald deve ser compreendido como um elemento articulatório ou mesmo como o eixo de mediação que faz do popular erudito e do suposto erudito um populismo-

<sup>8</sup> O Manifesto da Poesia Pau-Brasil teve sua estreia em 18/03/1924 no caderno Letras & Arte do jornal Correio do Amanhã.

<sup>9</sup> Publicado na Revista de Antropofagia (1929), fundada por Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado e Oswald de Andrade. A revista circulou de maio de 1928 a fevereiro de 1929, e teve como colaboradores modernistas da primeira geração (1922) como Plínio Salgado, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Oswaldo Costa, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Pedro Nava etc.

nacionalista nocivo para a independência cultural e liberalização política da sociedade. A sua posição privilegiada lhe permitiu engendrar uma prática discursiva que, anos mais tarde, tornar-se-á hegemônica não por suas mãos, mas através da mitificação do herói sem caráter Macunaíma (1928), de Mário de Andrade, do símbolo nacional que virou o quadro de Tarsila do Amaral, o Abaporu (1928), ambos absorvidos acriticamente, de sobremodo, pelo Estado-nacional brasileiro. Em contrapartida, a tradição antropofágica instaurada por Oswald desliza recorrentemente entre formas e ideias, mãos e mentes diversas; das gerações da arte concreta e neoconcreta dos grupos paulista Ruptura (1952) e carioca Frente (1956), do Cinema Novo de Glauber Rocha ou do Cinema Marginal de Rogério Sganzerla, entre tantos outros. Por inspiração antropofágica e herdeiros diretos, o teatro vivo do grupo Teatro Oficina Uzina Uzona, que em 1967 encenou pela primeira vez *O rei da vela*, teatro donde surgiu um novo manifesto, Tropicalismo, e um movimento cultural que gozará de ampla legitimação popular. Todas estas expressões artísticas reclamaram contra a situação política, social e cultural do país atado pelo subdesenvolvimento.

Mas a força poética do discurso de Oswald, neste caso, de seu “texto profano” — cujos frutos caem no tempo certo (BENJAMIN, 1987, p. 18) —, nos mostra a potência subterrânea contida na sua ideia de antropofagia; que foi capaz de ser ressignificada recorrentemente ao longo desses últimos oitenta anos, como podemos observar no breve levantamento do estado da arte do conceito (antropofagia cultural). E agora, por nós, também entendida como um campo de sobredeterminação da cultura brasileira.

A literalidade da metáfora “Antropofagia” contém o significante dos significantes da cultura brasileira; absorver o estrangeiro ou o mundo exterior passou a ser uma questão de ordem. Seu símbolo, antes de ser o guerreiro tupinambá canibal, passou a ser seu filho, o mestiço bandeirante, devorador de almas, assimilador por natureza precária; um verdadeiro *etnocida*.<sup>10</sup>

A escolha do manifesto como forma de apresentação de seu discurso indica a necessidade de legitimação do autor e, por conseguinte, do campo, diante de seu público. Não obstante, todo o manifesto apresenta a sua narrativa em tom de conclamação e não

<sup>10</sup> De acordo com Pierre Clastres (2014) o etnocídio trata-se de “uma negação positiva, no sentido de que ela quer suprimir o inferior enquanto inferior para içá-lo ao nível superior” (p. 80) e “resulta na dissolução do múltiplo no Um” (p. 83).

esconde o seu caráter persuasivo. De toda forma, a escolha de um grande veículo de comunicação na capital federal, Rio de Janeiro, como instrumento para fazer ressoar suas ideias, cristaliza o caráter político de Oswald de Andrade e de sua vanguarda de antropófagos (CARDOSO, 2015, p. 339). Portanto, através da ação imperativa, o discurso-prático convoca o público para participar e legitimar tanto a sua comunidade imaginada de canibais como o seu próprio espaço no campo artístico.

O discurso oswaldiano, não obstante seu caráter gongórico e provocativo, se encontra tão intimamente ligado ao contexto de sua época que propõe a reconciliação com o mundo não somente pelas suas práticas carnavalescas, dentre as quais a antropofagia aparece como a alegoria suprema, mas pelo seu empreendimento de desencantamento da linguagem e da retórica oficial. “Contra o falar difícil, contra todas as catequeses” ... “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres” (ANDRADE, 2011a, p. 65).

Os elementos como a boemia, o riso, o obsceno, a marginalidade das personagens e dos temas nas obras de Oswald se confundem facilmente com a vida pessoal do autor. Tais elementos de foro subjetivo serviram como categorias de análise para Bertelli (2012) apreender a operação política da estética oswaldiana. Elementos que se encontram em diálogo direto com a historicidade dos fatos sociais e políticos deste sujeito em ação, atento às bruscas transformações de seu tempo.

O tom jocoso das revistas e jornais, dos manifestos artísticos e das críticas político-culturais, anunciava a transformação pela qual a esfera pública brasileira, sobretudo a paulistana, passava. O riso, ou a ironia oswaldiana, pode ser compreendido não só como a evidência de uma crítica, mas como uma necessidade de deslegitimar a hegemonia política e/ou cultural das classes que representavam os resíduos tradicionalistas e conservadores incompatíveis com o “mundo desencantado” do contábil “espírito moderno”, marcado pelo “embotamento frente à distinção das coisas” (SIMMEL, 2005, p. 581).

O riso empreendido ao longo das obras de Oswald, e que se confunde com a fama de sua persona como o *clown* da burguesia, pode ser considerado como uma tentativa de “reconciliação com o mundo”, ou uma tentativa de ordenação do mundo através do discurso-ação que ironiza os aspectos da vida social e política das classes



dirigentes, reduzindo-os, assim, à esfera do risível, tal como na análise de Bertelli da moral burguesa (ARENDDT, 1975 apud BERTELLI, 2012, p. 541).<sup>11</sup> Tal feito só se torna possível devido à existência de um mundo/esfera-pública que se encontra sempre em aberto, onde os indivíduos que “partilham o sensível” (RANCIÈRE, 2005 apud BERTELLI, 2012, p. 544) — os elementos estéticos — acabam por tomar parte de seus lugares não só como um produto do social, mas como produtores de política.

Com o empréstimo do argumento de Roberto Schwarz (2000), pode-se pensar em uma realidade na qual as ideias se encontram “fora do lugar”. Não apenas as ideias, mas também “os objetos” e as “técnicas práticas” estariam “fora do lugar” (NITSCHACK, 2016, p. 166). Nessa perspectiva, compreende-se o discurso antropofágico de Oswald como uma espécie de “reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos” (FOUCAULT, 2013, p. 46).

Por outro lado, a síntese de Oswald, pela própria ideia de antropofagia, mostra a universalidade da barbárie em termos de civilização e cultura, e expressa-se antes pelas múltiplas características e a função social ordenadora do tabu, que, em sua “transformação permanente em totem” (ANDRADE, 2011a, p. 69), é capaz de comportar o velho e novo, o atrasado e moderno, bem como a civilização e a barbárie como “unidades contraditórias”<sup>12</sup> do desenvolvimento humano em sua “marcha da utopia”.

<sup>11</sup> Citação de Hannah Arendt referida a Lessing: “o tipo de riso de Lessing em Minna von Barnhelm tenta realizar a conciliação do mundo. Tal riso ajuda a pessoa a encontrar um lugar no mundo, mas ironicamente, isto é, sem vender a alma a ele” (ARENDDT, 2008, p. 15-16).

<sup>12</sup> O conceito de “unidade contraditória”, cunhado por Maria Sylvania de Carvalho Franco, “remete a uma compreensão sociológica afinada à historicidade do processo social, e que a pessoalização das relações sociais e das práticas de poder não produz as mesmas sociedades que se formavam nas experiências históricas europeias, elas respondiam de modos próprios a determinações mais gerais da expansão do capitalismo e da construção da sociedade moderna” (BOTELHO, 2013, p. 254). Entende-se, portanto, que a “noção de ‘unidade contraditória’ carrega consigo o próprio princípio da ‘dominação pessoal/colonialidade’ como um tipo de ‘estrutura psíquica’ do próprio capitalismo, que comporta continuidades de séries históricas e produz, pela descontinuidade da violência permanente, histórias heterogêneas” (POMPEU, 2019, p. 286).

## Da impossibilidade do social à antropo(filo)fagia política

Para fazer poesia avançada, revolucionária, enfim, que de algum modo sirva ao progresso humano, uma condição essencial se impõe, que a poesia não se preste a humorismo e blague para o gozo das direitas.

Oswald de Andrade (2011b, p. 53)

O pensamento social e político de Oswald de Andrade, longe de inverter a polaridade das relações sociais e humanas supostamente antagônicas, apresenta uma crítica e uma saída transversal e alternativa às narrativas liberais que conservam na fórmula a visão de indivíduos *potencialmente iguais, porém desiguais em termos de competência* (FRANCO, 1976), o mecanismo normativo universal para a segregação e exclusão social.

Ao pensar a contemporaneidade como uma disjunção irreconciliável devido à intensa dilatação dos processos de alienação e reificação do mundo e dos homens, também pensamos a “antropofagia-cultural” como um *point de capiton* ou um campo de sobredeterminação, cuja força da “pulsão subterrânea” da alegoria oswaldiana nos possibilita exercê-la em sua potência filosófica, ou seja, como “prática paradisíaca”. Assim, a ideia de antropofagia, discurso-prático dotado de pulsão orgiástica, propõe-se instaurador de um mundo ao articular um próprio regime estético, transversal e alternativo, porém concorde enquanto “partilha do sensível”<sup>13</sup> (RANCIÈRE, 2005).

Antropofagia, portanto, opera um discurso articulador e mediador que age como um campo simbólico, e cuja partícula sensível, seu ponto fixo, pode e deve ser constantemente ressignificado como forma de reinvenção dos homens e da sociedade. Para tanto, a antropofagia-ideia deve ser discurso dotado de ação, ou seja, uma “prática paradisíaca”; “onde a questão da identidade seria um tema completamente secundário e subordinado”, e “os eus que incorporam o cosmos não conhecem nenhuma outridade e nenhuma preocupação por sua identidade” (NITSCHACK, 2008, p. 5).

<sup>13</sup> “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e suas partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Antropofagia-cultural é, portanto, um tipo de proposta político-filosófica (universal) que rechaça o universalismo das filosofias humanistas para empreender seu próprio humanismo, através da prática paradisíaca que opera tanto como um discurso que propõe uma permanente reformulação da identidade quanto uma prática articulatória que visa à eliminação do antagonista pela inclusão, pela assimilação completa. Portanto para excluir o outro, este outro que é sempre um perigo, é preciso incorporá-lo. “Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *kosmos* ao axioma *kosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia” (ANDRADE, 2011a, p. 70).

Ao contrário do que se pode pensar dessa noção de “prática paradisíaca”, que se apresenta como um tipo de desprezo ao próximo, o deglutir o outro, do antropófago moderno — simbólica e sensualmente —, trata-se de fazer ele próprio se servir como elemento de articulação que conduz os fluxos de informação, para então, através da transmutação individual obtida pelo intercâmbio das potências, garantir que a sociedade não se asfixie. A utopia oswaldiana, dessa forma, deve ser encarada como uma proposta universal e não apenas mais um “bolo no levedo crescido” do nacionalismo-primitivismo.

ANTROPOFAGIA é a “única lei do mundo” (ANDRADE, 2011a, p. 70.). A estrutura argumentativa de Oswald de Andrade não é ingênua nem tampouco está a favor de um universalismo qualquer. Oswald postula “um novo universalismo (que no fundo é mais antigo) — não o universalismo ocidental da tradição judaico-cristã nem o universalismo do Iluminismo que prega um universalismo em nome da razão” (NITSCHACK, 2008, p. 6). Oswald acusa um novo universalismo, tão antigo quanto a própria Antiguidade, e postula uma nova filosofia, que nada tem de nova. Atualmente, acusam-no de formular uma crítica certa à mentalidade ocidental. Nas palavras do filólogo e filósofo alemão Horst Nitschack, a filosofia antropofágica de Oswald de Andrade foi “o primeiro argumento fundamental contra a civilização ocidental” (NITSCHACK, 2008, p. 6).

Observa-se que o discurso do antropófago Oswald propõe uma reconciliação com o mundo. Em suma, ele busca conformar em sua noção da antropofagia-cultural um tipo de filosofia trágica que opera antes como uma espécie de prática paradisíaca; já que propõe a formulação de uma (não)identidade cujo princípio é manter-se sempre aberta ao mundo.

Na dialética antropófaga de Oswald, observamos o quanto o mundo moderno da máquina social despótica é tão devorador quanto o homem que o habita. Poder-se-ia até entender o discurso antropofágico como uma grande máquina de atração que sucede a repulsa do mundo sobrecodificado; mas não é apenas assim, pois ele assimila e recodifica o caos constante pelo qual se expressa a realidade. Da mesma forma que Oswald acusa a não totalidade da história, ao postular um universalismo não doutrinário, ele também acusa que o homem historicizado pelo tempo, no qual “tudo estremece”,<sup>14</sup> necessita sempre de uma "reconfiguração reflexiva" [*denkende umbildung*] (WEBER, 2011) para digerir e metabolizar o passado, os traumas e os fantasmas das mazelas cotidianas.

Entender a proposta oswaldiana da antropofagia-cultural enquanto uma síntese que produz esta espécie de “corpo sem órgãos”, que nada mais é que um campo de sobredeterminação, é compreendê-la como um “campo de identidades que nunca conseguem ser plenamente fixadas” (LACLAU; MOUFFE, 2015, p. 185).

Na noção de antropofagia cultural, observamos não um “corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2011), mas órgãos sem um corpo específico. E justamente por não haver um corpo, um *socius*, é que podemos auferir a ideia de um discurso “maquínico” que, sendo convertido em um campo simbólico sobredeterminante, propõe nada mais que uma prática articulatória permanente de criação e transmutação do *self* (si mesmo).

Se a controversa noção de “máquina” está associada à concepção do inconsciente enquanto um “corpo sem órgãos”, isso se dá porque a máquina “define a operação por excelência do desejo”. A noção de máquina indica a capacidade de “agenciar elementos de uma infinita variedade de universos”, produzindo não só a realidade subjetiva, mas engendrando múltiplas figuras da realidade (ROLNIK, 2000, p. 10).

Ao nos apropriarmos da ideia de máquina de Deleuze e Guattari podemos desenhar com luz e contraste essa superfície sensível que é a foto da antropofagia no imaginário ocidental. Assim, nos deparamos com o calótipo da antropofagia, sua imagem negativa/positiva, reveladora de memórias/histórias que são operadas por desejos de

<sup>14</sup> Termo cunhado por Ernst Troeltsch (1865-1923) para se referir à crise do historicismo europeu de 1900.

emoldurar os fragmentos da experiência sensível e sensual em figuras que estabelecem um mundo-objeto, real.

O “inconsciente maquínico antropofágico”, ao contrário do cinocéfalo canibal Estado despótico — máquina social territorial/*socius* —, nos permite a metaforização de “órgãos sem corpo”, mas sem inverter a proposição de Deleuze e Guattari, de sua noção de inconsciente-máquina, que tanto é produzido pelos desejos como deles se tornam um produto. A antropofagia, assim, é uma “máquina miraculante” que atrai os órgãos imanes da terra; que podem ser metaforizados pela boca, estômago e ânus; ou, o que come, o que digere e o que expele. A máquina miraculante antropofágica, dessa forma, é capaz de agregar uma constelação de metáforas, “entre cultura, política e religião frente aos desafios históricos do colonialismo e as atuais potencialidades oferecidas pelo uso de técnicas (tecnologias) mais avançadas” (NITSCHACK, 2016, p. 162). A antropofagia-cultural é interpretada por nós como uma máquina miraculante porque se ocupa de regenerar o corpo negado pelo paranoico. O paranoico é aquele que suspeita de forma generalizada do Outro-eu, e é, de certa forma, o canibal-antropófago moderno; movido por seus órgãos primitivos e sensíveis — boca, estômago e ânus — a “máquina territorial primitiva”, cujo *socius* é imanente.

A unidade imanente da terra como motor imóvel dá lugar à unidade transcendente de natureza totalmente distinta, que é a unidade de Estado; o corpo pleno já não é o da terra, mas o do Déspota, o *Inengendrado*, que se encarrega agora tanto da fertilidade do solo como da chuva do céu e da apropriação geral das forças produtivas. O *socius* primitivo selvagem era, portanto, a única máquina territorial em sentido estrito. E o funcionamento de uma tal máquina consiste no seguinte: declinar aliança e filiação, declinar as linhagens sobre o corpo da terra, antes que haja um estado (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 194)

Antropofagia, máquina miraculante de regeneração da máquina territorial primitiva. Símbolo que reúne uma série de elementos díspares, mas que é apreendido e condensado pela palavra, pela literalidade da metáfora, pela operação da linguagem em seu duplo movimento — alegoria. Palavra que é sempre discurso dramatizado ou uma prática produzida pelo seu próprio campo semântico. “É que a palavra ‘palavra’ [*parole*] significa algo que vai muito mais longe do que aquilo que chamamos assim. É também uma ação” (LACAN, 1953). E as ações podem ser tanto metaforizadas e simbolizadas



como também podem servir de alegorias, já que “todo indivíduo pode servir para alegoria, assim como um caso individual para uma regra geral” (NIETZSCHE, 2005, p. 12).

Portanto cada indivíduo apreende as emanções de um símbolo de acordo com a própria produção desejante. Símbolos se tornam repositórios de significações, depósitos de significados, linguagens significantes, células pelas quais se estruturam os sentidos de ordem e de caos. Assim, entendemos que “a ideia é da ordem da linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 13), e que a linguagem se confunde com a ordem do simbólico justamente porque o simbólico se inscreve no real. Isso se dá porque o símbolo em si não é um elemento diferencial, mas sim uma estrutura capilar que institui um tipo de ordem mediante o jogo de elementos significantes através do discurso (LACAN, 1953). A palavra, nesse sentido, “desempenha este papel essencial de mediação; [...] isto é, de algo que trocam os dois parceiros em presença, a partir do momento em que foi realizada” (LACAN, 1953, online).

A extensa obra de Oswald de Andrade também nos apresenta a ideia de máquina como eixo de articulação. É “o trabalho contra o detalhe naturalista — pela **síntese**; contra a morbidez romântica — pelo **equilíbrio** geométrico e pelo **acabamento** técnico; contra a cópia, pela invenção e pela **surpresa**” (ANDRADE, 2011a, p. 63). Em outras palavras, a máquina antropofágica de Oswald opera entre a utopia do real e a distopia subjetiva, como um tipo de unidade argumentativa subjacente à sua filosofia e tática político-cultural. É, portanto, uma espécie de relação mecânica com o mundo no sentido de uma necessária simbiose entre o criado e o incriado, entre o *mito* e o *logos*, uma vez que “a verdade é sempre a realidade interpretada, acompanhada a um fim construtivo e pedagógico” (ANDRADE, 2011b, p. 139).

Para o nosso autor, palavra e ação constituem um único discurso-prático. Observa-se como a articulação e a mediação da “palavra-símbolo” desliza em matéria, historicamente, de acordo com a produção desejante que é tão só um produto social. Segundo Deleuze e Guattari (2011, p. 46), “há tão somente o desejo e o social”. Esta afirmativa prediz que o campo social como ordem simbólica “é percorrido pelo desejo, que é seu produto historicamente determinado”. É nesse sentido que podemos entender a antropofagia enquanto uma produção desejante da máquina territorial primitiva, cuja declinação das alianças e da filiação tem por objetivo único a reafirmação da diferença



através da eliminação da desigualdade. Afinal, torno-me Deus devorando meu inimigo, portanto, devoro o inimigo que é Deus, para tornar-me o próprio inimigo.

Antropofagia, palavra significante-significado, ação e reação. É, portanto, um discurso de sentido prático, uma espécie de antropofilosofia política que evidencia o desejo gregário através da instituição de um bem-comum, eudaimonia (εὐδαιμονία), sensivelmente partilhado através da deglutição das partes ditas exclusivas, οἴκοι, privadas, *idios* — *idiotes*. Em outras palavras, a antro-po-filo-fagia opera de forma decolonial quando descortina que os notáveis ou o “exclusivo” não é apenas o particular, bem como tudo aquilo que é aparentemente peculiar a um indivíduo. Por fim, a proposta crítica antropofágica acusa a condição de exclusão ou de não pertença do elemento estigmatizado (o tabu) de um *socius* universal. Afinal, a desumana exclusão social só se dá porque existe um eixo de mediação despótico e pretensamente total de articulação dos elementos conflitantes, seja em forma de regime político (democracia-liberal), seja em forma de doutrina econômica (capitalismo).

Algumas correntes de estudos apontam que a proposta de Oswald se trata de uma leitura sobre a identidade nacional. O autor certamente propõe um reencontro do Brasil consigo mesmo através da retomada do discurso sobre a virtuosa consumação da vingança pelo antropófago tupi. No entanto, omitem tais estudos que a vingança é a vingança das massas famintas e vorazes por desejo de justiça. Portanto, diria Oswald, radical e surreal, somos “primitivos” e/ou naturalmente dadaístas, cubistas, modernos surrealistas. Num tempo mítico, “tínhamos o comunismo”, “a língua surrealista”. “A idade de ouro. Catiti Catiti / Imara Notiá / Notiá Imara / Ipeju” (ANDRADE, 2011a, p. 70).

É, portanto, através da experiência mística do surrealismo que podemos compreender as bases de construção para uma possível realidade onde *logos* e *mitos* se fundem em uma nova razão — alternativa — sensível, sensual e sensória (POMPEU, 2019); “a base dupla e presente — a floresta e a escola” (ANDRADE, 2011a, p. 65). Pois, no ato de devorar o estrangeiro, de se interessar pelo que não é meu, faço de tudo meu, minha propriedade; “lei do homem”.

Cumpre anotar que esta ideia de assimilação por incorporação muitas vezes é interpretada e consumada de forma equivocada por meio da noção de aculturação. O jornalista Marcelo Coelho, em seu artigo intitulado “Antropofagia é hoje sinônimo de

importação”, publicado na Folha de São Paulo em outubro de 1998, faz uma grande ressalva acerca das distorções do conceito de antropofagia, e traz à luz um exemplo mais que simbólico:

[...] O conceito vai ficando enganoso. Antropofagia, a meu ver, é menos o ato de influenciar-se pelo estrangeiro e mais o ato de negá-lo. A devoração não é, creio eu, confissão de dependência estética. Temos, na verdade, uma distorção ideológica que diz muito a respeito da conjuntura nacional. No fundo, é da política econômica do governo Fernando Henrique que se trata. Iludimo-nos, ao longo destes quatro anos, com a promessa de capitais externos. Deleitamo-nos com quinquilharias importadas. Tudo, na verdade, reproduzia a síndrome da dependência econômica (COELHO, 1998, online).

Como devorar o estrangeiro está em nossa gênese histórica, então, a incorporação de elementos exógenos se encontra de forma mais que determinante em nossa genética cultural. Uma sobredeterminação e um tipo de *habitus*; e aqui falamos de um *habitus* nacional, de uma disposição inconsciente mediante a socialização histórica por parte do Estado em seu intuito de forjar uma identidade nacional total.

A ontologia política antropofágica ressalta as diferenças e a multiplicidade que constituem o todo “uno e indivisível” universal, para então desvelar a impossibilidade de justiça e igualdade social das ditas filosofias liberais-iluministas. Por um lado, a crítica antropofágica permite observar o quanto a desigualdade corresponde a uma ordem de transcendência, uma vez que ela requer a operação de um discurso que institui o nós-deles. Antropofagia para devorar o discurso opressor da igualdade e do mérito subjacente à fábula liberal, fábrica de desigualdades e injustiças sociais. “A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais” (ANDRADE, 2011a, p. 70).

Operação estética e política para acusar o falso universalismo “trazido nas caravelas”. Oswald ressalta: “Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais” (ANDRADE, 2011a, p. 70.). Em outras palavras, Oswald nos diz que a igualdade fabulada pelos escolásticos-humanistas e pelas filosofias liberais-iluministas existe, porém reside num único fator expresso pelo espírito humano, que é o fato de todos sermos diferentes e dotados de juízos distintivos.



A antropofagia revela a natureza do óbvio, tão caro para as mentes e corpos recalçados pela máquina despótica, que é a impossibilidade de justiça social sob a forma da igualdade-liberal; essa, confundida largamente com as democracias-ocidentais e sistemas representativos das democracias-pluralistas. Em contrapartida, ao ressaltar o caráter imanente da diferença, ou “a contribuição milionária de todos os erros”, a antropofilia de Oswald de Andrade aponta que a igualdade e a justiça social só se realizam quando “um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais”. “Negras de jôqueis”. “Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia”. (ANDRADE, 2011a, p. 59-61). “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 2011a, p. 73). “A crise da filosofia messiânica” para a injunção histórica “da economia do Ser (Matriarcado)” (ANDRADE, 2011a, p. 191). A antropofilia propõe-se uma fórmula epistemológica-crítica de decolonização de mentes e corpos capaz de acusar a impossibilidade de justiça sem que haja a eficácia da democracia-racial e de gênero.

### Considerações finais

O despertar da modernidade — canibal —, sobredeterminado pelo Grande Cinocéfalo Estado-nacional, trouxe à tona toda sorte de externalidade negativa que cada empresa humana, em síntese conjuntiva com a máquina despótica, pode produzir. Quando se desvela o Estado de classes, evidencia-se a corrupção que lhe é inerente. Esta devora não em metáforas, mas literalmente todos aqueles que são postos às suas margens.

A antropofilia se pretende “lei universal”, “valor absoluto”, ou, elemento síntese — mediação, articulação e sobredeterminação — da dialética abismal entre a própria Natureza e as Culturas (no plural), bem como das dicotomias entre significado e significante, pois, “lá onde o crer deixa de estar presente nas representações, a autoridade, agora sem fundamento, é logo abandonada e seu poder desmorona, minado do interior” (CERTEAU, 2011, p. 11).

Antropofagia é tática política (BERTELLI, 2012), prática paradisíaca e filosofia trágica (NITSCHACK, 2008; NUNES, 1979); teoria revolucionária (VIVEIROS DE CASTRO, 2008); é, portanto, a conclamação de um estado de vanguarda natural e permanente sem nenhum líder que não seja eu mesmo. “Nota Insistente”, maio de 1928, diz a Revista de Antropofagia, nº 1, página 08: “A descida Antropofágica não é uma



revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo”<sup>15</sup>.

Dessa forma, compreende-se a antropo-filo-fagia como uma fórmula que visa interditar “a emergência de um poder político individual, central e separado” (CLASTRES, 2013, p. 225). Eis a importância de uma nova sociologia e filosofia completamente nova, “oriundas possivelmente dos *Canibais* de Montaigne, venham varrer a confusão de que se utilizam, para não parecer os atrasados e os aventureiros fantasmiais do passado” (ANDRADE, 2011a, p. 281).

Oswald, na esteira do filósofo francês, diz que devemos nos alimentar dos desejos desprovidos de qualquer valor social positivo, que se apresenta sob a forma de valor absoluto. Portanto desprovidos dos mecanismos de defesa do Eu e dos “imperativos categóricos” trazidos pelas caravelas. Antropofagia denuncia “que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar” a natureza do óbvio, o despotismo pelo qual a sociedade se encontra simbolicamente organizada (MOUFFE, 2013, p. 190). Observa-se que a desigualdade e a exclusão social são tão somente produtos da esfera nada-neutra do chamado Estado-nacional, que se encontra a serviço de governos regidos quase que exclusivamente por interesses privados. Antropofagia para questionar o caráter ôntico das políticas.

No Brasil, onde vive-se recorrentes ataques ao empreendimento democrático, bem como em diversos momentos de crises econômicas, a antropo-filo-fagia fez-se reativa; fosse como resposta ou como proposta em contraponto, uma nova perspectiva, uma nova escala, transmutação nacional para superação das crises.

O tripé pelo qual desenvolvemos a antropo-filo-fagia corresponde a uma tática cultural de decolonização; a uma metáfora da barbárie capitalista; e, por fim, uma filosofia-prática paradisíaca que consagra o valor da diferença pelo desprendimento e pela capacidade de fornecer uma resposta efetiva e eficaz para o mundo que produz a desigualdade no interior do discurso liberal e igualitário.

<sup>15</sup> Cumpre ressaltar a interpretação do pensador marxista peruano José Mariátegui, para quem a revolução surrealista dos anos de 1920 “não [foi] um simples fenômeno literário, mas um complexo fenômeno espiritual. Não se trata de uma moda artística, mas de um protesto do espírito” (MARIÁTEGUI, 1988, p. 105).

Da antropofagia ritual tupi à antropofagia-cultural de Oswald de Andrade, o importante é superar e absorver socialmente as desigualdades transcendentais pela compreensão de que as diferenças são imanentes e naturais. A filosofia política antropofágica, portanto, é uma crítica e um elogio da multiplicidade do ser e da plasticidade da sociedade, embora nunca oblitere o conflito, nem os subjetivos nem os objetivos. Antropofagia é uma visão permanente do “estado-crítico” do mundo, que requer a presença de todos para a articulação de novas formas de ser e estar através da devoração e mobilidade de todo o conteúdo trágico da vida para, então, superá-la. A antro-po-filo-fagia é a reafirmação da diferença através da eliminação da desigualdade.

## Referências

- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. Só a antropofagia nos une. *In*: MATO, Daniel (Org.). **Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 42-55. Disponível em: [https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/cultura\\_politica\\_y\\_sociedad.\\_perspectivas\\_latinoamericanas.pdf](https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/cultura_politica_y_sociedad._perspectivas_latinoamericanas.pdf). Acesso em: 09 jun. 2021.
- ANDRADE, Oswald. **A alegria é a prova dos nove**. São Paulo: Editora Globo, 2011b.
- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica: obras completas**. 4. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011a.
- ANDRADE, Oswald. **Ponta de lança: obras completas de Oswald de Andrade**. São Paulo: Editora Globo, 1991.
- ANDRADE, Oswald. **Os dentes do dragão/entrevistas: obras completas**. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald. **Poesias completas: obras completas 7**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- BASTIDE, Roger. Oswald de Andrade. *In*: BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Guáira, 1946, p. 49-53.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas Volume 2).
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.



BERTELLI, Giordano Barbin. A arte como contrabando: notas sobre antropofagia e política. **Análise Social**, Lisboa, volume 47, n. 204, Lisboa, p. 544-545, 2012. Disponível em: [http://analisesocial.ics.ul.pt/?page\\_id=1023](http://analisesocial.ics.ul.pt/?page_id=1023). Acesso em: 08 jun. 2021.

BOTELHO, André. Teoria e história na sociologia brasileira: a crítica de Maria Sylvania de Carvalho Franco. **Lua Nova**, São Paulo, n. 90, p. 331-366, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n90/a12n90.pdf>. Acesso em: 29/11/2019.

CANDIDO, Antonio. Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas IX**. Um homem sem profissão: memórias e confissões - 1890-1919 - sob as ordens da mamãe. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 9-15.

CARDOSO, Rafael. Modernismo e contexto político: a recepção da moderna no correio do amanhã (1924-1937). **Revista de História**, São Paulo, n. 172, p. 335-365, 2015. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.98695>. Acesso em: 08 jun. 2021.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. 7. ed. São Paulo: Papirus, 2011.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COELHO, Marcelo. Antropofagia é hoje sinônimo de importação. **Folha de São Paulo Ilustrada**, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14109822.htm>. Acesso em: 08 jun. 2021.

COSTA, Sérgio. O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 3, p. 823-839, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000300008>. Acesso em: 10 jun. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FRANCO, Maria S. de C. As ideias estão no lugar. **Cadernos de Debate**. São Paulo, n. 1, Editora Brasiliense, p. 61-64, 1976.

HABERMAS, J. **The theory of communicative action: reason and the rationalization of society**. Boston: Beacon Press, 1984. (vol. 1).

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. Conferência de 08 de julho de 1953 na Sociedade Francesa de Psicanálise. **Biblioteca de Psicoanálise**. Online. 1953. Disponível em: <http://psicoanalis.org/lacan/rsi-53.htm>. Acesso em: 08 jun. 2021.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemonia e estratégia socialista**: por uma política democrática radical. São Paulo: Editora Intermeios, 2015.

LIMA, Bruna dela Torre de Carvalho. Eles devoram tudo: primitivismo, barbárie e as vanguardas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 64, p. 296-309, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i64p296-309>. Acesso em: 08 jun. 2021.



MALINOWSKI, Bronisław. **Argonautas do pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

MARIÁTEGUI, J.C. Blaise cendrars. In: MARIÁTEGUI, J.C. **El artista y la época**. Lima: Biblioteca Amauta, 1988, p. 105-114.

MARTINS, Rubens de Oliveira. **Um ciclone na Paulicéia**: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900-1950). São Paulo: Unibero, 2001.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1978. (vol. I).

MORSE, Richard. O multiverso da identidade Latino-americana, 1920-1970. In: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina**: a América Latina após 1930 — ideias, cultura e sociedade. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 19-160.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MOUFFE, Chantal. Quais os espaços públicos para práticas de arte crítica? **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 181-199, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/20752/11908>. Acesso em: 08 jun. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich.. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NITSCHACK, Horst. Antropografia cultural y tecnologia: cultural cannibalism and technology. **Universum**, Talca, v. 31, n. 2. p. 157-171, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762016000200010>. Acesso em: 08 jun. 2021.

NITSCHACK, Horst. Alteridade antropofágica ou: existe a alteridade? Reflexões teóricas sobre o conceito de alteridade e as condições e necessidades de pensá-lo. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo: USP, 2008. p. 1-8. Disponível em: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/006/HORST\\_NITSCHACK.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/006/HORST_NITSCHACK.pdf). Acesso em: 08 jun. 2021.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Do Pau Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. XI-LII.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

POMPEU, José Mauro de Pontes. A contestação necessária de Maria Sylvia de Carvalho Franco e Aníbal Quijano. **CAOS**, João Pessoa, v. 2, n. 23, p. 171-294, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.46906/caos.n23.47679.p271-294>. Acesso em: 08 jun. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org. Ed.34, 2005.

RIBEIRO, Gilvan Procópio; DOMINGOS, Ricardo Ibrahim Matos. A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, p. 69-80, 2013.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e Antropofagia. In: ALIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 451-462.



SANTIAGO, Silviano. Sobre plataformas e testamentos. *In*: ANDRADE, Oswald. **Ponta de lança**: obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 1991.

SANTOS, W. G. dos. (1978). *Ordem burguesa e liberalismo político*. Livraria Duas Cidades.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu estático na cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>. Acesso em: 08 jun. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. [Entrevista cedida a] Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. **Revista Azougue**, Rio de Janeiro, edição especial 2006-2008, p. 25-36, 2008. Disponível em: [https://issuu.com/pensamentobrasileiro\\_revista/docs/revista\\_azougue](https://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/revista_azougue). Acesso em: 10 jun. 2021.

WEBER, Max. **Ciência e política**: duas vocações. Editora Cultrix, São Paulo, 2011.

Recebido em: 11/05/21.

Aceito em: 13/05/21.



| ARTIGOS LIVRES |

**CONTROLE PARLAMENTAR POR MEIO DOS DISCURSOS DOS DEPUTADOS NA 55ª LEGISLATURA*****PARLIAMENTARY CONTROL THROUGH THE SPEECHES OF DEPUTIES IN THE 55TH LEGISLATURE***

Ronaldo Quintanilha da Silva \*

**Resumo**

Examinou-se o uso dos instrumentos formais de fiscalização parlamentar postos à disposição do parlamentar de 1988 a 2018 e dos discursos dos deputados federais com viés fiscalizatório de 2 de fevereiro de 2015 a 31 de janeiro de 2019 (55ª Legislatura). O objetivo é quantificar os Instrumentos de Fiscalização e Controle (*control tools*) e a relação com os discursos proferidos durante o Grande Expediente na Câmara dos Deputados. A metodologia é baseada em técnica quantitativa, especialmente na comparação de variáveis totalizantes, e qualitativa, a fim de classificar proposições e interpretar os resultados. Conclui-se que o controle parlamentar em termos numéricos decresceu, assim como a participação dos discursos contendo expressões ligadas à fiscalização. Com efeito, há possibilidade de migração dos deputados para outras plataformas e/ou diminuição da relevância de se fiscalizar por meio dos discursos. Dessa forma, ressalta-se a importância do estudo da função típica de fiscalizar do Poder Legislativo, com intuito de entender seu funcionamento e apontar eventuais aperfeiçoamentos.

**Palavra-chave:** Poder Legislativo; Fiscalização Parlamentar; Instrumentos de Fiscalização e Controle; Discursos.

**Abstract**

This article examines the use of formal parliamentary oversight instruments made available to parliamentarian from 1988 to 2018 and the speeches of federal deputies with a supervisory bias from February 2, 2015 to January 31, 2019 (55th Legislature). The objective is to quantify the control tools in relation to the speeches made during the Great Expedition in the Chamber of Deputies. The methodology is based on quantitative technique, especially in the comparison of totalizing variables, and qualitative, with the objective of classifying propositions and interpreting the results. It is concluded that parliamentary control in numerical terms decreased, as well as the participation of the speeches containing expressions related to the inspection. In effect, the possibility of migrating deputies to other platforms and/or reducing the transformation of inspecting themselves through speeches. Thus, the importance of studying the typical supervisory function of the Legislative Power is emphasized, in order to understand its operation and improvements.

**Keywords:** Legislative Power; Parliamentary Oversight; Oversight and Control Tools; Speeches.

\* Mestre em Poder Legislativo pelo Centro de Formação da Câmara dos Deputados (CEFOR/CD)/Brasil.  
E-mail: professor.ronaldoquintanilha@gmail.com.



## Introdução<sup>1</sup>

O poder Legislativo exerce as funções típicas de legislar e fiscalizar. A função de controle e a sua materialização ocorrem por meio de Instrumentos de Fiscalização e Controle - IFC (*control tools*) utilizados pelos integrantes do Congresso Nacional (CN), que pode ser medida e comparada com as iniciativas legislativas de projetos de lei e outros. Desse modo, apresenta-se a representação da função de fiscalização frente à legislativa desde 1988 até 2018 e, principalmente, em que medida são utilizadas as expressões vinculadas ao controle nos pronunciamentos dos deputados ao utilizar o tempo de Grande Expediente<sup>2</sup> na Câmara dos Deputados (CD) no período de 2 de fevereiro de 2015 a 31 de janeiro de 2019 (55<sup>a</sup> Legislatura).

A função típica de fiscalização parlamentar é também conhecida como controle externo, cujo titular é o CN, conforme disposição do art. 70 da Constituição Federal de 1988 - CF/88 (BRASIL, 2020a), transcrito a seguir:

Art. 70. A fiscalização contábil, financeira, orçamentária, operacional e patrimonial da União e das entidades da administração direta e indireta, quanto à legalidade, legitimidade, economicidade, aplicação das subvenções e renúncia de receitas, será exercida pelo Congresso Nacional, mediante controle externo, e pelo sistema de controle interno de cada Poder (BRASIL, 2020a).

A Constituição, ao listar as competências exclusivas e indelegáveis do Congresso Nacional, em seu art. 49, inciso X, estabelece a missão de “fiscalizar e controlar, diretamente, ou por qualquer de suas Casas, os atos do Poder Executivo, incluídos os da administração indireta” (BRASIL, 2020a).

Nesse contexto, busca-se investigar o funcionamento da função de fiscalização parlamentar, o objetivo consiste, principalmente, em representar de forma numérica o volume do controle parlamentar vocalizado nos discursos parlamentares do Grande

<sup>1</sup> Agradeço as valiosas contribuições dos pareceristas, especialmente quanto à estruturação do artigo.

<sup>2</sup> O Grande Expediente representa o período da sessão plenária, a iniciar-se às dez ou às quinze horas, conforme o caso, com duração improrrogável de cinquenta minutos, distribuída entre os oradores inscritos. Encerrado o Pequeno Expediente, será concedida a palavra aos deputados inscritos para o Grande Expediente, pelo prazo de vinte e cinco minutos para cada orador, incluídos nesse tempo os apartes (Art. 66 e 87 do RICD) (BRASIL, 2020c).



Expediente. A pesquisa se baseou ainda em dados e procedimentos aplicados ao estudo bem mais abrangente envolvendo outras hipóteses.<sup>3</sup>

A comunicação é um mecanismo indispensável da política, figurando como instrumento central nas relações de poder, envolvendo os representantes eleitos e a sociedade (FOUCAULT, 2012). A atividade de controle pode ser verificada não apenas pelo uso das proposições com o propósito de questionar ou vigiar as ações do Executivo, mas pelo emprego do valioso tempo disponível para uso da palavra. Uma das principais ações do deputado consiste em divulgar o andamento de seu mandato, por meio de pronunciamentos. O tempo é disputado entre os 513 integrantes da Câmara dos Deputados, por isso o seu Regimento Interno (RICD) estabelece regras rígidas para o usufruto de minutos ao microfone. De fato, “parlamento” tem origem em *parlar*, verbo italiano, que significa “falar”. A Câmara é uma caixa de ressonância, na qual deve ecoar a voz daqueles ali representados. Assim, além das proposições, verifica-se se esse tempo tem sido utilizado com alguma referência ao controle e fiscalização.

Em estudo aprofundado sobre as transmissões das sessões plenárias em países do continente americano, identificaram-se vários tipos de mediações concorrentes entre os parlamentos e os cidadãos. Dessa forma, os meios de comunicação representam parte dessa tarefa. Ou seja, o uso da Tribuna pelos deputados com a transmissão por vários canais de comunicação, confirma o Legislativo como elemento de mediação própria ao abrir janelas comunicativas, entre elas, a das transmissões ao vivo para que o cidadão observe a sessão plenária com os próprios olhos (CARVALHO, 2020).

O ato de escolha do tema pelos oradores caracteriza os objetivos de seu mandato, como apresentam Luis Felipe Miguel e Fernanda Feitosa:

Cabe a cada deputada ou deputado definir qual é seu alvo (ou quais são os alvos) ao discursar. As temáticas que elegem indicam também as prioridades de seu mandato. Tais prioridades, porém, não nascem apenas de suas convicções ou inclinações; são determinadas de forma estratégica, tendo em vista as oportunidades abertas no campo e as chances de êxito na carreira política (MIGUEL; FEITOSA, 2009, p. 206-207).

<sup>3</sup> Na minha dissertação de mestrado, foram listadas seis hipóteses de pesquisa (SILVA, 2020).

Nessa linha, Davi Cordeiro Moreira menciona os meios institucionais colocados à disposição dos parlamentares tanto na Câmara dos Deputados (CD) quanto no Senado Federal (SF):

Os regimentos internos das duas casas legislativas garantem a palavra como poder e direito do exercício parlamentar brasileiro. Os congressistas têm acesso a diversos meios de comunicação com recursos humanos e materiais financiados pela CD e pelo SF: tv, rádio, internet, jornal e outros meios institucionais (MOREIRA, 2016, p. 40).

Desse modo, entende-se que há argumentos para se empreender a pesquisa, pois está-se diante de uma função típica do Parlamento que não atrai tanto o esforço de estudiosos, conforme afirma Cintra “o controle do Poder Executivo pelo Poder Legislativo é algo pouco estudado no mundo e, ainda menos, no Brasil” (CINTRA et al., 2015, p. 115). Ao mesmo tempo, não há precedente de investigações tratando do uso do discurso parlamentar como mais um mecanismo de controle parlamentar.

Em Brasília, o projeto arquitetônico do Palácio do Congresso Nacional está erguido em terreno elevado, acima dos demais palácios, sendo uma forte expressão artística do *status* de vigilante. Ademais, é exatamente nesse local que o Chefe do Poder Executivo brasileiro, escolhido pelos cidadãos e diplomado pela Justiça Eleitoral, faz seu compromisso de posse, perante os representantes do povo (art. 57, § 3º, da CF/88) (BRASIL, [2020a]).

O Congresso se reúne em sessão conjunta e solene para que o eleito faça seu juramento, que de tão importante está estabelecido na própria Carta Magna: a autoridade deve “manter, defender e cumprir a Constituição, observar as leis, promover o bem geral do povo brasileiro, sustentar a união, a integridade e a independência do Brasil” (art. 78 da CF/88) (BRASIL, 2020a).

O artigo está dividido nesta introdução, depois, na exposição dos procedimentos de pesquisa e coleta de dados; em seguida, apresentação do emprego dos instrumentos de controle em comparação com as iniciativas legislativas, as quais permitiram demonstrar a medida do volume da fiscalização parlamentar. Depois, o tema centra: a correspondência com o uso do discurso. No final, a conclusão.



## Procedimentos de pesquisa e coleta de dados

Em relação à metodologia, baseou-se em análises quantitativas e qualitativas, a partir da base de dados, contendo os instrumentos de fiscalização. Também se adaptou o modelo utilizado por Lemos (2005), para mensurar o volume de atividade de controle, e por Raposo (2015), no tocante aos discursos. Como dito, a parte mais geral possui proposições retiradas do Sistema de Informações Legislativas (Sileg)<sup>4</sup> da CD e do sistema disponível na página institucional do SF (BRASIL, 2020e). Quanto aos discursos, retiraram-se dados da base de discursos da CD (BRASIL, 2020b).

Primeiramente, definiu-se o período de Grande Expediente em Plenário, por se tratar de um período em que o parlamentar pode discursar por mais tempo e para o qual se deve inscrever com antecedência. Nesse espaço, ele pode tratar de forma mais demorada sobre assuntos de sua escolha. Assim, utilizar esse momento para abordar fiscalização é um indicativo da relevância dessa atividade.

Quanto ao escopo, divide-se em uma parte geral, envolvendo as duas Casas Legislativas (Câmara e Senado) e contabilizando dados desde 1988; uma parte específica, aprofundando os estudos na Câmara dos Deputados, incluindo dados dos discursos desde 2001. No tocante aos instrumentos utilizados para pesquisa, as proposições selecionadas atenderam ao critério de agrupar o maior número possível de tipologias, descartando as oriundas de comissões mistas (posicionadas na estrutura do CN), e as produzidas no âmbito das Comissões Parlamentares de Inquérito (CPI), que já detém a atenção dos cientistas políticos. Desse modo, o propósito é consolidar dados acerca de seis tipos de proposições, as quais foram incluídas na pesquisa que deu base para este artigo: a) requerimentos de audiência pública (REQ); b) requerimentos de convocação de autoridade (RCA); c) requerimentos de informação (RIC); d) propostas de fiscalização e controle (PFC); e) projetos de decreto legislativo (PDC); e f) solicitações de informação ao Tribunal de Contas da União (SIT).

<sup>4</sup> É o principal sistema de registro da informação legislativa da Câmara dos Deputados, tendo como foco o processo de tramitação de proposições (BRASIL, 2020d).

Os instrumentos envolvem SITs, PFCs, PDCs (fundamento no inciso V do art. 49 da CF/88) (BRASIL, 2020a), RCAs e RICs, incluindo os que foram apresentados nas comissões e no plenário. Os REQs não podem ser inseridos em sua totalidade, pois nem todos têm a finalidade de “fiscalizar”, apesar de ser possível que ocorram várias abordagens e o alcance de objetivos indiretos em uma mesma audiência pública. Porém, para não cometer exageros indevidos na contagem dos instrumentos, decidiu-se excluir os requerimentos das comissões especiais<sup>5</sup>, por estarem voltadas intrinsecamente à análise de um projeto de lei ou proposta de emenda à Constituição. Além disso, foram suprimidos os requerimentos das comissões parlamentares de inquérito e das comissões mistas (Comissão Mista de Planos, Orçamentos Públicos e Fiscalização - CMO etc.). Assim, estão inseridos os requerimentos de audiências apresentados às comissões permanentes e às comissões externas<sup>6</sup> da CD e do SF.

Com isso, os requerimentos de audiência totalizaram-se 3.796 na Câmara e 1.607 no Senado, logo, exigiria esforço considerável de análise, o que implicou na adoção de técnica de amostragem, cuja fórmula<sup>7</sup> está abaixo descrita:

$$n = \frac{N}{1 + Ne^2}$$

Onde se lê:

n = amostra

N = tamanho da população

e = erro (5%)

Assim, a partir da amostra, analisaram-se os requerimentos de audiência para identificar se havia o objetivo de controlar, vigiar, fiscalizar, avaliar, cobrar as ações do Poder Executivo. É preciso destacar que as reuniões podem não ter seguido estritamente o definido no texto da proposição. Da mesma forma, não obstante o conteúdo do requerimento não indicar procedimentos de conferência, durante a reunião, tal situação pode ter acontecido. Portanto, para ser classificado como de fiscalização a ementa do requerimento, que consubstancia o objeto da lei, deve conter as finalidades de fiscalizar,

<sup>5</sup> Segundo art. 34 do RICD, as comissões especiais serão constituídas para dar parecer sobre proposta de emenda à Constituição e proposições que versarem matéria da competência de mais de três comissões (BRASIL, 2020c). No SF, o regimento não prevê expressamente o tipo “especial”. As comissões temporárias podem ser internas (atribuição específica) e externas (para congressos, solenidades e outros atos públicos), conforme arts. 71 e 74 do RISF (BRASIL, 2018).

<sup>6</sup> Comissão permanente é perene na estrutura da respectiva Casa. Comissão externa possui um tempo de funcionamento, não é perene (arts. 32 e 38, RICD e art. 72, RISF) (BRASIL, 2020c; 2018).

<sup>7</sup> Fórmula de Yamani, conforme Marciano (2016).



exigir prestação de contas ou explicar motivos para determinada decisão ou gasto público etc.

Nesse sentido, considerou-se a amostra dos requerimentos de audiência na CD de 362 e no SF de 320, e depois de aplicar a eles o procedimento de classificação separando em potencial fiscalizatório e não fiscalizatório, obteve-se o coeficiente de fiscalização de requerimento de audiência pública (REQ\_c), no valor de 0,3205 para CD e de 0,2875 para o SF, percebe a proximidade entre ambos, conforme a tabela:

**Tabela 1** – Amostra dos requerimentos de audiência públicas apresentados na CD e no SF no período de 2015 a 2018\*

TIPO	REQ CD	%	REQ SF	%
Não Fiscalizatório	246	67,95%	228	71,25%
Fiscalizatório	116	32,05%	92	28,75%
<b>Total</b>	<b>362</b>	<b>100%</b>	<b>320</b>	<b>100%</b>

**Fonte:** Elaboração própria, a partir de dados do Sileg e *site* do SF.

\* Requerimentos de audiência pública apresentados nas comissões permanentes e externas na CD (3.796) e no SF (1.607), cujas amostras são, respectivamente, 362 e 320.

O modelo adotado teve por base a pesquisa de Lemos (2005), que quantifica a atividade de controle em uma série histórica de 1988 a 2004. Cabe marcar as diferenças das variáveis utilizadas, o estudo de Lemos demonstra que há atividade de controle por meio de instrumentos formais, e que ela tem aumentado significativamente desde 1988, em relação ao somatório das propostas apresentadas no Congresso. Destaca-se que esse cômputo de propostas apresentadas inclui tão-somente as apresentadas no Plenário: propostas de controle compreendem convocações de ministros (excluídas as de comissões), propostas de fiscalização e controle e requerimentos de informação. Exclui, portanto, toda a atividade comissional de controle, como audiências públicas, comissões parlamentares de inquérito, convocações e “convites” a autoridades para se apresentarem nas comissões.

Com relação às proposições legislativas, Lemos (2005) inseriu as propostas de emenda constitucional (PEC), projetos de lei ordinária (PL) e lei complementar (PLC). Excetuam-se requerimentos de caráter administrativo ou processual. Segundo ela, trata-se do total de propostas, uma vez que todas devem ser apresentadas e lidas em plenário antes de seguirem às comissões.

Nota-se, contudo, que seria interessante acrescentar outras proposições de caráter legislativo e os seis tipos selecionados de Instrumentos de Fiscalização e Controle. Ao se separar apenas os três tipos de propostas legislativas mencionadas, quais sejam: PEC, PL e PLC, acaba-se por subestimar a variável total de proposição legislativa e, por conseguinte, levar ao entendimento de que o controle ocupa maior espaço do que realmente preenche. A consolidação das proposições acerca da produção legislativa inicialmente seguiu o modelo adotado por Lemos (2005), mas identificou-se a possibilidade de empregar novo método mais amplo e realista para comparar a relevância da fiscalização parlamentar. Desse modo, a variável de atividade legislativa reúne: projetos de lei ordinária e complementar, projetos de resolução, projetos de decreto legislativo (exceto os que se referem ao inciso V do art. 49 da CF/88) (BRASIL, 2020a), medidas provisórias, proposta de emenda à Constituição, requerimentos de audiência pública sem viés fiscalizatório e requerimentos do processo legislativo. E do lado do controle estão todos os RICs, PFCs, PDCs (inciso V do art. 49 da CF/88) (BRASIL, 2020a), SITs e RCAs e os REQs de conteúdo fiscalizatório.

No âmbito dos discursos, utilizou-se o estudo de Raposo (2015), que abrange o período de 1995 a 2014, cinco legislaturas, e revelou como a questão do controle parlamentar não atraiu a atenção dos deputados. Em vinte anos, os parlamentares que se revezaram no Plenário Ulisses Guimarães da CD para discursar, e o resultado, segundo o autor, é o seguinte:

De um total de 16.502 vezes em que o vocábulo “fiscalização” foi pronunciado por um parlamentar no Plenário, apenas cerca de 12% referem-se, de algum modo, à atividade de fiscalização e controle. No entanto, a maior parcela desses mesmos discursos (7%) refere-se à CFFC, muito mais como comentários acerca de suas atividades ou eventos por ela promovidos (RAPOSO, 2015, p. 17).

Nesse caso, ele utilizou a expressão “fiscalização”, e o período iniciou-se em 1995. O autor ainda adentrou em cada discurso para separar aqueles com menção e os de propósitos mais fiscalizatórios. Para adaptação, optou-se em começar pelo ano de 2001, pois foi a partir dessa data que se encontraram os dados sobre os discursos de Grande Expediente disponíveis



no Banco de Discursos no *site* da Câmara dos Deputados (BRASIL, 2020b). Vale destacar que não foi objeto de estudo o teor dos discursos, a contagem considerou apenas a menção às palavras estabelecidas. O sistema de busca permite a procura por expressões dentro de cada um dos pronunciamentos transcritos, os quais geraram os registros contabilizados na variável “Disc\_c” (Somatórios dos discursos com as expressões de controle).

Desse modo, produziu-se um levantamento sobre os pronunciamentos no Grande Expediente para verificar se o uso dos instrumentos é acompanhado por discursos na mesma linha, com emprego de palavras do campo temático da fiscalização: “TCU”, “CGU”, “Controlar”, “Controle”, “Fiscalizar” e “Fiscalização”.

Então, de 2001 a 2018, foram realizados 38.588 pronunciamentos por centenas de parlamentares. Na sequência, compararam-se os discursos com o uso dos *control tools*, que também seguiram esse padrão. Depois, as variáveis quantitativas dos discursos foram representadas em porcentagens, ou seja, o quanto representa os discursos com expressões de controle contrapostos ao total de discursos realizados. Por fim, confrontaram-se os dados com a Tabela 2, na qual estão os quantitativos dos IFCs, para verificar se havia correlação. A principal vinculação seria uma correspondência direta entre as tentativas de controle e os discursos de controle ocorrerem no mesmo ano.

Na seção seguinte, será feito o confronto dos instrumento de controle parlamentar e das iniciativas de proposições, neste caso, envolvendo a CD e SF.

### **Controle parlamentar *versus* iniciativa de proposições no Congresso Nacional**

De início, destaca-se um discurso de Grande Expediente, em 2 setembro de 2015, quando o deputado Jorge Tadeu Mudalen Cury (PSDB-SP) questiona o desempenho da Agência Nacional de Telecomunicação (Anatel) e a administração de fundos públicos:

Um quadro alarmante sobre o funcionamento do setor de fiscalização da ANATEL. Segundo o Conselheiro, a ANATEL finge que multa, e as empresas fingem que pagam as multas. Isso fica claro, Sr. Presidente, nos dados do TCU, que apontam que, do total de multas aplicadas pela ANATEL, apenas 2% são efetivamente pagas pelas empresas, o que evidencia a situação de baixa eficácia do processo fiscalizatório da agência reguladora do setor de telecomunicações (MUDALEN, 2015).



Durante o discurso, o deputado Sandro Alex (PSD-SP) faz um aparte<sup>8</sup> e ressalta:

E o Governo o que faz? Tenta encaminhar a esta Casa majoração em fundos que somam bilhões e bilhões de reais e não são aplicados na universalização, na fiscalização, como estou a comprovar inclusive com requerimentos de informação que apresentei ao Ministério do Planejamento, ao Ministério da Fazenda e à Secretaria do Tesouro Nacional (MUDALEN, 2015).

No trecho do discurso transcrito, o parlamentar arguiu “E o Governo o que faz?”, está-se diante de uma atividade típica do Parlamento: cobrar as ações do Poder Executivo. Assim, recorda-se que o controle parlamentar é a atividade que o Poder Legislativo desenvolve para fiscalizar os atos emanados pelo Executivo. Em seguida, contabilizam-se os instrumentos de controle para mais à frente comparar com os discursos.

O uso de variáveis quantitativas acumulando o total de cada uma das proposições permitiu a comparação da evolução da atividade de controle pelo Parlamento. Nesse caso, foram incluídas proposições desde 2005 até 2018, oriundas da CD e do SF. Pelas seguintes razões: a) atualizar o levantamento feito em Lemos (2005), que analisou o espaço temporal de 1988 até 2004; b) apresentar outra forma de medir a atividade em relação à 55ª Legislatura, alterando o computo das proposições legislativas e dos IFC.

A tabela 2, a seguir, contém a série histórica construída por Lemos (2005) de 1998 até 2004 e o período elaborado nesta pesquisa de 2005 até 2018. A coluna “a” possui as proposições legislativas (PEC, PL e PLC); a “b” reúne os RICs, RCAs e PFCs; a “c” é o somatório das duas colunas anteriores; e, por último, a “d” representa em percentual a participação das proposições com objetivo de controle.

Como explicado, ao seguir o mesmo modelo de Lemos (2005), o volume de controle é verificado na coluna “d”. Inicia-se com 7,61% em 1988 e alcança-se 49,77% em 1994, ou seja, 700% de aumento. Em 1992, aconteceu o *impeachment* do ex-presidente Collor, o presidente Itamar assumiu nos anos de 1993 e 1994, com altas taxas de controle. Na sequência, uma diminuição ocorreu, mas permaneceu acima de 35% até 2001. Sob o comando do presidente Fernando Henrique Cardoso, de 1995 a 2002, é possível observar uma tendência de queda da média de controle.

<sup>8</sup> “Aparte” é a interrupção, breve e oportuna, do orador para indagação, ou esclarecimento, relativos à matéria em debate (art. 176, RICD) (BRASIL, 2020c).



**Tabela 2** – Apresentação de proposições legislativas *versus* fiscalização e controle no período de 1988 a 2018 na CD e no SF

Ano	(a) Proposições Legislativas (PEC e PLs)	(b) Controle (RIC, RCA, PFC)	(c) Total (a+b)	(d) % do Total (b/c)
1988	1.286	106	1.392	7.61
1989	3.745	389	4.134	9.41
1990	1.902	377	2.279	16.54
1991	3.099	1.337	4.436	30.14
1992	1.318	1.073	2.391	44.88
1993	1.125	1.101	2.226	49.46
1994	646	640	1.286	49.77
1995	2.215	1.757	3.972	44.23
1996	1.824	1.152	2.976	38.71
1997	1.896	1.174	3.070	38.24
1998	1.173	1.081	2.254	47.96
1999	3.383	1.879	5.262	35.71
2000	2.244	1.391	3.635	38.27
2001	2.647	1.495	4.142	36.09
2002	1.964	795	2.759	28.81
2003	3.837	1.881	5.718	32.90
2004	2.551	1.516	4.067	37.28
2005	2.691	1.569	4.260	36,83
2006	2.003	864	2.867	30,14
2007	4.287	2.521	6.808	37,03
2008	2.990	1.608	4.598	34,97
2009	3.476	1.222	4.698	26,01
2010	2.127	855	2.982	28,67
2011	4.517	1.972	6.489	30,39
2012	2.830	1.339	4.169	32,12
2013	3.214	1.498	4.712	31,79
2014	2.120	909	3.029	30,01
2015	5.640	1.859	7.499	24,79
2016	3.318	1.178	4.496	26,20
2017	3.477	1.096	4.573	23,97
2018	2.534	485	3.019	16,06

**Fonte:** Elaboração própria, com base em estudo de Lemos (2005), Sileg da CD e *site* do SF.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.46906/caos.n26.57782.p246-264>

No trabalho de Lemos (2005), durante os dezessete anos pesquisados, ela aponta uma média de 35% de proposições de controle, portanto rebatendo a assertiva de que o controle é inexistente (O'DONNELL, 1998). Não obstante uma diminuição da média, para cerca de 30%, a atividade de controle permanece ao se incluir mais 14 anos (de 2005 a 2018).

De 2005 a 2008, segundo biênio do primeiro mandato e o primeiro biênio do segundo mandato do presidente Lula, os valores são acima de 30%, os quais diminuem para menos de 30% ao final de seu segundo mandato. A presidente Dilma inicia 2011 e segue até 2014 com valores próximos a 30%. E, então, resta o exato período da 55ª Legislatura, quando os valores são bem abaixo da média, com 23,58% de atividade de controle. Em toda a série histórica, é a menor média quando se compara as legislaturas. Observa-se, no entanto, que ocorreu um aumento da atividade legislativa, o maior volume de proposições apresentadas do tipo PEC e PLs, e a manutenção dos instrumentos de controle em patamares semelhantes ou até menores causaram essa média reduzida em quase dez pontos percentuais.

A tabela 3 adota a metodologia mais ampla para ambas as variáveis: proposições legislativas e Instrumentos de Fiscalização e Controle. A premissa é considerar um número maior de proposições e, em relação aos *control tools*, incluir aqueles apresentados nas comissões. Desse modo, percebe-se que a representação não está subestimada como na tabela 2, tampouco superestimada. O relevante é o acréscimo de três pontos percentuais quando se compara com as proposições de plenário, como adotadas na pesquisa de Lemos (2005). Uma média de 8% contra 5%, o aumento deve-se ao trabalho das comissões, em especial os requerimentos de audiência com o propósito de fiscalização.

De fato, há o exercício da atividade de controle e fiscalização, todavia, não obstante a repercussão dos acontecimentos da 55ª Legislatura, o esforço fiscalizatório fica abaixo da média até então praticada, quando se aplica a mesma metodologia utilizada por Lemos (2005). Por sua vez, ao se adotar a proposta mais ampliada de proposições, constata-se que o Parlamento se dedicou em torno de 10% das proposições no aspecto de fiscalização.



**Tabela 3** – Apresentação de proposições legislativas *versus* fiscalização e controle no período de 2015 a 2018 na CD e no SF

Ano	(a) Proposições Legislativas Amplas <sup>1</sup>	(b) Controle (RIC, RCA, PFC, PDC <sup>2</sup> , REQ <sup>3</sup> , SIT)	(c) Total	(d) % do Total
2015	29.372	2.890	32.888	8,96
2016	18.282	1.797	20.451	8,95
2017	23.538	1.975	25.961	7,74
2018	13.427	859	14.597	6,01

**Fonte:** Elaboração própria, com base nos Sistemas Sileg da CD e do *site* do SF

**Notas:**

<sup>1</sup> Além de PEC, PLC e PL, estão incluídos os projetos de resolução, de decreto legislativo, medidas provisórias, requerimentos de audiência pública, que não foram classificados como de fiscalização e requerimentos do processo legislativo.

<sup>2</sup> PDC com fundamento no inciso V do art. 49 da CF/88.

<sup>3</sup> Requerimentos de audiências públicas classificados como de fiscalização.

Portanto há uma consolidação importante sobre o volume de controle parlamentar, que pode ser utilizada para várias comparações, a exemplo da que será feita a seguir com o emprego de fiscalização por meio do discurso dos deputados.

### Controle parlamentar nos discursos de grande expediente da Câmara dos Deputados

Como dito, optou-se por acrescentar outros vocábulos além de “fiscalização” ao estudo de Raposo (2015), o que aumenta a quantidade de discursos, só na 55ª Legislatura foram mais de cinco mil durante o Grande Expediente. O respaldo para o uso da palavra está protegido constitucionalmente como imunidade material, nos seguintes termos: “Art. 53. Os Deputados e Senadores são invioláveis, civil e penalmente, por quaisquer de suas opiniões, palavras e votos.” (BRASIL, 2020a). Tal condição é resultado da própria separação dos poderes, promovendo condições para a atuação do deputado como representante do povo.

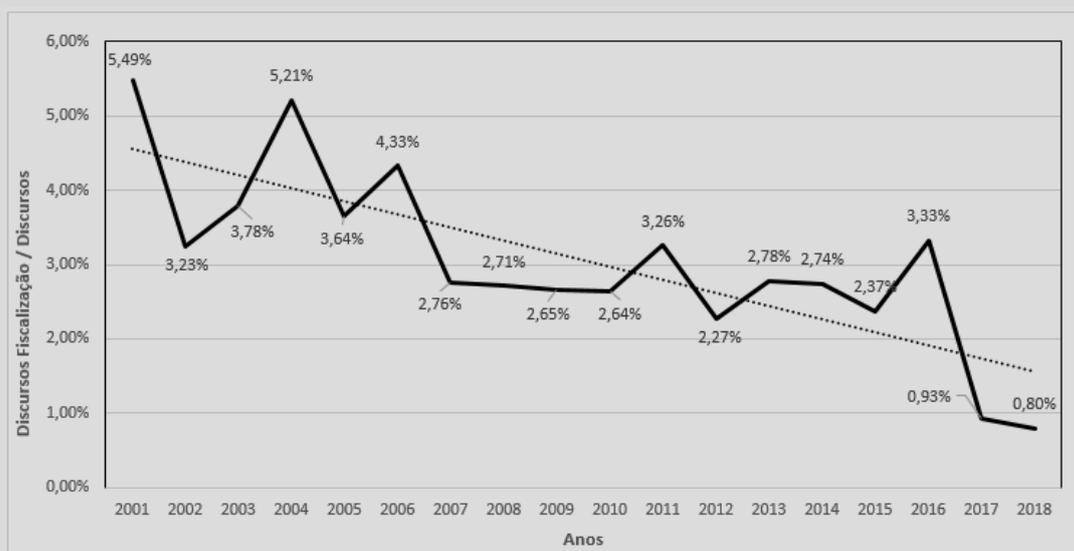
Assim, a contabilização inclui as expressões “fiscalizar”, “fiscalização”, “controlar”, “controle”, “TCU” e “CGU” em discurso no Grande Expediente desde 2001,



a fim de obter dados sobre a atuação do Legislativo “verbalizando” ações de controle e se isso está alinhado quantitativamente com os instrumentos.

O gráfico 1 apresenta dados coletados, os quais demonstram a redução de discursos contendo expressões relacionadas à atividade de fiscalização. Os dados se referem à proporção das expressões vinculadas à fiscalização no total de discursos de Grande Expediente. O primeiro ano verificado foi de 2001, quando 5,49% dos pronunciamentos continham as expressões. Percebe-se que a linha pontilhada está na descendente, começou com 5,49% e encerrou com 0,80%. Dessa forma, é visível a diminuição quando confrontados dois períodos, de 2001 a 2010 e de 2011 a 2018, sendo a média 3,84% e 2,5%, respectivamente. Portanto a diminuição pode ser atribuída ao uso de plataformas próprias, como redes sociais e internet no exercício do mandato parlamentar.

**Gráfico 1** – Porcentagem dos discursos de controle proferidos no Grande Expediente no período de 2001 a 2018 na CD



**Fonte:** Dados oriundos do Banco de Discursos da CD (BRASIL, 2020b).

**Nota:** A linha tracejada apresenta a tendência de queda da proporção entre os discursos que mencionaram as expressões de controle e o total de discursos proferidos no Grande Expediente pelos deputados.

De fato, se em 2001, 5,49% dos discursos utilizaram termos conectados ao controle, em 2018 passaram para menos de 1%, mesmo com a percepção de que o

“discurso” anticorrupção tenha se intensificado no meio da sociedade nos últimos anos. Em 2016, ano da troca no comando do país, marcado pelo processo de impedimento da então presidente, os temas foram reverberados nos discursos, promovendo uma elevação que alcançou 3,33%, colocando o ano em sexto lugar em quantidade de discursos e o maior nos últimos dez anos.

Verifica-se ainda ao comparar a tabela 2, contendo o volume de fiscalização, com o gráfico 1, que os anos de 2001 (36,09% - 5,49%), 2003 (32,9% - 3,78%), 2004 (37,28% - 5,21%), 2005 (36,83% - 3,64%), 2006 (30,14% - 4,33%) e 2016 (26,20% - 3,33%) alcançaram o maior peso de discursos contendo viés de fiscalização e controle, sendo que quatro coincidem com maior volume de fiscalização, ou seja, o uso dos instrumentos de controle.

Quanto aos anos de menor porcentagem de discursos: 2009 (26,01% - 2,65%), 2010 (28,67% - 2,64%), 2012 (32,12% - 2,27%), 2015 (24,79% - 2,37%), 2017 (23,97% - 0,93%) e 2018 (16,06% - 0,8%), cinco deles também obtiveram a menor porcentagem de instrumentos de fiscalização. Então, ainda não é possível confirmar essa relação direta entre as ações e os discursos, mas percebe-se que há uma conexão, explicada pela necessidade de divulgar seu desempenho durante o mandato, a fim de prestar contas aos seus eleitores.

Em estudo considerando mais de cem mil pronunciamentos feitos no Pequeno Expediente<sup>9</sup>, por mais de dois mil oradores diferentes ao longo de mais de quinze anos de atividade parlamentar na CD, entre outros achados, foi verificado que os deputados apresentam estratégia de concentração temática semelhantes. Há uma opção em difundir a fala por vários temas, são poucos os que concentram em um leque pequeno de assuntos. Sendo a agenda social e econômica preponderantes, não há numericamente representatividade de discursos voltados ao controle no estudo (MOREIRA, 2016).

Voltando a esta pesquisa, o deputado se dirige à tribuna para anunciar as proposições que ele tenha apresentado, o que pode explicar as coincidências encontradas. Além disso, utilizou-se um dos momentos possíveis, o Grande Expediente, porém há

<sup>9</sup> Pequeno Expediente: com duração de sessenta minutos improrrogáveis, destinado à matéria do expediente e aos oradores inscritos que tenham comunicação a fazer (Art. 66, I) (BRASIL, 2020b).

outras oportunidades em que ele pode atuar oralmente comentando a proposição e exercendo o papel de fiscal dos atos do Poder Executivo, o exemplo é o ambiente da comissão da qual seja membro e venha a possuir mais chances de usar a palavra em comparação com o plenário. Assim, expõe-se um campo interessante a ser investigado, a atuação de fiscalização e controle por intermédio do uso da palavra, tão significativa no meio parlamentar.

Portanto entende-se como resultado da pesquisa a permanência da atividade de controle no período de 2005 a 2018, uma diminuição de seu emprego no período da 55ª Legislatura e há possível correlação entre o volume de controle e os discursos proferidos pelos deputados durante o Grande Expediente.

### 3 Conclusão

O parlamentar escolhido pelos cidadãos tem a missão de fiscalizar os atos e decisões emanados pelo Poder Executivo. Tal função materializa-se por meio dos Instrumentos de Fiscalização e Controle (*control tools*) e pelo uso da palavra, pois a atividade de discursar é inerente ao exercício do mandato parlamentar (SILVA, 2020).

A pesquisa quantificou o emprego dos IFC pela CD e pelo SF, ou seja, em que medida se apresentaram os seis instrumentos em comparação com as demais proposições legislativas. Lemos (2005) fez levantamento de 1998 até 2004, logo, para continuar essa série histórica, adotou-se, de início, a mesma metodologia para constatar uma média abaixo das anteriores na 55ª Legislatura, somando 23,58%. Assim, se havia em média 30% de espaço destinado ao controle e fiscalização até então, utilizando o mesmo critério, identificou-se uma queda do esforço fiscalizatório. Todavia, a redução é ainda maior, pois a pesquisa empregou metodologia mais ampla e realista, incluindo as principais proposições legislativas, de acordo com o art. 59 da CF/88 (BRASIL, 2020a), e acrescentou os demais Instrumentos de Controle e Fiscalização, obtendo-se uma média abaixo de 10%.

Quanto ao uso do discurso parlamentar com propósitos de fiscalização, encontra respaldo na própria CF/88, que protege os deputados por quaisquer de suas opiniões e palavras, e com aplicação dos procedimentos, encontrou-se a possível relação entre o discurso de Grande Expediente e as ações de cunho fiscalizatório, explicada pela própria



essência da atividade parlamentar de divulgar seu desempenho durante o mandato, a fim de prestar contas aos seus eleitores, na esteira da teoria distributivista, objetivando a reeleição. No decorrer de quase duas décadas, o uso da palavra pelos deputados contendo objetivos de fiscalização decaiu proporcionalmente. Tanto no caso dos instrumentos formais quanto nos discursos percebe-se a diminuição da atividade mesmo em um período marcado por eventos importantes, como a Operação Lava a Jato<sup>10</sup> e o próprio *impeachment* da presidente Dilma Rousseff.

Há, sem dúvida, um profícuo campo de pesquisa a ser explorado envolvendo o discurso parlamentar e a atividade congressual, em especial no campo de fiscalização parlamentar. É possível incluir outros momentos das 39 sessões legislativas, as comissões parlamentares e até mesmo a adoção de outros veículos de comunicação.

Em suma, o uso da palavra no decorrer do período de Grande Expediente na Câmara dos Deputados de 2001 a 2018 regrediu proporcionalmente, indicando que ou os deputados migraram para outras formas de exercício e/ou realmente houve uma diminuição da fiscalização por meio da vocalização.

## Referências

BRASIL. Ministério Público Federal. **Entenda o caso**. Brasília: MPF, 2021. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/grandes-casos/lava-jato/entenda-o-caso>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República. 2020a. Disponível: <https://bit.ly/2TaVBwA>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Discursos e debates**: banco de discursos. Brasília: Câmara dos Deputados, 2020b. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/discursos-e-notas-taquigraficas>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Regimento Interno da Câmara dos Deputados**. 21. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2020c. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18847>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Sistema de Informações Legislativas**. Brasília, 2020d. Disponível em: <http://bit.ly/2Mr6URn>. Acesso em: 10 jan. 2021.

<sup>10</sup> A operação iniciou-se em 2009 com a investigação de uma rede de postos de combustíveis e lava a jato de automóveis para movimentar recursos ilícitos pertencentes a uma das organizações criminosas. Depois, seguiram-se dezenas de outras ações envolvendo a Polícia Federal, o Ministério Público Federal e dos estados, o Poder Judiciário e outros órgãos (BRASIL, 2021).

BRASIL. Senado Federal. [Senado Federal]. Brasília: Senado Federal, 2020e. **Website**. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/hpsenado>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BRASIL. Senado Federal. **Regimento Interno do Senado Federal**. Brasília: Senado Federal, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/36a5jwn>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CARVALHO, Ginny Carla Moraes de. **Plenários ao vivo nos parlamentos americano: transparência, publicidade e estímulo à accountability**. 2020. Dissertação (Mestrado em Poder Legislativo) — Câmara dos Deputados, Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento (Cefor), Brasília, 2020. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=9746422](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9746422). Acesso em: 10 jan. 2021.

CINTRA, Antônio Octávio et al. O poder legislativo na Nova República: a visão da ciência política. *In*: AVELAR, Lúcia; CINTRA, Antônio Octávio. (Org.). **Sistema político brasileiro: uma introdução**. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 81-123.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

LEMONS, Leany Barros. **Controle legislativo em democracias presidencialistas: Brasil e EUA em perspectiva comparada**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2005. Disponível em: [https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/180412/tese\\_leany.pdf?sequence=7](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/180412/tese_leany.pdf?sequence=7). Acesso em: 10 jan. 2021.

MARCIANO, João Luiz Pereira. **Fórmula de Yamani**. Notas de aula. Instrumentos de pesquisa em Ciências Sociais. 2016. (Disciplina Teoria dos Jogos aplicada à Ciência Política. Curso de Mestrado Profissional em Poder Legislativo. Organizado pelo Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados. Brasília-DF. 2º Semestre de 2016.

MIGUEL, Luis Felipe; FEITOSA, Fernanda. O gênero do discurso parlamentar: mulheres e homens na tribuna da câmara dos deputados. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 52, n. 1, p. 201-221, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7127/6/ARTIGOGeneroDiscursoParlamentar.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MOREIRA, Davi Cordeiro. **Com a palavra os nobres deputados**: frequência e ênfase temática dos discursos dos parlamentares brasileiros. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-04112016-124733/publico/2016\\_DaviCordeiroMoreira\\_VOrig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-04112016-124733/publico/2016_DaviCordeiroMoreira_VOrig.pdf). Acesso em: 10 jan. 2021.

MUDALEN, Jorge Tadeu. **Discurso sobre o projeto de lei geral das telecomunicações de 2 set. 2015**. Brasília, DF: Departamento de Taquigrafia/Câmara dos Deputados, 2 set. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3giUgxS>. Acesso em: 10 jan. 2021.

O'DONNELL, Guillermo A. Horizontal accountability in new democracies. **Journal of Democracy**, Cambridge, v. 9, n. 3, p. 112-126, July 1998. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/16904>. Acesso em: 10 jan. 2021.



RAPOSO, Erivan da Silva. **Controle parlamentar e papéis parlamentares:** o Legislativo brasileiro a partir da atuação dos deputados federais (1995-2014). 2015. Tese (Doutorado em Ciência Política) — Instituto de Ciência Política, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18678/1/2015\\_ErivandaSilvaRaposo.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18678/1/2015_ErivandaSilvaRaposo.pdf). Acesso em: 10 jan. 2021.

SILVA, Ronaldo Quintanilha da. **Accountability Horizontal:** A fiscalização parlamentar exercida pela Câmara dos Deputados na 55ª Legislatura. 2020. Dissertação (Mestrado em Poder Legislativo) — Câmara dos Deputados, Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento (Cefor), Brasília, 2020. Disponível em: [https://bd.camara.leg.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/40164/accountability\\_horizontal\\_silva\\_.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bd.camara.leg.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/40164/accountability_horizontal_silva_.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 10 jan. 2021.

Recebido em: 20/02/2021.

Aceito em: 05/04/2021.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.46906/caos.n26.57782.p246-264>

## GESTÃO DA VIDA E BIOPOLÍTICA NAS TRAMAS E TECITURAS DA COVID-19 NO BRASIL<sup>1</sup>

### *LIFE MANAGEMENT AND BIOPOLITICS IN THE WEFT AND WOOF OF COVID-19 IN BRAZIL*

Kleiton Wagner Alves da Silva Nogueira \*

#### Resumo

Isolamento social, fechamento de fronteiras, quarentena e vigilância populacional por meio de dispositivos tecnológicos foram algumas das medidas tomadas pelos diferentes governos com o advento da pandemia de Covid-19. Tendo por base essa consideração, o presente artigo apresenta como objetivo refletir acerca da pandemia de Covid-19 por meio da leitura do conceito de biopolítica expresso pelo autor francês Michel Foucault. Por meio da revisão bibliográfica e análise documental, buscamos verificar empiricamente a aproximação do referido conceito para pensar a atuação governamental no Brasil mediante decretos do Governo Federal referentes à pandemia. Como resultados, foi possível observar uma série de dispositivos vinculados ao controle e vigilância dos corpos institucionalizados por um saber-poder médico que se liga ao controle socioespacial e biológico da vida. Além disso, chamou atenção a forma como a biopolítica tem sido praticada: evidências empíricas demonstram que o deixar morrer tem sido um dos enfoques de Bolsonaro na gestão da crise sanitária com o objetivo de priorizar um retorno imediato das atividades econômicas.

**Palavras-chave:** Biopolítica; Governo Bolsonaro; Covid-19; Pandemia.

#### Abstract

Social isolation, border closure, quarantine and population surveillance through technological devices were some of the measures taken by different governments with the advent of the Covid-19 pandemic. Based on this consideration, the present article reflects on the covid-19 pandemic through a reading the concept of biopolitics in the work of Michel Foucault. Through bibliographic review and document analysis, we seek to empirically verify the approximation of the referred concept in order to reflect on governmental action in Brazil, through federal government decrees regarding the pandemic. As a result, it was possible to observe a series of devices linked to the control and surveillance of bodies institutionalized by medical knowledge and power, which are linked to socio-spatial and biological control over life. Beyond this attention has been drawn to the way biopolitics has been practiced. Empirical evidence has shown that letting die has been one of Bolsonaro's approaches in managing the health crisis with the aim of prioritizing an immediate return to economic activities.

**Keywords:** Biopolitics; Bolsonaro Government; Covid-19; Pandemic.

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), e elaborado a partir das discussões e leituras de textos realizadas na disciplina Seminários Avançados II, ministrada pela professora Dra. Mércia Rejane Rangel Batista e pelo professor Dr. José Gabriel Silveira Corrêa no período 2020.2 no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande.

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande/Brasil. E-mail: kleiton\_wagner@hotmail.com.



## Introdução

Era comum nos indagarmos quando alguém no ônibus, centro da cidade, parque etc. utilizava uma máscara cirúrgica como utensílio de proteção à saúde. Em nossa imaginação, tais pessoas apresentavam uma saúde fragilizada, detentoras de alguma patologia mortal. Com a pandemia do *Corona Virus Disease* (Covid-19), todas essas imagens foram experienciadas em nosso cotidiano. A patologia causada pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2) surgiu no final do ano de 2019, com o registro de casos de pneumonia viral em Wuhan, na China. Seus sintomas mais comuns são: febre; tosse seca e fadiga corporal. Contudo esses sintomas podem evoluir para: diarreia, perda de paladar, congestão nasal, dores musculares, articulares, na cabeça e na garganta. Nos casos mais graves, o quadro infeccioso apresenta: falta de ar, perda de apetite, temperatura corporal acima de 38°C e dor persistente ou pressão no peito (WHO, 2020). A rápida forma de contágio, por meio de gotículas e aerossóis contendo o Sars-Cov-2, além da conexão mundial mediante voos internacionais, relações comerciais e turismo, logo fizeram com que a doença se espalhasse pelo mundo, causando inúmeras mortes e se tornando um dos problemas centrais para os distintos governos no mundo.

Embora a humanidade conviva com patologias desde os tempos mais remotos, basta um passeio na literatura de Defoe ([1722]); Camus ([1947] 2012) e Galeano ([1971] 2010) para observarmos o tema das pandemias e epidemias como partes inerentes ao desenvolvimento das sociedades humanas. A relação entre homem, natureza, desenvolvimento de meios e modos de produção ao longo da história tem provado que tal fenômeno não é exclusivo de nossa época. Não obstante, é preciso que reconheçamos que o desenvolvimento da técnica, da ciência e da informação desde o pós-Segunda Guerra Mundial têm potencializado uma maior disseminação em escala planetária.

Nesse sentido, pensar a relação entre sociedade e pandemia, dentro do âmbito das Ciências Sociais, é um esforço válido, tendo em consideração que essa área trabalha com autores e conceitos de diferentes campos do saber, como é o caso da produção intelectual do filósofo francês Michael Foucault (1926-1984), autor que possui uma vasta obra, mas que por meio de seus estudos sobre a loucura, sexualidade e encarceramento, forneceu subsídios para que os cientistas sociais pudessem promover análises acerca do tema da saúde, especialmente pelo conceito de biopolítica. Dessa forma, a pandemia de Covid-19,



certamente surge como um fenômeno de ordem global, mas que também expressa formas de controle por meio da ação governamental sobre a saúde e a morte das pessoas, numa relação de poder que expressa a composição de normas e leis aglutinadas em dispositivos jurídicos, e que implicam na forma como devemos nos comportar e viver na pandemia frente às exigências “legais” do Estado.

Dessa forma, ao recuperar essa linha de raciocínio, o presente artigo tem por objetivo realizar uma reflexão acerca da pandemia de Covid-19 por meio da leitura do conceito de biopolítica de Foucault. Para o alcance desse objetivo, realizamos o levantamento da bibliografia das obras do autor, além de uma análise documental sobre os principais decretos emitidos pelo Governo Federal e que tratam do aspecto da saúde e enfrentamento à Covid-19.

Do ponto de vista de nossa exposição, realizamos inicialmente um panorama sobre a gestão e o poder como elementos que atuam sobre a vida tendo em mente as considerações de Foucault. Na segunda parte, há um itinerário reflexivo que busca associar biopolítica com o processo de governar, com ênfase na saúde como um dos elementos fundantes dessa concepção. Em seguida, realizamos um balanço empírico com base na crise sanitária brasileira, no qual se utilizou dispositivos jurídicos emanados pelo Governo Federal de modo a associarmos empiria e apontamentos teóricos sobre a biopolítica.

### **Gestão e poder sobre a vida**

Vida e morte, elementos dialéticos e constituintes da existência humana, não podem ser considerados de modo homogêneo e linear, tendo em vista que as determinações sociais em cada formação econômico-social condicionam o modo como os seres humanos experienciam formas de viver e de morrer. Todavia, morrer e viver também implicam numa concepção de gestão, na maneira como as forças produtivas foram se desenvolvendo a partir das relações sociais de produção. Essa correlação traduziu a condição humana de se preocupar com tais instâncias por intermédio da criação de dispositivos e instituições que regulam a forma como nascemos, vivemos e morremos em sociedade.



Nesse sentido, Michael Foucault, mesmo que não tenha se detido exclusivamente à área da saúde, promoveu em seu exercício teórico, marcado por uma genealogia e arqueologia do saber, a ideia de que a morte, assim como a vida, está intimamente associada com relações de poder. Segundo a filósofa e pesquisadora italiana Laura Bazzicalupo (2017), essa concepção de Foucault pode ser apreendida no que o filósofo francês denominou como biopolítica. Para a pesquisadora, o termo está cada vez mais presente no cotidiano, e surge em contextos diferenciados, vinculados aos problemas da vida. E é a partir de Foucault que a noção ganha uma modelagem e contorno que deduz a forma de se governar vidas no âmbito econômico, social e político.

O uso dos corpos, alimentação, epidemiologia, saúde etc. constituem elementos associados à vida biológica e aos seres vivos, que são foco de ação de um poder sobre a vida na forma de dispositivos jurídicos, elaborados e externalizados por normas e condutas sociais estabelecidas. A vida como objeto passa a ser fonte de análise, observação e atenção do Estado moderno. Se com o absolutismo havia o poder de fazer morrer e deixar viver, com o desenvolvimento do capitalismo e a necessidade de uma gestão dos corpos para a geração de mais-valia, temos uma espécie de inversão na qual a gestão da vida ganha uma tônica que remete ao fazer viver e deixar morrer aqueles corpos necessários e focos de exploração.

Nesse ínterim, cabe salientar que o termo biopolítica, tal como o conhecemos pelas elaborações de Foucault, deriva do século XIX, conforme Laura Bazzicalupo (2017). A observação sobre uma normatização e disciplinamento da vida já era conhecida, antes das elaborações de Foucault, sob uma chave positivada, funcionalista e mecanicista da sociedade, elementos que terão a crítica do autor no decorrer de sua elaboração teórico-empírica. É justamente sobre esse eixo norteador, positivado e entendido de modo acrítico, que o filósofo vai direcionar suas análises a condição de um poder objetivado no controle da vida pela via dos dispositivos normalizadores e disciplinares da vida. O surgimento de campos do saber, de verdades e discursos vão se instaurar como elementos pretensos a um regime científico e tecnológico que tem na ciência o baluarte e ancoradouro de sua efetividade, e que estão vinculados à materialidade da vida (BAZZICALUPO, 2017).



Observamos que a reflexão em torno de como a vida deve ser regida e controlada é fundamental para o entendimento da concepção de biopolítica em Foucault. Considerar essa noção nos ajuda a pensarmos sobre o fenômeno da pandemia de Covid-19, dos modos de governar e da gestão sanitária que têm sido realizada no Brasil.

### **A biopolítica e o processo de governar**

Uma primeira menção de Foucault ao termo biopolítica, segundo o professor Peter Pelbart (2003), ocorreu em 1974 numa palestra realizada na cidade do Rio de Janeiro, e que tinha como tema o nascimento da medicina social. Nessa palestra, é possível observar a preocupação do filósofo francês em investigar os dispositivos sanitários que controlam a vida das populações por meio de um saber-fazer médico. Foucault ([1963] 2011) vai refletir sobre o fato da técnica, em especial o controle estatístico no âmbito da saúde por intermédio de uma epidemiologia sanitária, passar a contabilizar os elementos da vida, tais como taxas de natalidade, mortalidade etc.

Esses elementos passam a ser detalhados como uma forma de controle político no qual são registrados, além das mortes e óbitos, condições de vida, caracterizações territoriais, alimentação etc. Nesse processo, é esboçado um inventário sobre os elementos associados à forma de viver, e toda essa contabilidade implicou em um saber médico que foi se instaurando como prática normativa sobre o controle da vida e dos corpos: “Na gestão da existência humana, toma uma postura normativa que não a autoriza apenas a distribuir conselhos de vida equilibrada, mas a reger as relações físicas e morais do indivíduo e da sociedade em que vive” (FOUCAULT, [1963] 2011, p. 37).

A concepção em torno do disciplinamento do corpo é parte constitutiva do que teremos na passagem de regimes pautados no absolutismo, que ditavam as formas de morrer, promoviam confiscos e conquistas de territórios, ao deslocamento sobre um poder que fizesse a gestão da vida e necessidade de conformação dos estados modernos. Esse poder sobre a vida se desenvolve a partir do século XVII pela composição de dois elementos específicos: disciplina e uma política da vida da população. A sujeição do corpo ao disciplinamento e ao controle da população, que passa a crescer com o desenvolvimento das forças produtivas, implicaria, na visão do filósofo francês, em elementos constitutivos do biopoder.



O elemento populacional também chama atenção de Foucault na medida em que exige formas de governar, que pudessem funcionar como gestão do conjunto da vida das pessoas. A questão do governo é tema de reflexão por Foucault ([1963] 2011) de modo a apontar que a partir do século XVI, a questão do governo aparece sobre diferentes aspectos: o governo de si mesmo e dos outros, e o governo das almas regidas pelo cristianismo, no governo das crianças por meio da pedagogia e pelo pastorado. Esse disciplinamento e controle foram essenciais ao desenvolvimento do capitalismo, mas não apenas isso, tendo em vista que havia também a necessidade da elaboração de metodologias que promovessem uma gestão da vida de forma consensual:

[...] o capitalismo exigiu mais do que isso, foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; **foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar; se o desenvolvimento dos grandes aparelhos de Estado como instituições de poder, garantiu a manutenção das relações de produção [...]** (FOUCAULT, 1988, p. 133, grifo nosso).

As instituições a que Foucault faz referência seriam: família, exército, escola, polícia e a medicina de escopo individual e coletiva. É dessa forma que as nuances do capital, a acumulação, mais-valor e expansão das forças produtivas tiveram como parte inerente o exercício do biopoder. Por consequência, esse poder sobre a vida, como argumenta Foucault (1988), teve como função medir, qualificar, avaliar e hierarquizar. Passa-se, assim, de uma sociedade que tinha no poder do soberano o imperativo da morte para uma normatização de regras e criação de ambientes propícios à acumulação de capital e geração de lucro.

Por volta dos anos 1978 e 1979, Foucault proferiu um curso intitulado: O nascimento da biopolítica (FOUCAULT, [1979] 2008). Nesse curso, ele aborda o governo não de forma estrita, mas pontua a melhor forma de governar, a prática de governar. Nesse ínterim, vai considerar que governar, segundo a razão de um Estado, é se tornar sólido; permanente; rico e forte diante das ameaças que o podem destruir. Ao visualizar o Estado como um regime de múltiplas governabilidades, o autor se distancia de uma posição estática e estritamente institucional que enxerga o Estado como um fato imóvel (FOUCAULT, 2002).



Dessa forma, governamentalidade é entendida como o conjunto de instituições, procedimentos e ações que tem por alvo a população, mas que também implica na conformação do governo por meio de instituições e na atuação de um Estado-administrativo governamentalizado:

Por esta palavra, ‘governamentalidade’, entendo o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial dos dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por ‘governamentalidade’ entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito, para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de ‘governo’ sobre todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos de governo [e, por outro lado], o desenvolvimento de toda uma série de saberes. Enfim, por ‘governamentalidade’, creio que se deveria entender o processo, ou antes, o resultado do processo pelo qual o Estado de justiça da Idade Média, que nos séculos XV e XVI se tornou o Estado administrativo, viu-se pouco a pouco ‘governamentalizado’ (FOUCAULT, [1978] 2008, p.143-143, grifos do autor).

Segundo Oliveira (2019), a governamentalidade seria elaborada por Foucault para explicitar a forma de surgimento do Estado moderno. Para essa autora, esse processo também implicou no tipo de regime de poder e nas especificidades tecnológicas que, após o século XVIII, teve como epicentro a gestão populacional pela biopolítica. Dentro da perspectiva da governamentalidade, a biopolítica é conceituada por Foucault da seguinte forma:

Maneira como se procurou no século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças... Sabe-se o lugar crescente que esses problemas ocuparam desde o século XIX e que desafios políticos e econômicos eles vêm constituindo até hoje (FOUCAULT, 2002, p. 431).

Nesse contexto, a centralidade da vida ganha destaque e o saber médico se consolida como prática dominante sobre os corpos por ditar o que pode ser considerado “normal” e “patológico”. Esse controle se estende, inclusive, às novas formas de desenvolvimento técnico-científico que o saber médico promoveu mediante pesquisas com células tronco e das tecnologias de reprodução assistida (PEREIRA, 2011). Numa linha de raciocínio semelhante, Cunha (2011) aponta que o desenvolvimento de células tronco embrionárias, para além de um consumo recluso à pesquisa científica, implica

também na comercialização da vida mediante alterações de características fenotípicas que necessitam passar pelo crivo da bioética.

Até que ponto essas novas formas de agir sobre a vida, mediadas pela sofisticação do saber-poder médico não estariam criando crenças e representações compartilhadas sobre o corpo? Ou melhor, se seguirmos uma gramática foucaultiana, como tais realidades são produzidas por meio da construção de um discurso sobre o corpo? Para Perrusi (2001), tais elementos implicaram na legitimação de um padrão normativo sobre os corpos, com base no saber médico que implica numa normatividade social, preenchida pela individualidade e crença em dispositivos tecnológicos construídos com base num saber-poder científico. E o corpo, ao estar inserido nas relações sociais, teria, segundo Perrusi e Neves (2011), não apenas um âmbito físico e imediato, mas uma história imbricada no disciplinamento e normatização de comportamentos.

Com a pandemia de Covid-19, o imperativo do cuidado de si e dos outros toma um contorno mais impositivo e vigilante. Os dispositivos jurídicos e normativos são utilizados por países como China, Japão, Alemanha, Itália, Estados Unidos e Brasil, de modo a acionar — de forma legitimada — saberes e poderes para administrar a população e evitar os colapsos dos sistemas de saúde. Logo, termos como *lockdown*, “vigilância sanitária” e “vigilância epidemiológica” adentram no vocabulário cotidiano como reflexo de uma realidade mortificante (BEIGUELMAN, 2020). As cenas de corpos enterrados aos milhares em covas coletivas ocupam um imaginário compartilhado de que é necessário seguir critérios de biossegurança impostos pelo Estado. Das evidências de Han (2020) sobre a forma como a China tem feito uso de tecnologias de vigilância às restrições de circulação em âmbito mundial, passamos a viver um mundo distópico visto apenas no universo literário e cinematográfico.

### **Balanco empírico: a Covid-19 no Brasil e o governo Bolsonaro**

Ao tomarmos como base o período que se inicia no dia 1º fevereiro de 2020 até 1º de fevereiro de 2021, constatamos que o cenário da pandemia no Brasil é um dos mais preocupantes do mundo. Segundo as estatísticas oficiais disponibilizadas pelo Ministério da Saúde, nesse espaço de tempo, o país teve um total de 225.099 óbitos acumulados, ficando atrás apenas dos Estados Unidos com um total de 439.955 segundo os dados do



*Centers for Disease Control and Prevention* (CDC, 2021). Dentro do panorama global de óbitos por Covid-19, o Brasil concentrou um total de 10% dessas mortes, acompanhado por México, Índia e Reino Unido. Apenas o Brasil e os Estados Unidos aglutinam cerca de 30% dos óbitos globais.<sup>2</sup>

Quando olhamos essa relação por milhão de habitantes, por levar em consideração as especificidades demográficas de cada formação social, constata-se que o panorama não se altera de forma significativa, uma vez que o Brasil, juntamente com Estados Unidos e México figuram entre os países com maiores índices entre os dez mais populosos do planeta, conforme podemos observar na tabela a seguir:

**Tabela 1** – Mortes por Covid-19 por milhão de habitantes entre 1º de fevereiro de 2020 a 1º de fevereiro de 2021

<b>País</b>	<b>Mortes por milhão de habitantes</b>	<b>População</b>
China	3	1.439.323.776
Nigéria	8	209.112.611
Bangladesh	49	165.653.233
Paquistão	53	223.397.006
Índia	111	1.387.975.211
Indonésia	111	275.222.063
Rússia	508	145.971.424
Brasil	1.055	213.448.530
México	1.226	129.728.251
Estados Unidos	1.369	332.145.637

**Fonte:** Elaboração própria a partir de <https://www.worldometers.info/coronavirus/>.

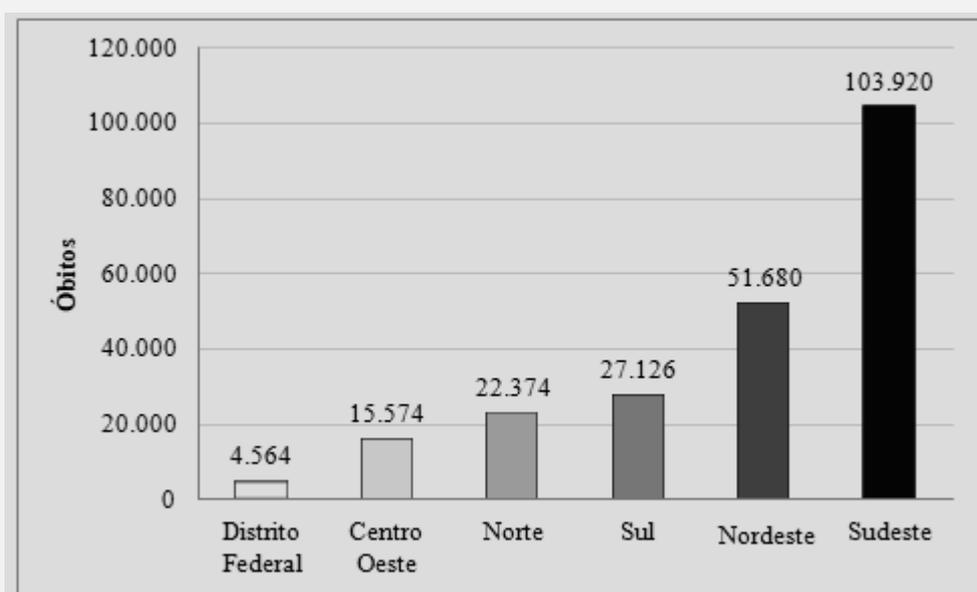
Na presente reflexão, optamos por realizar os cálculos tendo como base o número de óbitos, uma vez que o diagnóstico da Covid-19 tem como questão a ausência de testes massivos para toda a população. Todavia, apenas em termos quantitativos, países como Estados Unidos, com um total acumulado de infectados na ordem de 26.921.020, e o Brasil com 9.230.865, apresentam-se como locais em que mais pessoas contraíram o Sars-Cov-2 no planeta. Essa mesma lógica se repete ao considerarmos o total de casos por milhão de habitantes, estando os Estados Unidos localizados na primeira posição com um

<sup>2</sup> Calculamos esses índices com base no seguinte banco de dados: <https://www.worldometers.info/coronavirus/>. Acesso em: 02 fev. 2021.

índice de 81,05. O Brasil se encontra em sétimo lugar, com um total de 43,246 infectados por milhão de habitantes.

Ao redirecionarmos a escala de análise ao Brasil, percebemos que o país seguiu uma trajetória de difusão espacial que teve nas metrópoles o início da disseminação. Nesse sentido, cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Fortaleza concentraram inicialmente uma importação do Sars-Cov-2 por meio das viagens internacionais de avião. Esse movimento de contaminação pelo “ar” foi seguido de uma difusão terrestre pelas principais malhas viárias que cortam o território nacional. Em termos regionais, temos um panorama de maior concentração no Sudeste do país com a seguinte situação.

**Gráfico 1** – Óbitos acumulados por região no Brasil entre 1º de fevereiro de 2020 a 1º de fevereiro de 2021



Fonte: Elaboração própria a partir de <https://www.comitecientifico-ne.com.br/>

Os estados que apresentam o maior número de óbitos dentro do espaço temporal analisado são: São Paulo (53.090); Minas Gerais (15.094); Rio Grande do Sul (10.715); Ceará (10.486) e Pernambuco (10.364). As cinco cidades com mais óbitos são: São Paulo (17.341); Rio de Janeiro (17.254); Manaus (5.693); Brasília (4.564) e Salvador (3.417). Nesse sentido, e tendo o Brasil por contexto, observa-se que a pandemia ainda apresenta altos índices de óbitos, chegando a uma média móvel de sete dias no valor de 1.048 em

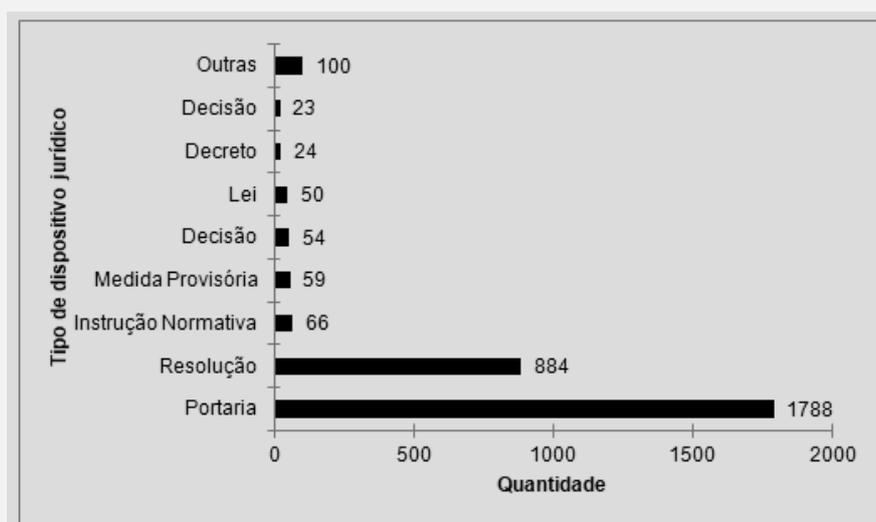
1º de fevereiro de 2021, segundo os dados disponibilizados pelo Comitê Científico do Consórcio Nordeste.<sup>3</sup>

Esse breve panorama dos óbitos e da distribuição espacial da Covid-19 no Brasil, serve como pano de fundo para o próximo tópico, que busca estabelecer uma conexão entre dispositivos jurídicos e a reflexão maior em torno da biopolítica. Cabe salientar que essa conexão não é uma transposição conceitual para a realidade brasileira, mas um esforço analítico de entender as especificidades de como um conjunto de normatização modelam a forma como o país tem enfrentado a Covid-19.

### Dispositivos normativos e a gestão da pandemia no Brasil

Desde que a pandemia passou a figurar como tema central na política, economia e sociedade brasileira, um conjunto enorme de dispositivos jurídicos foram emitidos nas mais variadas instâncias do governo. Em termos empíricos, o Centro de Estudos e Pesquisas de Direito Sanitário (CEPEDISA), em parceria com a organização não-governamental Conectas Direitos Humanos,<sup>4</sup> tem organizado um banco de dados a respeito desses dispositivos como podemos observar no gráfico a seguir:

**Gráfico 2** – Dispositivos jurídicos vinculados à pandemia (1 de janeiro a 31 de dezembro de 2020)



Fonte: Elaboração própria a partir de Cepedisa, 2021.

<sup>3</sup> Cf. <http://www.consorcionordeste-ne.com.br/>. Acesso em: 03 mar. 2021.

<sup>4</sup> Cf. <https://www.conectas.org/> e <http://cepedisa.org.br/publicacoes/>. Acesso em: 05 fev. 2021.

Ao todo foram elaboradas mais de 3.000 normas associadas à pandemia de Covid-19 em todo o país. O órgão que concentra o maior número de normatizações é o Ministério da Saúde com um total de 865 normativas, seguido pelo Ministério da Economia com 514; Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA) com 382; Presidência da República com 166 e Ministério da Infraestrutura com 128. Conforme a análise desenvolvida por Ventura (2021), esse número de normas apresenta explicação no fato de a gestão da crise sanitária no Brasil ter sido realizada de forma descoordenada, com conflitos entre presidência da república, governadores e prefeitos, o que gerou dentro do marco do pacto federativo brasileiro, a produção desordenada e autônoma de normatizações. Para a nossa análise, a seleção dos dispositivos apresentados no quadro abaixo se justifica pelo fato de aglutinar as principais linhas de direção na gestão da crise sanitária que o governo Federal tem adotado em termos de biopolítica, residindo assim as principais medidas de enfrentamento; estabelecimento de serviços essenciais; direcionamento em relação à vacinação e controle de entrada e saída de pessoas do Brasil.

**Quadro 1** - Normatizações selecionadas para observação e análise

Dispositivo	Tema	Âmbito de origem
Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020	Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus responsável pelo surto de 2019	Presidência da República
Decreto nº 10.282, de 20 de março de 2020	Regulamenta a Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020, para definir os serviços públicos e as atividades essenciais.	Presidência da República
Plano Nacional de Operacionalização da Vacinação contra a Covid-19	Estabelecimento de diretrizes para a vacinação contra a covid-19.	Ministério da Saúde
Portaria nº 255, de 22 de maio de 2020	Dispõe sobre a restrição excepcional e temporária de entrada no país de estrangeiros, de qualquer nacionalidade.	Casa Civil da Presidência da República e Ministérios da Saúde; Infraestrutura; Segurança Pública.

**Fonte:** Elaboração própria a partir das leis e decretos do governo federal.



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e “criar a partir de”) este material, desde que observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.46906/caos.n26.57969.p265-290>

A Lei nº 13.979/2020 (BRASIL, 2020a) pode ser considerada como a que desenha as diretrizes gerais no âmbito estatal das ações de combate à pandemia. Percebemos que o itinerário de “proteção à coletividade” é o enfoque base dessa lei. Como elemento constituinte de um poder sobre a vida, esse dispositivo emana o agenciamento que visa a separar pessoas infectadas e objetos contaminados como um meio de criar uma contenção espacial à proliferação viral. Sua outra faceta seria a instituição de quarentenas que tem por princípio a restrição de acesso aos objetos contaminados e indivíduos infectados. Além dessas medidas, a realização compulsória de exames clínicos; testes laboratoriais; coleta de amostras; vacinação; tratamento médico; exumação, necropsia, cremação e manejo de cadáver constituem um aparato normativo sobre a forma como o Estado deve manipular os corpos dos indivíduos. Sendo assim, as pessoas são compelidas a adotar práticas e regras sanitárias. O cerceamento nesse sentido é panóptico uma vez que o controle é exercido não apenas pelo Estado, mas também pela própria população que passa a introjetar e construir um sentimento de vigilância, repudiando aqueles que não usam máscaras, para citarmos apenas um exemplo.

Subjacente a essa tecnologia, o saber-poder sobre a vida também se manifesta no oitavo artigo da lei: “§ 1º As medidas previstas neste artigo somente poderão ser determinadas com base em evidências científicas” (BRASIL, 2020a). O terreno de um saber-poder científico tem como função legitimar uma prática que se insere no campo biopolítico como norma e conduta que não podem ser contrariadas. Ao ter o poder de instituir o que é o “normal e patológico”, a medicina, por exemplo, emana um controle biológico e sanitário sobre a vida, no qual atua de modo a concentrar autoridade sobre os corpos e condutas.

Nesse mote das restrições e controles, chama atenção o estabelecimento das atividades de caráter essencial. De acordo com Ventura (2021), houve por parte do Governo Federal uma clara intenção de proliferar o Sars-Cov-2 na população brasileira, com a implantação de estratégias de disseminação de informações inverídicas e vetos à lei para alargar a realização das atividades econômicas, e culpabilizar os demais setores pelo desempenho sanitário e econômico no país. A dicotomia entre vida e economia que o governo Bolsonaro aplica, além de uma intencionalidade prática no uso da ideia de “imunidade de rebanho”, tem influenciado no controle e estabelecimento do que venha a



ser essencial e o que não é. Essa determinação implica em colocar milhares de trabalhadores em plena atividade, num cenário em que o Brasil figura como um dos locais com mais óbitos pelo Sars-Cov-2:

[...] no Brasil de hoje, o caráter essencial de uma atividade durante a pandemia não está vinculado a uma avaliação técnica rigorosa, que busque conciliar o imperativo de conter a propagação da doença com a preservação do que é, de fato, indispensável à sobrevivência, à saúde ou à segurança da população, como definido pelo ordenamento jurídico, e sim depende do resultado da correlação de forças políticas na localidade em que a pessoa se encontrar, assim como às condições de acesso e ao posicionamento de cada instância do Poder Judiciário (VENTURA, 2021, p. 37).

Esse ponto da correlação de forças implica na existência de poderes diferenciados sobre o controle da vida. De modo simplificado, poderíamos considerar de um lado, frações da burguesia, especialmente as frações financeira e comercial sob o imperativo de uma governamentalidade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2020) procuram preservar o mercado em detrimento da proteção à vida. Do outro, temos o Supremo Tribunal Federal (STF), que toma uma posição aparentemente acima das classes, dando a impressão de se orientar por nuances técnicas, e temos ainda a oposição ao governo que realiza agitações nas mídias sociais no intuito de estabelecer uma biopolítica baseada em *lockdowns*, extensão do auxílio financeiro, isolamento social e vacinação em massa.

Desde o início da pandemia, a preocupação com a economia era o foco do Governo Federal. O histórico de ataques à saúde pública, conforme a pesquisa de Mendes e Carnut (2019) demonstra, é um retrato dessa realidade. A proposta de desvinculação orçamentária que Paulo Guedes — Ministro da economia —, buscou retirar do orçamento do Governo Federal, um total de R\$ 1,5 trilhão, expressa essa tendência que já vinha se agudizando no governo Temer com a Emenda Constitucional nº 95/2016 (BRASIL, 2016). É preciso destacar que os dados econômicos de diversos países como Estados Unidos, China, e o próprio Brasil, demonstravam que a pandemia potencializou, mas não foi a causa do decréscimo da taxa de lucro, fenômeno abordado por Marx, ([1867] 2017), e mais recentemente com a crise econômica mundial de 2008, por intelectuais como Roberts, Carchedi (2018) e Roberts (2021).

Sem embargo, essa vinculação entre controle e poder sobre a vida é funcional ao modo de produção capitalista. Essa correlação é o que Foucault (2002) vai observar ao indicar que o surgimento do capitalismo necessitou de um regime padronizador sobre a



vida e corpos dos indivíduos para a extração de mais-valor. Não é à toa que Frederick Taylor (1990), considerado o pai da “administração científica”, realizou estudos sobre tempos e movimentos por meio da observação exaustiva da forma como os trabalhadores e trabalhadoras desempenham as funções nas fábricas, seu objetivo era normatizar os comportamentos e mecânicas exigidas para uma melhor eficiência e eficácia na produção.

Portanto a correlação entre tais elementos é o que aqui consideramos como dois aspectos existentes da biopolítica brasileira frente à Covid-19. Temos a conformação, por parte do governo Bolsonaro, do exercício de um poder que confirma a lógica do capital em detrimento da vida, mas também teríamos condutas que tentam realizar ações, aparentemente em “favor da vida”, conforme mencionamos anteriormente, como também pelas ações de solidariedade, a exemplo do Projeto Mandacaru<sup>5</sup>, uma organização composta por voluntários que colaboram no sentido de encontrar soluções baseadas na ciência para o enfrentamento da pandemia, vinculado ao Comitê Científico de Combate ao Coronavírus do Consórcio Nordeste (C4NE)<sup>6</sup>, que vem realizando a articulação de ações e acompanhamento da pandemia na região Nordeste do país, sob coordenação do professor Miguel Nicolelis e do ex-ministro de Ciência e Tecnologia, Sérgio Machado Rezende.

Também identificamos no Governo Federal as tentativas de incluir no Decreto nº 10.282, de 20 de março de 2020 (BRASIL, 2020b), atividades que do ponto de vista objetivo poderiam ser desconsideradas num período de pandemia, a exemplo das atividades religiosas de qualquer natureza, salões de beleza, barbearias e academias. Para o presidente Bolsonaro, tais atividades são essenciais porque “garantem a vida” e resguardam empregos (MAZUI et al, 2021), embora ele não tenha feito nada para mudar o quadro de contrarreformas e precarização do trabalho.

Nesse mesmo contexto, o processo de vacinação também não foge à interpretação do escopo da biopolítica. No Brasil, o Plano de Operacionalização da Vacinação contra a Covid-19, lançado pelo Ministério da Saúde, é claro em eleger os indivíduos que devem

<sup>5</sup> Cf. Projeto Mandacaru. Disponível em: <https://sites.google.com/view/pmandacaru>. Acesso em: 10 mar. 2021.

<sup>6</sup> Cf. Comitê Científico de Combate ao Coronavírus do Consórcio Nordeste (C4NE). Disponível em <https://www.comitecientifico-ne.com.br/>. Acesso em 20 mar. 2021.



ser imunizados num primeiro momento.<sup>7</sup> São corpos classificáveis a partir de critérios epidemiológicos, que levam em consideração parcela da população mais afetada a partir da identificação de riscos:

[...] foram elencadas as seguintes populações como grupos prioritários para vacinação: trabalhadores da área da saúde (incluindo profissionais da saúde, profissionais de apoio, cuidadores de idosos, entre outros), pessoas de 60 anos ou mais institucionalizadas, população idosa (60 anos ou mais), indígena aldeado em terras demarcadas, comunidades tradicionais ribeirinhas e quilombolas, população em situação de rua, morbidades (Diabetes mellitus; hipertensão arterial grave (difícil controle ou com lesão de órgão alvo); doença pulmonar obstrutiva crônica; doença renal; doenças cardiovasculares e cérebro-vasculares; indivíduos transplantados de órgão sólido; anemia falciforme; câncer; obesidade grau III), trabalhadores da educação, pessoas com deficiência permanente severa, membros das forças de segurança e salvamento, funcionários do sistema de privação de liberdade, trabalhadores do transporte coletivo, transportadores rodoviários de carga, população privada de liberdade (BRASIL, 2021a, p. 22).

Salienta-se que a primeira versão do plano de imunização não contemplava comunidades tradicionais, ribeirinhas, quilombolas, trabalhadores do transporte coletivo, pessoas em situação de rua, população privada de liberdade; apenas após repercussão de instituições nas mídias sociais e posicionamento de pesquisadores que esses grupos foram incluídos no plano. Diante dessas especificações, cabe um destaque curioso de como a biopolítica também pode agir por dois polos inversos: o primeiro é esse protelado pela institucionalização de um dispositivo governamental lançado pelo Ministério da Saúde, que sofre interferência direta da Presidência da República, e o outro, seria a reivindicação de setores populares em oposição ao governo por outra biopolítica do “fazer viver”, que lance mão de artifícios também institucionais para proteger as pessoas da Covid-19.

Em termos demográficos, a pandemia também revigorou lembranças de práticas que nos remetem ao período medieval. O controle das patologias como a da peste bubônica, ocasionado pelo agente etiológico *Yersinia pestis*, por exemplo, tinha no controle socioespacial uma das medidas para combater o contágio. O controle, quanto às navegações, circulação de pessoas e imigração, foi alvo de atenção dos governantes

<sup>7</sup> No momento de escrita do presente artigo (08 de fevereiro de 2021), um total de cinco instituições submeteram suas vacinas para análise da Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA): AstraZeneca; Butantã; Fiocruz; Pfizer; Janssen. Dessas, apenas a CoronaVac (Butantan) e AstraZeneca foram aprovadas para uso emergencial. Até essa data, o Brasil conseguiu imunizar um total de 1.486.461 pessoas numa população de 211,8 milhões de habitantes. Cf. <https://localizaus.saude.gov.br/> e [https://viz.saude.gov.br/extensions/DEMAS\\_C19Vacina/DEMASC19Vacina.html](https://viz.saude.gov.br/extensions/DEMAS_C19Vacina/DEMASC19Vacina.html). Acesso em 08 fev. 2021.

daquele período. A pandemia de Covid-19, apesar de ocorrer em pleno século XXI, demonstra que o biopoder e a capacidade de intervir sobre a locomoção das pessoas não ficaram restritas ao passado. Uma das primeiras medidas que a China adotou ao identificar o potencial de contágio do Sars-Cov-2 em Wuhan foi realizar um cordão sanitário no território, impedindo a entrada e saída de pessoas da localidade como forma de conter a proliferação do vírus.

Contudo, com o desenvolvimento do meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 2016) e com os avanços dos transportes e das conexões internacionais, temos a potencialização e disseminação de patógenos por todo mundo. Um determinado vírus pode circular o mundo em poucos dias, se inserindo em territórios diferenciados, o que acaba se tornando também um desafio, tal qual evidenciado pelo Sars-cov-2. Pode-se considerar que a entrada desse vírus no território brasileiro se deu por meio das viagens internacionais e de passageiros que tiveram contato com os principais corredores mundiais de proliferação, a exemplo da Itália. Metrôpoles como Fortaleza, Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, devido à concentração de viagens desse tipo, foram as principais portas de entrada do vírus. Após esse momento, o contágio se deu pela via terrestre e pelo processo de interiorização, alcançando cidades de porte médio a pequenas (GUIMARÃES et al, 2020). Esse panorama implicou a exigência de um controle de locomoção especificado pelo Estado brasileiro, mediante a Portaria nº 255, de 22 de maio de 2020 que proibiu a entrada no país, durante um período de trinta dias, de estrangeiros de qualquer nacionalidade (BRASIL, 2020c).

Essas restrições apresentaram impacto sobre a circulação de passageiros, se em termos globais a pandemia ocasionou uma redução de 70% nos voos, no Brasil essa queda foi de 90% (FARIA; YUKARI, 2020). Todavia, tais dados mostram apenas o que ocorre na superficialidade do fenômeno, o Brasil é o maior país da América do Sul, sua larga área fronteira com outros países da América Latina trouxe o debate sobre o impedimento dos fluxos migratórios, principalmente de países como Venezuela. Conforme Ramos (2021) salienta, ao apontar que o Brasil, por meio da Portaria Conjunta Interministerial nº 158, de 31 de março de 2020, restringiu durante um período de trinta dias a imigração de pessoas oriundas daquele país. Além dessa portaria, o pesquisador também informa que a edição da Portaria Conjunta nº 255 unificou o fechamento das fronteiras revogando as Portarias Interministeriais nº 201, nº 203 e nº 204. Ademais, a

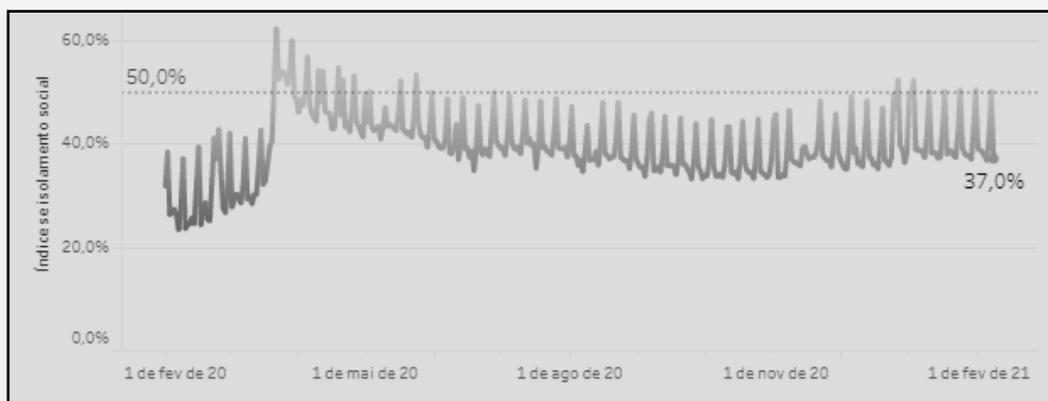


Portaria nº 648, de 23 de dezembro de 2020 promoveu o banimento de voos oriundos do Reino Unido; Grã-Bretanha e Irlanda do Norte devido ao desenvolvimento de novos tipos de cepas virais nesses territórios. O Reino Unido também tem impedido a entrada de pessoas que passaram pelo Brasil devido à descoberta de novas variações do Sars-Cov-2 no Amazonas (PINTO, 2021; NAVECA et al, 2021).

Tendo em vista esse panorama, o imperativo de um “fazer viver” é acionado pelo Estado que detém o poder de instituir práticas normativas de controle dos meios de transporte e da circulação das pessoas. Esse fato também é representado quando observamos a institucionalização do *lockdown* em municípios de estados como Maranhão; Amapá e Pará (OLIVEIRA; MELLO, 2020). A vigilância se aprofunda ainda mais quando passamos a ter por meio dos celulares conectados à internet e ao *Global Positioning System (GPS)*, uma abertura para que empresas como Google tabulem dados sobre locomoção das pessoas.

Esses dados são utilizados pelos governos para calcular o nível de isolamento social conforme podemos observar na figura a seguir:

**Figura 1** - Índice de isolamento social no Brasil entre 1º de fevereiro de 2020 a 1º de fevereiro de 2021



Fonte: <https://mapabrasileirodacovid.inloco.com.br/pt/>.

Essas estratégias e usos de dispositivos tecnológicos para realização do controle e monitoramento dos corpos já é uma prática comum em países como a China, conforme embasa Han (2020). Segundo esse pesquisador, o regime chinês realizou um alto grau de controle populacional mediante o uso de tecnologias, promovendo assim uma espécie de Estado com vigilância onipresente.

No Brasil, conforme temos tentado compreender a situação pandêmica por meio dos dados empíricos, percebemos que, mesmo com a elaboração de medidas e decretos, há no cenário político, especialmente na cúpula organizacional do governo federal, a escolha tácita por fazer uso do biopoder para que a população tenha um maior contato com o Sars-Cov-2, e adquira uma imunidade de rebanho. Essa lógica é identificada na pesquisa de Ventura (2021), ainda que a autora não mencione as categorias de biopolítica e biopoder.

Por outro lado, a ideia de uma gestão sanitária para a contenção da proliferação do vírus por parte de alguns prefeitos e governadores passa a ideia aparente de se chocar com as proposições do presidente Bolsonaro. Todavia, essa “aparência” não tem conseguido superar a correlação de forças com a esfera federal, principalmente com a dicotomia criada entre economia e saúde. A culpabilização de prefeitos e governadores que não institucionalizam o uso do tratamento precoce com a Hidroxicloroquina, para citarmos um exemplo, o fechamento do comércio ou medidas restritivas de horários tem, em nossa interpretação, promovido que alguns entes cedam à pressão, especialmente num momento de crise econômica e desempregos. De modo igual, também não descartamos governadores e prefeitos que também surfam no negacionismo bolsonarista visando interesses eleitorais ou de vinculação ideológica ao presidente.

Cabe salientar que para a classe trabalhadora, principalmente da juventude precarizada, os trabalhadores de linha de frente da saúde, dos motoristas, empregadas domésticas, diaristas, enfim, de uma infinidade de categorias profissionais, o “direito” ao isolamento social não foi concedido. Além desse caráter de classe, destaca-se o recorte de classe e raça da pandemia. Segundo informações do Ministério da Saúde (BRASIL, 2021b), a população negra é a mais afetada pela Covid-19.

Ao nos debruçarmos sobre os dados referentes à escolarização e sua correlação com os óbitos na pandemia por meio da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD COVID-19 (IBGE, 2021), tendo como referência o mês de novembro de 2020, constatamos que as testagem realizadas para identificar as infecções pelo Sars-Cov-2 foram maiores na população branca, numa faixa etária de 30 a 59 anos de idade, que são mais escolarizadas e que possuem um nível de renda maior. De acordo com a pesquisa realizada por Ranzani et al (2021) que aborda a caracterização das primeiras 250.000 internações por Covid-19 no Brasil, no período de 16 de fevereiro a 15 de agosto de 2020 nas regiões: Norte, Nordeste e Centro-Oeste, os resultados indicam que cerca de  $\frac{2}{3}$  das pessoas infectadas eram negros. Outras

análises que corroboram essas constatações podem ser encontradas na pesquisa realizada pelo Núcleo de Operações e Inteligência em Saúde (NOIS), liderado pelo Departamento de Engenharia Industrial do Centro Técnico Científico da PUC-Rio (CTC/PUC-Rio), os dados consolidados de maio de 2020 com 30 mil casos encerrados indicam que praticamente 55% dos negros foram a óbito, em comparação com 38% dos autodeclarados brancos. A pesquisa também identificou que, pessoas sem escolaridade somaram uma taxa de 71% dos óbitos em relação aos 22% daqueles com nível superior (BATISTA et al, 2020).

De acordo com o último boletim epidemiológico lançado no ano de 2020 pelo Ministério da Saúde (BRASIL, 2020d), que têm dados consolidado até o dia 28 de dezembro de 2020, negros somam um total de 38,1% das hospitalizações por covid-19, brancos 37,7%. Com relação aos óbitos, esse índice cresce tendo em vista que do total de 186.762 registradas no período, 42% foram de negros e 36% de brancos. Há também a evidência que uma menor renda e nível de escolaridade parecem indicar uma ligação direta entre a condição social, o lugar que ocupa o indivíduo na sociedade e a probabilidade de contrair Sars-Cov-2 e ir a óbito. Tais dados podem abrir margem para exploração de um conceito que, advindo de premissas foucaultianas, foi desenvolvido pelo filósofo camaronês Achile Mbembe. Na interpretação desse filósofo, o conceito de biopoder é relacionado à perspectiva de um estado de exceção, sendo uma expressão da capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Contudo, Mbembe (2016) diz que em Foucault o direito soberano de matar e os dispositivos de biopoder estariam cravados na forma de funcionamento do Estado moderno, e que o nazismo seria um exemplo da concepção de um Estado exercendo o direito de matar. Todavia, diferentemente de Foucault, Mbembe argumenta que a atuação do biopoder já era existente no período colonial por meio da escravização de corpos negros. Ou seja, para ele a racialização discursiva já estava presente bem antes do que as análises de Foucault apontam.

Mbembe considera que a atenção dada a uma gestão da vida seria insuficiente para analisarmos as atuais transformações do curso histórico da humanidade, e que a gestão da morte seria de fato o que o Estado tem praticado em prol de realizar a manutenção de corpos eleitos para viver. A concepção expressa pelo autor pode ser entendida como necropolítica:

**[...] as formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. Demonstrei que a noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte (MBEMBE, 2016, p. 146, grifo nosso).**



Nesse sentido, a necropolítica e o necropoder seriam premissas que conseguiriam dar conta de como o Estado tem tratado as populações, priorizando a vida de uns em detrimento de outros. Do ponto de vista empírico e do que conseguimos observar ao trazer essas reflexões para o caso brasileiro, percebemos que a biopolítica, ao tratar de uma gestão da vida, promove intrinsecamente e de forma dialética uma gestão da morte ao eleger a forma como o Estados moderno deve regulamentar a vida dos indivíduos. Não obstante, a reflexão de Mbembe também é sumariamente profícua, conforme assevera Lima (2018), no sentido de apontar uma síntese entre a gestão da vida e da morte, principalmente com os recentes giros à direita na superestrutura política de países como o Brasil, com Bolsonaro, que tem realizado uma gestão da vida e da morte, na qual fica nítida a síntese entre bio/necropoder, ao desconsiderar medidas mínimas de segurança sanitária e potencializar o nível de óbitos por Covid-19 no Brasil, especialmente quando os dados empíricos nos apontam que grande parcela dos óbitos se localiza na população mais vulnerável quanto à classe e à raça.

### **Considerações finais**

A pandemia de Covid-19 surge quando, por mais de três décadas, o imperativo neoliberal tem ditado a conduta das variadas formações econômico-sociais no mundo. Dos sistemas de saúde sucateados ao avanço do capital financeiro por meio do sistema da dívida pública, aliado a uma gestão sanitária baseada numa clara escolha pela Economia, o Brasil de Bolsonaro, mesmo tendo o SUS, considerado uma referência mundial em serviços de saúde, tem enfrentado altos índices de infecção e óbitos por Covid-19. Ao se tornar um dos epicentros de contaminação, o Brasil tem praticado uma biopolítica que tem falhado por não permitir uma gestão sobre a vida, de modo a salvar corpos do Sars-Cov-2, deixando morrer aqueles que, na interpretação de Bolsonaro, morreriam de qualquer forma, afinal, “todos morreremos um dia” (TARJA, 2020).

A nossa análise com base no levantamento bibliográfico e nos documentos consultados demonstra que o conceito de biopolítica pode ajudar nessa compreensão da gestão da crise sanitária que vivenciamos, desde que consideremos a perspectiva da formação social brasileira, de modo a não realizarmos uma simples transferência conceitual e aplicabilidade sem entender as especificidades do caso brasileiro. Os conflitos entre



Presidência da República, governadores e prefeitos, além de uma série de ações emanadas pelo Governo Federal, demonstram que esse conceito não pode ser visto de forma unilateral, e que a leitura de Foucault também pode ser utilizada ao entendimento e análise sobre o Estado. Contudo, em nossa interpretação, ainda persiste a debilidade de não conseguir apreender, de conjunto ou no marco da totalidade, a correlação existente entre as classes sociais, o que pode abrir espaço para novas pesquisas.

Embora este artigo tenha objetivado refletir acerca da pandemia de Covid-19, por meio da leitura do conceito de biopolítica expresso pelo autor francês Michel Foucault, os resultados obtidos também fornecem subsídios para pensarmos a situação do SUS frente aos ataques do neoliberalismo e da forma como o governo Bolsonaro tem se tornado um grande promotor de mortes por todo o país. Se a pandemia de Covid-19 evidencia as fraturas de uma sociedade desigual, na qual ser negro e pobre é um indicativo de maior probabilidade de ir a óbito pelo Sars-Cov-2, a questão racial também é um elemento que pode ser investigado em futuras pesquisas por meio de indicadores sociais, mediante uma série temporal mais longa, para que assim possamos ter subsídios analíticos a novas interpretações, além de promover o amplo debate do porquê dados por raça, renda, escolaridade, em muitos casos, são de difícil acesso ou não ficam claros para a sociedade.

Nossa análise também evidenciou que a conformação da biopolítica no caso brasileiro se constitui de forma dialética, de modo a promover um dos mais trágicos momentos da saúde pública brasileira. A quantidade de óbitos referenciados por marcadores sociais exibem o nível de desigualdade existente na formação econômico-social brasileira. Esses aspectos podem ser aprofundados com análises que possam aglutinar as lacunas de investigação que apontamos, mas também promover dentro do âmbito das ciências sociais compreensões que aprofundem os pilares teóricos e empíricos que constituem esse campo do saber.

Dessa forma, se o conceito de biopolítica, conforme demonstramos no presente artigo, nos ajuda a pensar sobre a situação brasileira, isso não implica desconsiderar elaborações que também pensem em formas de superar esse quadro, especificamente aquelas atreladas ao entendimento das classes sociais no Brasil e nas suas relações com o Estado. E, talvez, certa limitação resida nesse ponto, pelo menos em nossa interpretação do marco teórico de Foucault, tendo em vista que se o Estado não é um bloco homogêneo e estático, tampouco as classes o são, há interesses ligados à própria materialidade da vida que também



podem conformar outras possibilidades de biopolítica, uma que de fato valorize a vida e a saúde de forma ampla, e que não seja apenas um apêndice de um modelo de organização social baseado na acumulação de capital.

Frente a esses argumentos, avaliamos que dentro âmbito das ciências sociais, essas observações podem ser aprofundadas de modo a produzirmos novas sínteses, não apenas de interpretação, mas de intervenção. Ter em mente essa compreensão fornece subsídios para superação da chave analítica que considera o modelo de biopolítica empreendido pelo modo de produção capitalista como um fenômeno insuperável ou contínuo. Portanto, com base nas lacunas investigativas que sinalizamos e mediante os resultados obtidos no presente artigo, avaliamos a necessidade de novas elaborações e análises empíricas que podem ser realizadas no campo da saúde pública, contribuindo para o debate no campo das ciências sociais.

## Referências

BATISTA, Amanda et al. **Nota Técnica 11 – 27/05/2020**. Análise socioeconômica da taxa de letalidade da COVID-19 no Brasil, Rio de Janeiro: NOIS, 2020. Disponível em: <https://ponte.org/wp-content/uploads/2020/05/NT11-An%C3%A1lise-descritiva-dos-casos-de-COVID-19.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BAZZICALUPO, Laura. **Biopolítica**: um mapa conceitual. São Leopoldo: Unisinos. 2017.

BEIGUELMAN, Giselle. A pandemia das imagens: retóricas visuais e biopolíticas do mundo covídico. **Revista Latinoamericana de psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 549-563, 2020. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142020000300549](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142020000300549). Acesso em: 16 jan. 2021.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Plano de Operacionalização da Vacinação contra a Covid-19**. Brasília: Secretaria de Vigilância em Saúde, 2021a. Disponível em: [https://www.conasems.org.br/wp-content/uploads/2021/04/1a-Edic%C3%A7%C3%A3o-Plano-Nacional-de-Vacinac%C3%A7%C3%A3o-contra-Covid\\_V1\\_16dez20.pdf](https://www.conasems.org.br/wp-content/uploads/2021/04/1a-Edic%C3%A7%C3%A3o-Plano-Nacional-de-Vacinac%C3%A7%C3%A3o-contra-Covid_V1_16dez20.pdf). Acesso em: 08 fev. 2021.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. **Boletim Epidemiológico nº 44**. 2021b. Disponível em: [https://www.gov.br/saude/pt-br/media/pdf/2021/janeiro/07/boletim\\_epidemiologico\\_covid\\_44.pdf](https://www.gov.br/saude/pt-br/media/pdf/2021/janeiro/07/boletim_epidemiologico_covid_44.pdf). Acesso em: 20 mar. 2021.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 13.979**. Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus responsável pelo surto de 2019. 2020a Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-13.979-de-6-de-fevereiro-de-2020-242078735>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto nº 10.212, de 20 de março de 2020**. 2020b. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2020/decreto/D10282.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/decreto/D10282.htm). Acesso em: 11 fev. 2021.



BRASIL. Presidência da República. **Portaria nº 255, de 22 de maio de 2020**. 2020c. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-n-255-de-22-de-maio-de-2020-258114133>. Acesso em: 09 fev. 2021.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Boletim epidemiológico nº 43**. 2020d. Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/boletins-epidemiologicos>. Acesso em: 11 fev. 2021.

BRASIL, Presidência da República. **Emenda Constitucional n. 95, de 15 de dezembro de 2016**. 2016. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc/emc95.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc95.htm). Acesso em: 09 fev. 2021.

CAMUS, Albert. **A peste**. Rio de Janeiro: Record, [1947] 2012.

CDC. Covid data tracker. **Site do Centers for Disease Control and Prevention**. 2021. Disponível em: <https://covid.cdc.gov/covid-data-tracker/#datatracker-home>. Acesso em: 20 mar. 2021.

CEPEDISA. Mapeamento e análise das normas jurídicas de resposta à Covid-19 no Brasil. **Boletim Direitos na Pandemia**. n. 10, São Paulo, 20 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.conectas.org/publicacoes/download/boletim-direitos-na-pandemia-no-10>. Acesso em: 01 fev. 2021.

CUNHA, L. S. Células-tronco e a transcendência: a submissão do corpo vivo à biotécnica. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 2, n. 18, p. 98-119, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/47060>. Acesso em: 21 jan. 2021.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A prova política da pandemia. **Blog da Boitempo**. 2020. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/03/26/dardot-e-laval-a-prova-politica-da-pandemia/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

DEFOE, Daniel. **Um diário do ano da peste**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, [1722] 2014.

FARIA, Flávia; YUKARI, Diana. Coronavírus provoca redução de 90% dos voos no Brasil, mais que média global. **Folha de São Paulo**. Postado em 20 de abril de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/04/coronavirus-provoca-reducao-de-90-dos-voos-no-brasil-mais-que-media-global.shtml>. Acesso em: 09 fev. 2021.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1963] 2011.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, [1979] 2008.

FOUCAULT, Michael. **Segurança, Território, População**: Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes [1978] 2008.

FOUCAULT, Michael. Conferência 5. *In*: FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002. p. 103 - 126.

FOUCAULT, Michel. Direito de morte e poder sobre a vida. *In*: FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 125 - 149.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, [1971] 2010.

GUIMARÃES, Raul Borges et al. O raciocínio geográfico e as chaves de leitura da Covid-19 no território brasileiro. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 34, n.99, p.119-140, 2020. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142020000200119&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142020000200119&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 08 fev. 2021.



HAN, Byung-Chul. Emergência viral y el mundo de mañana. *In*: AGAMBEN, Giorgio et al. **A sopa de Wuhan**: pensamento contemporâneo em tempos de pandemias. [Online], APSO, 2020, p. 97 - 112. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1bpWWb7X4CRi-VFyMIeQhtNEsIFneKmqk/view>. Acesso em: 08 fev.2021.

IBGE. **Pesquisa Nacional de Amostragem por Domicílio**. PNAD COVID-19. 2021. Disponível em: <https://covid19.ibge.gov.br/pnad-covid/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

LIMA, F. Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 70, n. spe, p. 20-33, 2018. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672018000400003&lng=pt&nrm=isso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672018000400003&lng=pt&nrm=isso). Acesso em: 11 fev. 2021.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, [1894] 2017. Livro III: o processo global de produção capitalista.

MAZUI, Guilherme et al. Coronavírus: Bolsonaro inclui salão, barbearia e academia como 'atividades essenciais'. **Site Globo.com/G1**. Postado em 11 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/11/coronavirus-bolsonaro-inclui-salao-barbearia-e-academia-como-atividades-essenciais.ghtml>. Acesso em: 20 mar. 2021.

MBEMBE, A. Necropolítica. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 11 fev.2021.

MENDES, Áquilas; CARNUT, Leonardo. Desvinculação orçamentária de Guedes mata a saúde pública. **Revista Domingueira da Saúde**, Campinas, v. 10, p. 1-4, 2019. Disponível em: <http://idisa.org.br/domingueira/domingueira-n-10-marco-2019?lang=pt>. Acesso em: 27 mar.2021.

NAVECA, Felipe et al. **Nota técnica 2021/01**. Relação filogenética de sequências SARS-CoV-2 do Amazonas com variantes emergentes brasileiras que abrigam mutações E484K e N501Y na proteína Spike. Rio de Janeiro: Fiocruz/Ministério da Saúde. 2021. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/fiocruz-publica-nota-tecnica-sobre-nova-variante-do-sars-cov-2-no-amazonas>. Acesso em: 09 fev. 2021.

OLIVEIRA, Lorena. O conceito de governamentalidade em Michel Foucault. **Ítaca**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 48-72, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/Itaca/article/view/26395/18009>. Acesso em: 20 Mar. 2021.

OLIVEIRA, Marcelo; MELLO, Igor. Saiba em que estados e cidades já foi decretado o lockdown no Brasil. **Site do Uol**. Postado em 15 de maio de 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/05/09/saiba-onde-ja-foi-decretado-o-lockdown-no-brasil.htm>. Acesso em 20 Mar. 2021.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, M. P. M. Corpo, saúde e novas tecnologias reprodutivas. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, João Pessoa, v. 2, n. 18, p. 51-62, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/47054>. Acesso em: 21 jan. 2020.

PERRUSI, A. Utopia da saúde perfeita: a nova ideologia do corpo na modernidade. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 1, n. 3, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/47126>. Acesso em: 21 jan. 2021.

PERRUSI, A.; NEVES, E. M. Apresentação: dossiê corpo e saúde. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 2, n. 18, p. 01-03, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/47047>. Acesso em: 21 jan. 2021.



PINTO, Ana Estela de Sousa. Reino Unido proíbe entrada de viajantes do Brasil devido a variante do coronavírus. **Folha de São Paulo**. 14 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/01/reino-unido-proibe-entrada-de-viajantes-do-brasil-por-causa-de-variante-do-coronavirus.shtml>. Acesso em: 09 fev. 2021.

RAMOS, André de Carvalho. Migração e pandemia: o fechamento das fronteiras. **Boletim Direitos na Pandemia**. São Paulo, n. 10, p. 48-53, 2021. Disponível em: <https://www.conectas.org/publicacoes/download/boletim-direitos-na-pandemia-no-10>. Acesso em: 01 fev. 2021.

RANZANI, Otavio et al. Characterisation of the first 250 000 hospital admissions for covid-19 in Brazil: a retrospective analysis of nationwide data. **The Lancet Respiratory Medicine**, Londres, v. 9, p. 407-418, 2021. Disponível em: [https://www.thelancet.com/journals/lanres/article/PIIS2213-2600\(20\)30560-9/fulltext#%20](https://www.thelancet.com/journals/lanres/article/PIIS2213-2600(20)30560-9/fulltext#%20). Acesso em: 11 fev. 2021.

ROBERTS, Michael. Covid and fictitious capital. **Michael Roberts blog: blogging from a marxist economist**. 2021. [Online]. Disponível em: <https://thenextrecession.wordpress.com/2021/01/25/covid-and-fictitious-capital/>. Acesso em: 05 fev. 2021.

ROBERTS, Michael; CARCHEDI, Guglielmo. **The long depression: marxism and the global crisis of capitalism**. Chicago: Haymarket Books, 2018.

SANTOS, Milton, 1926-2001 **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

TARJA, Alex. Todos nós vamos morrer um dia: veja falas de Bolsonaro sobre o coronavírus. **Site Uol**. Postado em 01 de maio de 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/05/01/todos-nos-vamos-morrer-um-dia-as-frases-de-bolsonaro-durante-a-pandemia.htm>. Acesso em: 01 mar. 2021.

TAYLOR, Frederick Winslow. **Princípios de administração científica**. São Paulo: Atlas, [1911] 1990.

VENTURA, Deisy. Atividades consideradas essenciais no brasil. durante a pandemia: as discrepâncias entre normas federais e estaduais. **Boletim Direitos na Pandemia**. São Paulo, n. 10, p. 32-37, 2021. Disponível em: <https://www.conectas.org/publicacoes/download/boletim-direitos-na-pandemia-no-10>. Acesso em: 01 fev. 2021.

WHO. World Health Organization. **Coronavirus disease (COVID-19)**. Postado em 12 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/question-and-answers-hub/q-a-detail/coronavirus-disease-covid-19>. Acesso em: 20 mar. 2021.

Recebido em: 03/03/2021.

Aceito em: 08/04/2021.



**MILITARES NO GOVERNO BOLSONARO: tutela à democracia brasileira?*****MILITARY IN BOLSONARO'S GOVERNMENT: brazilian democracy under its submission?***

Antonio Alves de Vasconcelos Filho\*

**Resumo**

Este artigo visa analisar as motivações da forte participação política do Exército no governo Bolsonaro e sua tutela em relação à democracia brasileira entre os anos de 2013-2018, concretamente, como chegamos ao governo com o maior número de militares da história. Para tanto, necessário se faz um resgate histórico sobre a formação do Estado brasileiro e das atuais condições normativas que permitem que os militares ainda almejem ser o "poder moderador" da República. Em um primeiro momento, veremos como em vários momentos da vida política brasileira as Forças Militares foram sujeitos ativos das transformações sociais no Brasil. Em uma segunda parte, de forma crítica, utilizaremos conceitos desenvolvidos por Florestan Fernandes para compreendermos elementos fundantes da República. Finalmente, após esse resgate histórico e análise crítica da República, a partir de um estudo de caso da situação brasileira, veremos como no período recente escolhido, o papel do Exército é central para a crise institucional que vivenciamos, suas premissas e seus efeitos em relação à democracia brasileira. Concluiu-se que há uma tutela por parte do Exército para com a República, e que esse fenômeno dificulta a cultura democrática brasileira, e encontra raízes em nossa própria formação histórica.

**Palavras-chave:** Exército; Tutela; República; Democracia.

**Abstract**

The following work aims to analyze the motivations for the extensive political participation of the Brazilian Army in Bolsonaro's government and its relation to submission of Brazilian democracy between the years 2013-2018, specifically, how we arrived at the government with the historically largest number of military in cabinet. For this, it is necessary to make a historical reconstruction of the formation of the Brazilian Republic and the current normative conditions that continue to allow the military act as the "moderating power" of the Republic. At first, we will see how, at various times in Brazilian political life, the Army were active subjects of social transformations in Brazil. In a second part, critically, we will use concepts developed by Florestan Fernandes to understand fundamental elements of the national State. Finally, after this historical overview and critical analysis of the Republic, starting from a case study of the Brazilian situation, we will see how in the recent period, the role of the Army is central to the institutional crisis that we are experiencing, its premises and its effects in relation to Brazilian democracy. It was concluded from the research that there is Military tutelage of the Republic, that this phenomenon hampers Brazilian democratic culture and that it finds its roots in our historical formation.

**Keywords:** Army; Tutelage; Republic; Democracy.

---

\* Mestrando do Programa de Pós-graduação em Ciência Política e Relações Internacionais da Universidade Federal da Paraíba/Brasil. E-mail: antonioalvesvf@outlook.com.



## 1 Introdução

A formação da República como a conhecemos se confunde e tem direta participação das forças militares, notadamente o Exército, em sua concepção. Para analisarmos um lapso temporal tão recente como o proposto (2013 a 2018), que culmina na estruturação do governo Bolsonaro, faz-se necessário observarmos a tradição que permeia a atuação do Exército em relação à política brasileira ao transcorrer do nosso processo histórico.

Por diversos pontos específicos e importantes da nossa história, os militares estão presentes como atores ativos, ou às escusas, em transações políticas e efervescências sociais. Este papel não é hodierno, como chama atenção Alexandre Fuccille (2019, p. 92): "foi a partir da guerra do Paraguai, ainda no século XIX, que as forças armadas brasileiras passaram a ter crescente importância política e militar." A guerra do Paraguai pode ser tomada ponto central para a formação da unidade nacional do Exército. Porém, ainda mais anterior é o movimento de formação política do Exército como identificado por John Schulz (1994), para quem o movimento de politização começa durante a década de 1850 impulsionado por reformas interiores e efervescências na educação militar.

Em breve resgate histórico, temos fundamentalmente a presença dos militares em todos os marcos históricos importantes para a formação da República e suas interrupções subsequentes, sejam como "garantidoras" da ordem vigente ou como forças golpistas. Momentos como: a Instauração da República (1889); Revolução de 1930, instituição e deposição do Estado Novo (1937-1945); Suicídio de Getúlio Vargas (1954); Golpe e Contragolpe em relação à posse de Juscelino Kubitschek (1955); Campanha da Legalidade (1961); Golpe Militar (1964), para citarmos apenas momentos chaves que não podem ser dissociados dos militares.

O que percebemos é que a participação ativa, de modo a tutelar as forças políticas no país, é a regra em relação à atuação do Exército Brasileiro. Como observa José Murilo de Carvalho (2019, p. 25): "as forças armadas intervêm em nome da garantia da estabilidade do sistema político; as intervenções, por sua vez, dificultam a consolidação de práticas democráticas." Esse ciclo vicioso, ora apontado, é um drama persistente que se demonstra mais ativo ou disfarçado ao decorrer do tempo, inclusive pós-Constituição de 1988.



A democracia, tomada como liberal, é um desafio em terras brasileiras. Vislumbra-se seu maior período de profusão pós-período militar, apesar dos gargalos ainda presentes na realidade brasileira. Somado a esse panorama, contextualizaremos o conceito de Florestan Fernandes para democracia, em contato com a problemática da elite militar tomando as rédeas da nação em diversos pontos de sua história.

Dentre as promessas da Constituinte pós-ditadura civil-militar, havia a esperança de um controle civil acima dos militares. Apesar de algumas conquistas nesse sentido, vivenciamos hoje um dos governos mais militarizados da nossa história. Com o maior número de ministros derivados das forças armadas desde o governo Castelo Branco (FREIXO, 2020, p. 22). Como chegamos até aqui, a problemática e as motivações para tanto é o que este trabalho visa abordar.

## 2 A politização do Exército

As Forças Armadas no Brasil, especificamente o Exército, foco principal deste trabalho, durante a vivência republicana do país desempenharam papel que fora além da defesa externa. O controle civil sobre a caserna é um desafio histórico na política brasileira. Como poderemos perceber, a formação militar está estritamente ligada a essa realidade.

O ponto de inflexão da participação política dos militares se dá a partir da organização plena de um Exército perante a Guerra do Paraguai. Rememoramos, como dito anteriormente, que a formação política é ainda mais anterior. José Murilo de Carvalho aponta três vertentes ideológicas presentes na formação militar brasileira durante seu desenvolver na Primeira República.

As ideologias de intervenção, assim chamadas, se traduzem na: intervenção reformista, não intervenção e intervenção moderada. A primeira vertente se construía sobre a ideia do soldado-cidadão, que só devia obediência apenas dentro da lei (de acordo com sua própria interpretação). Advindo a sanha reformista de escalões inferiores que constantemente entravam em choque com a própria hierarquia militar, como, por exemplo, o movimento tenentista (CARVALHO, 2019, p. 62-64).

Já a ideologia de não intervenção, baseada no ideal do soldado-profissional, visava o afastamento das forças militares das questões políticas do cotidiano civil. A ideia



principal seria que "o Exército devia ser o órgão de defesa nacional, sob a direção de comando superiores, por sua vez submetidos ao presidente da República" (CARVALHO, 2019, p. 66). Como podemos perceber, apenas o ideário da defesa nacional veio a prosperar no meio militar.

A terceira vertente trata sobre a chamada intervenção moderada, o que José Murilo de Carvalho chama de "intervencionismo de generais". Combina-se à primeira ideologia interventiva dos tenentes, porém agora defendida pelo alto oficialato, mantendo-se a estrutura e organização militar. Segundo o autor supramencionado, "a ideologia do poder moderador das Forças Armadas tem aí sua primeira formulação sistemática" (CARVALHO, 2019, p. 68).

A partir dessa formação político-ideológica é que as forças militares passam a monitorar os caminhos do Estado Brasileiro. Sobretudo com o intervencionismo de generais que, hodiernamente, ainda reverbera como o suposto fundamento de que seriam os militares o poder moderador da República.

Em sua obra clássica *História militar do Brasil*, Nelson Wernerk Sodré divide em três períodos a formação militar: a fase colonial, a fase autônoma e a fase nacional. Para efeitos deste artigo, sobrepõe-se o interesse nas considerações sobre as últimas duas últimas fases abordadas, tanto pela sua atuação quanto formação vinculada ao período republicano (SODRÉ, 2010).

Sobre o momento da república oligárquica, importante vetor para a relação dos militares com a política, dispõe Sodré sobre o que ele acredita ser a concepção do movimento tenentista:

O Tenentismo começa a representar a renovação, o impulso burguês, a força do avanço, o sentido inconformista, amplo, nacional. Assinala o divórcio entre o poder, dominado pelo latifúndio, e o aparelho militar, que se recusa a servi-lo (SODRÉ, 2010, p. 270).

Independentemente do juízo de valor que se faça do movimento, o seu caráter politizador dos militares é inegável, assim como sua participação posterior para a chegada de Getúlio Vargas ao poder.

A fase nacional, citada anteriormente, se inaugura com a Revolução de 30, e perdura até a data da publicação da obra que coincide com o golpe de 64. Nesse contexto,



destaca o autor, dois aspectos que considera ser a missão das Forças: “assegurar as condições democráticas e assegurar a livre expansão econômica nacional” (SODRÉ, 2010, p. 488).

Como se percebe, o caráter nacionalista e qualificado de sua avaliação sobre as Forças Armadas, naquele momento, não se confirmou com o Golpe Militar que logo ali ocorreu. Ao refletir sobre a Ditadura ainda em 1967, aponta:

A ditadura causou males profundos ao Brasil, e continua a causá-los; causou males específicos aos soldados brasileiros, de que só agora começaram a se dar conta, e ficam em perplexidade por isso. Pouco a pouco, começam a despertar, a ter consciência desses males. Quando o processo chegar ao fim, eles a detestarão – como ela merece (SODRÉ, 1967, p. 643-644).

Após este breve relato sobre as vertentes de intervenção e os períodos da formação militar que contribuíram para a politização dos militares e seu consequente posicionamento acerca da política civil do país, passaremos à análise específica destes institutos da tutela e das intervenções.

## 2.1 Da tutela à intervenção militar

A história brasileira é permeada de momentos de intervenções do Exército, que nos será o principal foco de análise. Assim sendo, desenvolveu-se ao longo deste processo uma suposta tutela dos militares em relação às forças políticas. Sendo a tutela mutável na medida em que há uma maior ou menor estabilidade democrática no país.

Apesar de serem conceitos que podem caminhar juntos, intervenção e tutela não se confundem. A intervenção militar se dá em momentos específicos, mormente com o uso da força, podendo ser considerada a expressão clássica do Golpe de Estado do Século XX, tão reconhecível na América Latina, como aponta Adam Przerworski:

Golpes – pelo menos aqueles que levam à morte da democracia, como no Chile em 1973 – são eventos notáveis. As usurpações de poder pelos titulares podem ser lentas e graduais, mas em muitos casos os pontos de ruptura são óbvios. (PRZEWORSKI, 2019, p. 26, tradução nossa).



Por sua vez, a tutela militar requer um processo aprofundado de interiorização das forças militares como partícipe político, mesmo que não explícito. A tutela permite que atuem as Forças Militares com interferências na política em seu próprio interesse.

No pós-ditadura civil-militar, podemos citar como exemplos desta tutela apenas dentre os anos de 1985 a 1998: O *lobby* no processo constituinte e a participação no governo Sarney (LINZ; STEPAN, 1999); participação de militares da ativa ou reserva no gabinete governamental; falta de rotina legislativa e de participação do Congresso nos assuntos referentes à Defesa Nacional (ZAVERRUCHA, 1998).

Ainda na década de 90, no incipiente novo regime democrático, aponta Jorge Zaverucha que: "As Forças Armadas foram consultadas sobre o impedimento de Collor e deram sua anuência à assunção de Itamar Franco. O novo presidente terminou nomeando nove militares para o seu ministério" (ZAVERRUCHA, 1998). Rememora-se ainda que o então presidente Fernando Collor havia extinguido o Serviço Nacional Inteligência (SNI), herança da Ditadura (LEIRNER, 2020).

Apesar do marco institucional no segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso (FHC) com a criação do Ministério da Defesa, a simples criação do ministério não foi suficiente para a adequação total dos militares ao controle civil. São exemplos notórios a omissão de FHC em lidar com as denúncias sobre o currículo militar da Escola de Inteligência do Exército, e seu recuo em demitir o Comandante do Exército por críticas públicas à falta de verbas e supostos salário defasados, após ato de desagravo de mais 155 Generais em Brasília (ZAVERRUCHA, 2005, p. 206). Por mais de uma vez, o poder civil se viu acostado por uma sombra autoritária.

Ainda antes de atingirmos o estopim da presente crise institucional e democrática, Jorge Zaverucha (2005, p. 36) analisando a relação entre o Governo FHC e os militares, apontava como essa situação de democracia tutelada se amolda na realidade brasileira: "embora a competição eleitoral no Brasil venha se aprimorando, as Forças Armadas continuam a constranger os líderes políticos quando eles decidem ameaçar os interesses castrenses." Análise e consideração que se manteve relevante durante os governos que se sucederam entre 2003-2014, nos quais os militares, por diversos momentos, reagiram quando perceberam seus status e interesses ameaçados.

Durante o Governo Lula, apesar do aumento do investimento no Setor de Defesa (VAZ, 2017), há, pelo menos, alguns episódios que demonstram uma queda de braço entre civis e militares. Como por exemplo, no caso da 3ª versão do Programa Nacional de Direitos Humanos que propunha a criação de uma comissão especial para revogar a Lei de Anistia de 1979. Nessa situação específica, o Presidente Lula recuou após uma crise que quase culminou com a renúncia do seu Ministro da Defesa, Nelson Jobim, e os três comandantes das Forças (SAMARCO; LOPES, 2009).

Diante do exposto, percebe-se que mesmo os dois presidentes eleitos mais hábeis politicamente do nosso período recente, leia-se FHC e Lula, tiveram uma relação com os militares, na qual, apesar de eles estarem supostamente recolhidos aos quartéis, sua influência e efervescência política se fazia presente.

Já durante o Governo Dilma Rousseff, os atritos se tornaram cada vez mais explícitos. Para Piero Leirner, “2012 foi o ano em que se resolveu ‘riscar o fósforo’” (LEIRNER, 2020); o autor faz referência às reações militares à Comissão Nacional da Verdade (CNV), e ainda pontua:

Em 2014, setores do Estado estavam atacando Dilma sem parar, incluindo-se aí oficiais da ativa que, depois de 25 anos mantendo-se em silêncio extramuros, passaram a abertamente criticar o Governo – entre eles o [hoje vice-presidente] general Mourão, que ainda em 2014 começa a dar palestras falando do PT e do Foro de São Paulo (LEIRNER, 2020).

Essa tutela é um processo enraizado e desenvolvido ao longo da nossa história, e que não encontrou seu fim com a Constituição, assumindo, como demonstrado, formas variáveis de atuação. Ainda sobre o fenômeno da tutela militar defronte a política, temos a definição de Eliézer Rizzo de Oliveira (1987, p. 61):

A tutela corresponde a uma manifestação específica do papel militar na preservação da ordem social num momento em que a corporação castrense não se encontra no exercício do poder de Estado, sem, no entanto, haver perdido a importância orgânica no conjunto dos órgãos do Estado.

Logo, mesmo em ambientes que teoricamente se apresentam como sendo democráticos, neste papel problemático de tutela do Estado restaria, em última razão, às Forças Militares o papel de garantidoras da ordem social vigente. Como demonstramos, o processo de tutela da democracia brasileira e a falta de um maior controle civil para



com os militares, agravaram a crise institucional que culminaria no estágio de militarismo governista hoje presente.

Para a melhor compreensão da problemática que ora apresentamos, faz se também necessária a análise sobre a formação da democracia entendida no contexto brasileiro. Para tanto, versaremos a seguir sobre elementos constitutivos da cultura autoritária em Florestan Fernandes e sua possível ligação com a politização das forças armadas.

### 3 A formação da República: uma democracia restrita

Ao longo da história brasileira, tivemos períodos de maior intensidade autoritária ou tentativas imperfeitas de estabelecimento de uma democracia liberal. Mesmo com o período de maior avanço das liberdades públicas a partir da Constituição de 1988, ainda assim, o Brasil segue à procura da democracia (BIGNOTTO, 2020).

O autoritarismo que hoje ronda a internalidade do Estado brasileiro e a construção da República não é uma exceção diante da nossa história, muito pelo contrário, faz parte do seu processo fundante. Analisando a obra de Florestan Fernandes, Newton Bignotto assim resume essa tendência: "O ressurgimento contínuo de regimes autoritários está, portanto, ligado à maneira como o capitalismo se desenvolveu entre nós, mas também ao modo de conservação do poder pelas classes dominantes ao longo do tempo" (BIGNOTTO, 2020, p. 148).

Logo, a forma como o poder se relaciona com as elites delimitou a possibilidade de uma experiência democrática. Conforme observa Silvana Tótora (1999, p. 111): "a dominação burguesa associou-se a procedimentos autocráticos de uma democracia restrita, válida para os iguais, excluindo da Nação a grande maioria dos desfavorecidos." Trata-se, portanto, de um fenômeno de tradição e cultura autoritária. Sobre o tema, Morena G. Marques conceitua a cultura autoritária como:

Próprio da necessidade de autoprivilegiamento e autoproteção burguesa que, em nome da estabilidade política, estatiza a violência sistemática contra os *de baixo*, ultrapassando os limites do seu braço armado e a condensando nas políticas sociais e demais esferas públicas de interlocução com os trabalhadores (MARQUES, 2018, p. 140, grifos da autora).



Dessarte, o fenômeno da cultura autoritária se traduz no uso sistematizado do poder coercitivo do Estado em vias de suposta motivação pela estabilidade política e social. Nesse sentido, observando os efeitos e repercussões do Golpe de 1964 para além da relação da burguesia com o próprio papel do Estado, Florestan Fernandes afirma que:

Isso fez com que a restauração da dominação burguesa levasse, de um lado, a um padrão capitalista altamente racional e modernizador de desenvolvimento econômico; e, concomitantemente, servisse de pião a medidas políticas, **militares e policiais**, contrarrevolucionárias, que atrelaram o Estado nacional não à clássica democracia burguesa, mas a uma versão tecnocrática da democracia restrita, a qual se poderia qualificar, com precisão terminológica, como uma autocracia burguesa (FERNANDES, 2005, p. 313, grifo nosso).

Logo, não é surpresa que no Brasil, com essas características, possa existir um projeto autoritário, o qual se apoie em forças militares na captura do Estado, pois esta é a regra perante a história do país. Como conclui Morena G. Marques: "Ao afirmarmos a existência de uma cultura autocrática supomos algo inevitável diante dos fatos históricos: a superação da natureza autocrática do Estado não se realizou, ato que exigiria muito de nossa burguesia nacional"(MARQUES, 2018, p. 143).

Portanto, a burguesia nacional que deteria as ferramentas de superação desse autoritarismo, escolhe se utilizar dele em benefício próprio, de forma a manter seus privilégios enquanto classe. O subdesenvolvimento, a dependência externa e a cultura autoritária formam um tripé de sustentação para a manutenção do poder.

Dessa forma, aponta Florestan Fernandes:

Esse parece ser o sentido da progressiva adaptação da ordem social competitiva a novas modalidades de dominação autocrática, fundadas no poder estatal, na militarização das estruturas e funções do Estado e na repressão político-militar das “ameaças à ordem”, quer elas tenham origens liberal-democráticas, quer elas tenham origens socialistas (FERNANDES, 2009, p. 97-98).

Há, desse modo, uma relação entre a elite dominante e a militarização, de modo a garantir a manutenção do *status quo*, frente a qualquer ameaça a esta dinâmica estabelecida de poder. Ainda sobre o tema das instituições políticas sob a óptica de Florestan Fernandes, discorre Thiago Mazucato:

Ao analisar as instituições políticas brasileiras, Florestan destaca a ausência de verdadeiros princípios democráticos no país, o que se evidencia pelo fato de que, ainda que em vários momentos da vida política nacional tenham surgido sinais de avanços em direção ao que poderia ser considerado como *princípios*



*democráticos*, salta à vista que elementos conservadores, e mesmo reacionários, sempre permaneceram de forma predominante nas instituições políticas brasileiras (MAZUCATO, 2016, p. 74, grifos do autor).

Essa situação denota a problemática, ora referenciada, na República pós-1988; mesmo em governos considerados como progressistas, os elementos reacionários e conservadores intrínsecos se fizeram presentes. Seja com maior ou menor intensidade, ganhando notório destaque no período recente a partir de 2013.

Esse é um fenômeno que encontra raízes na formação da sociedade de classes brasileira, com a permanente presença das oligarquias no poder, não sendo permitido ao povo o processo decisório de maneira ampliada da nação. Sobre o tema, discorre Silvana Tótora:

É essencial, no pensamento de Florestan, o conceito de revolução burguesa em atraso. A burguesia não logrou incorporar as classes populares na sociedade civil e no âmbito dos direitos civis e políticos. Ao contrário, criou uma Nação dual. De um lado, os privilegiados que instrumentalizam a política, especificamente o Estado, para si, de outro lado, a grande maioria dos excluídos, relegados à miséria e à opressão (TÓTORA, 1999, p. 125).

Logo, é no processo de instrumentalização da política que se destacam as máquinas de repressão simbolizadas também pela politização das Forças Militares, não sendo respeitados os fundamentos nem mesmo para um modelo de democracia representativa. A partir dessas considerações, passamos à atual crise do país e à presença dos militares na ágora política.

#### **4 Crise sistemática e a militarização governista**

Os momentos de crise costumam ser reveladores para a solidez da institucionalidade de um país. A crise orgânica inaugurada em 2013, e que se seguiu com a derrocada econômica, com o impeachment, e a crise política e das instituições fez com que anos depois, no esteio da Operação Lava-Jato, a criminalização da política ganhasse força, e que os representantes eleitos fossem vistos como indiferentes aos anseios dos eleitores. Como relata Rosana Pinheiro-Machado sobre os protestos de 2013:

Nada voltou ao lugar após as Jornadas, porque as bases da transformação social já estavam se alterando. Junho foi um incentivador e inaugurou – como uma espécie de marco, e não como uma causa direta – um tempo logo de limbo,



definido por polarização, confusão e sofrimento social (PINHEIRO-MACHADO, 2019, p. 38).

Para fins de exemplificação, podemos dividir as manifestações dos últimos anos em três estágios: As Jornadas de Junho de 2013, que se caracterizaram por serem apartidárias, criticavam de forma genérica os gastos com a Copa do Mundo, para além de requererem mais direitos sociais (PINHEIRO-MACHADO, 2019).

Em um segundo momento, a partir de 2015, há as manifestações antigoverno, favoráveis ao *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Essas manifestações denotaram o antipartidarismo, a ojeriza à classe política, um forte sentimento antissistema. Em questionário realizado em abril de 2015 numa manifestação em Curitiba, foi constatado que 73% dos manifestantes presentes não confiavam em partido político algum. Porém uma maioria de 71% rejeitou a hipótese de entregar o poder aos militares (ORTELLADO; SOLANO, 2016).

Em São Paulo, epicentro das marchas pelo impedimento, em pesquisa realizada na manifestação em março de 2015, a situação não foi diferente: Para 50% do universo presente no questionário, os partidos políticos não têm nenhum prestígio, enquanto 39% apontaram ter pouco prestígio na cena da época. No confronto de opções entre Democracia x Ditadura, 85% escolheram a democracia como sempre melhor do que qualquer outra forma de governo (DATAFOLHA, 2015).

Já a partir da posse de Jair Bolsonaro, as profusões de rua de caráter antidemocrático ficaram cada vez mais comuns, começou a surgir com mais aparência o apelo da extrema direita pelo intervencionismo militar (CNN BRASIL, 2020), e já nas forças militares, a defesa do ideário de pacificadores da nação. Como nos diz Heloísa Starling: "A partir de 2013, o empenho em fraudar a história para transformá-la em objeto de contestação e disputa política só fez crescer" (STARLING, 2019, p. 281).

A acirrada disputa eleitoral em 2014 e o seu resultado apertado fizeram com que pela primeira vez, desde o advento da Nova República pós Constituição de 1988, um resultado de eleição presidencial e a lisura do processo fossem questionados pelo partido perdedor, o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Inaugurando uma crise política que culminou no *impeachment* da presidente eleita Dilma Rousseff.



Sobre esse processo, vale ressaltar sua natureza de desgaste para o tecido democrático brasileiro. O impedimento da forma como feito, no qual consideramos sem cometimento de crime de responsabilidade, não pode ser considerado como um elemento ordinário da vida política brasileira.

Em relação a esse período, duas interpretações sobressaem-se para o objetivo deste trabalho: a que considera a destituição um golpe parlamentar (SINGER, 2016), um *soft-coup*, que rompe com a soberania do voto popular manifestada nas eleições de 2014. Já a segunda, de matriz legal-liberal, considera o processo um agravamento do chamado "jogo duro constitucional", no qual se usam os institutos legais de maneira jamais imaginada como arma política para atingir os oponentes (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018).

Independentemente da interpretação política que se queira usar para definir tal momento, resta demonstrada sua não normalidade. Sendo um dos motivos e estopim para o agravamento da crise ora abordada de forma a sobrelevar, inclusive, a participação política das forças armadas.

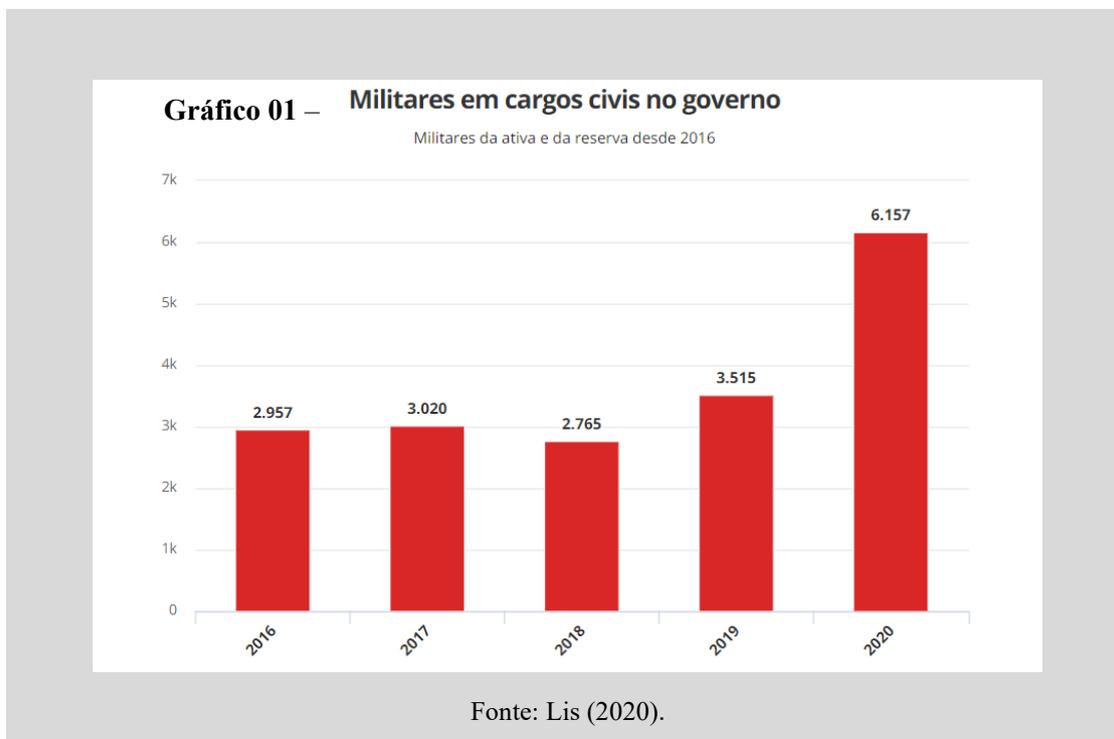
A partir de 2016, na busca por legitimar seu governo impopular (DATAFOLHA, 2018), Michel Temer começa um processo de maior cooptação dos militares ao governo. Rompendo com importantes tradições da recente República, nomeou para o Ministério da Defesa o primeiro militar desde o governo FHC, que em seu segundo mandato, colocou um civil à frente dos comandos militares (ZAVERRUCHA, 2005).

A Intervenção Federal no Rio de Janeiro sob o comando do general Braga Neto do Exército, hoje Ministro da Defesa do Governo Bolsonaro, foi mais um sinal da perda de legitimidade do poder político e do reforço às tradições autoritárias de intervenção, mesmo que tenha ocorrido sob a égide da formalidade legal (ARIAS, 2018). Ainda em 2018, tivemos o célebre episódio do general Villas Bôas, que em tons de ameaça velada manifestou-se acerca da possível decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) sobre o *habeas corpus* do ex-presidente Lula, à época preso em decorrência da Operação Lava-Jato (VALENTE, 2018).

O processo de militarização do governo brasileiro, que se intensificou com Michel Temer, atinge seu ápice no Governo Bolsonaro. Como demonstra o levantamento realizado pelo Tribunal de Contas da União (TCU) sobre a presença de militares em



cargos do governo, os números impressionam pela enormidade escalonada no período de 2016 a 2020:



Ou seja, mesmo que a eleição de um líder de extrema-direita tenha influenciado a maior presença militar na vida política do país, esse é um problema histórico como constatamos anteriormente, e que se fortaleceu principalmente nos últimos cinco anos. Apenas se contarmos a participação de generais da ativa no Gabinete Ministerial, uma verdadeira exceção no ambiente democrático, teríamos Eduardo Pazuello (ex- Ministro da Saúde), Otávio Rêgo Barros (ex-porta-voz da Presidência da República), Luiz Eduardo Ramos (Secretaria de Governo e Ministro da Casa Civil) e Walter Braga Netto (Ministro da Casa Civil, e agora Ministro da Defesa).

Ao analisar a ascensão do conservadorismo e da extrema direita na Europa e no Brasil, Michel Löwy aponta importante particularidade do processo político brasileiro, o chamado apelo militar:

O elemento mais preocupante da extrema-direita conservadora no Brasil, que não tem um equivalente direto na Europa, é o apelo aos militares. O chamado a uma intervenção militar, o saudosismo da ditadura militar, é sem dúvida o aspecto mais sinistro e perigoso da recente agitação de rua conservadora no Brasil (LÖWY, 2015, p. 663).

Ainda refletindo sobre a simbiose do governo eleito em 2018 para com as forças militares, notadamente o Exército, esclarece Daniel Aarão Reis:

Em uma análise específica da força política do bolsonarismo, cumpre destacar, em primeiro lugar, seu núcleo mais coeso nos aparelhos de segurança formais (forças armadas e polícias) e informais (milícias e bancada da bala). Agrupam-se em torno dos conceitos de Ordem, de Segurança e de defesa da Pátria (REIS, 2020, p. 8).

Há, portanto, para além da cultura autoritária, uma identificação ideológica desses setores para com o presente governo. No caso dos militares, a gravidade resta exposta com o abandono de suas funções de Estado, mormente de defesa nacional, para confraternizar de forma abusiva com o governante da vez.

A simbiose entre governo e militares nos levou inclusive a maior crise das Forças Armadas desde 1977, quando Sylvio Frota, Ministro do Exército, tentou golpear o General Ernesto Geisel durante a Ditadura Civil-Militar. Ocorrido diante da consumação da renúncia conjunta do Ministro da Defesa e dos três comandantes das Forças Armadas em resposta a uma suposta tentativa do presidente Bolsonaro de usá-las (Forças Armadas) ao seu bel-prazer. No entanto, essa aparente tentativa de afastamento pode significar uma intenção na qual: "a visão de que as Forças Armadas estão apartadas de Bolsonaro é funcional para o projeto militar mais amplo, de permanência no poder, bem como de não serem responsabilizadas pelo desastre que o governo causou (MEI et al, 2021).

Comum, durante os últimos anos, foi o suposto apelo popular a medidas autoritárias, como o fechamento do Congresso Nacional por meio de uma intervenção militar. Em verdade, esse apelo só fica explícito em manifestações específicas, visto que pesquisas recentes apontam que a confiança nos militares diminui com a grande participação no governo. Segundo os dados, o sentimento de confiança nos militares caiu sete pontos desde 2018, de 33,9% para 27% em 2020. Os que dizem confiar "mais ou menos" na instituição são a nova maioria: 33,8%. Ainda, 58% dos entrevistados e entrevistadas avaliam que "não ajuda a democracia do país a maior presença de militares em cargos de primeiro e segundo escalão" (CARVALHO, [2020?]). Ainda, pesquisa Datafolha demonstra que 75% dos brasileiros adultos concordam que a Democracia é sempre a melhor forma de governo (DATAFOLHA, 2020).



Importante ressaltar que o papel da Força Militar na democracia liberal moderna é aquele vinculado ao poder e hierarquia civil, destacando-se a necessidade de maior profissionalização da caserna e a maximização do poder político sob os militares (HUNTINGTON, 2000).

Nessas manifestações localizadas, os candidatos ao golpe da vez promovem atos contra a democracia dizendo-se basear no artigo 142 da Constituição Federal, que declara:

Art. 142. As Forças Armadas, constituídas pela Marinha, pelo Exército e pela Aeronáutica, são instituições nacionais permanentes e regulares, organizadas com base na hierarquia e na disciplina, sob a autoridade suprema do Presidente da República, e destinam-se à defesa da Pátria, à garantia dos poderes constitucionais e, por iniciativa de qualquer destes, da lei e da ordem (BRASIL, 1988).

Apesar de toda tradição autoritária do país, e de um processo de transição da saída da Ditadura Civil-Militar de forma controlada, interpretar que há tamanho dispositivo autoritário na Constituição, capaz de legitimar o ideário de poder moderador às Forças Armadas, não resguarda sustentação diante da hermenêutica constitucional. Sobre o tema, expõe Lênio Streck:

O artigo 142 não permite intervenção militar [...]. Por qual razão o constituinte diria que todo poder emana de povo, com todas as garantias de sufrágio etc. Se, de repente, dissesse: ah, mas as forças armadas podem intervir a qualquer momento, como uma espécie de “poder moderador” (STRECK, 2020, online).

O artigo se refere apenas à possibilidade jurídica do uso das Forças Armadas como forças de segurança pública em situação excepcionais, possuindo toda uma legislação específica para tanto. Concluimos que uma redação mais simples e direta focando na soberania e defesa nacional poderia até ser mais compreensível, e ajudaria na contensão de aspirações golpistas, mas não sanaria um problema tão profundo quanto os anseios de tutela das forças militares.

Portanto percebe-se que vários elementos convergem para o atual momento de expansão da ocupação dos militares na vida pública. Não caímos de paraquedas nesta situação, há elementos históricos e culturais enraizados no Estado brasileiro, e muito se deixou por fazer em termos de transição pós-ditadura e na formação da educação militar nas últimas décadas para que chegássemos até aqui.



## 5 Considerações finais

O artigo propôs-se a uma análise sobre como chegamos a este momento de ocupação do Exército em cargos governamentais, e qual é o significado disso para a democracia brasileira. Estaria a República sofrendo um processo de tutela, ou haveria ali um simples exercício regular dos militares?

Diante do exposto, restou evidente o papel central da cultura autoritária, da formação dos militares, e da politização do Exército para o atual cenário. Não é de hoje que quando não são titulares do poder, as forças militares buscam seu espaço por meio da tutela do poder político.

Apesar dos avanços democráticos das últimas décadas, a questão foi negligenciada pelos presidentes que detinham estabilidade e poder suficiente para enfrentar o problema, que, definitivamente, não é de simples abordagem. Logo, a participação dos militares para além dos limites democráticos denota um resultado de um processo histórico no qual o poder político foi alijado pelas armas.

As considerações, tomando nota nos ensinamentos de Florestan Fernandes, demonstram como a elite militar se instrumentalizou em conjunto com as classes dominantes para uma experiência de autocracia burguesa. Demonstrando que mesmo quando há um avanço civilizatório no país, como ocorreu desde a Constituição até a recente crise sistemática, basta o mínimo de espaço para o autoritarismo voltar à tona.

Portanto o quadro atual é crítico, pois reforça o entendimento por parte dos militares de que eles seriam um quarto poder na República, como agem efetivamente tentando o ser. Apenas com reestabelecimento do poder político, profusão de cultura democrática nas forças militares, maior profissionalização e a superação dos dogmas que a cercam, poderíamos deter um resultado condizente com as reais necessidades do país em encontrar-se com uma experiência democrática consolidada, situação que hoje nos parece uma miragem utópica.



## Referências

ARIAS, Juan. Por que tantos mimos de Temer aos militares? **El País**. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/27/opinion/1519689207\\_346590.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/27/opinion/1519689207_346590.html). Acesso em: 20 jan. 2021.

BIGNOTTO, Newton. **O Brasil à procura da democracia: da proclamação da república ao século XXI (1889-2018)**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2020.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CARVALHO, José Murilo de. **Forças armadas e política no Brasil**. São Paulo: Todavia, 2019.

CARVALHO, Priscila Delgado de. Forças armadas: pesquisa avalia confiança e visões sobre militares na política. **Site do Instituto da Democracia e da Democratização da Comunicação**. [2020?]. Disponível em: <https://www.institutodademocracia.org/single-post/for%C3%A7as-armadas-pesquisa-avalia-confian%C3%A7a-e-vis%C3%B5es-sobre-militares-na-pol%C3%ADtica>. Acesso em: 11 abr. 2021

CNN Brasil. **Bolsonaro discursa em ato em frente a quartel com pedidos de intervenção Militar**. Matéria do dia 19 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/2020/04/19/bolsonaro-discursa-em-ato-em-frente-a-quartel-com-pedidos-de-intervencao-militar>. Acesso em: 10 abr. 2021.

DATAFOLHA. Opinião Pública. **Folha Uol**. 2020. Disponível em: <https://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2020/06/1988776-apoio-a-democracia-atinge-75.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2021.

DATAFOLHA. Opinião Pública. **Folha Uol**. 2018. Disponível em: <https://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/avaliacaodegoverno/presidente/micheltemer/indice-1.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2021.

DATAFOLHA. Manifestação na Av. Paulista - 15/03/2015. **Folha Uol**. 2015. Disponível em: <http://media.folha.uol.com.br/datafolha/2015/03/17/manifestacao-15-03.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2021.

FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. São Paulo: Global, 2009.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. São Paulo: Globo, 2005.

FREIXO, Adriano de. **Os militares e o governo Jair Bolsonaro: entre o anticomunismo e a busca pelo protagonismo**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

FUCCILLE, Alexandre. Militarização do governo e os desafios à democracia. *In*: GALLEGO, Esther Solano (Org.). **Brasil em colapso**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019, p. 93-104.

HUNTINGTON, Samuel P. **The soldier and the state: the theory and politics of civil–military relations**. Harvard University Press, fifteenth print, 2000.

LEIRNER, Piero C. **O Brasil no espectro de uma guerra híbrida: militares, operações psicológicas e política em uma perspectiva etnográfica**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020.



LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LINZ, Juan J.; STEPAN, Alfred. **A transição e consolidação da democracia: a experiência do sul da Europa e da América do Sul**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

LIS, Laís. Governo Bolsonaro mais que dobra número de militares em cargos civis, aponta TCU. **Site Globo.com**: política, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/07/17/governo-bolsonaro-tem-6157-militares-em-cargos-civis-diz-tcu.ghtml> Acesso em: 15 de jan. de 2021

LÖWY, Michael. Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 124, p. 652-664, 2015. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-66282015000400652&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-66282015000400652&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 08 maio 2021.

MARQUES, Morena Gomes. Capitalismo dependente e cultura autocrática: contribuições para entender o Brasil contemporâneo. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 137-146, 2018. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-49802018000100137&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-49802018000100137&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 08 maio 2021.

MAZUCATO, Thiago Pereira da Silva. **Democracia e política na obra de Florestan Fernandes: o momento de interpretação do Brasil (1960-1975)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

MEI, Eduardo et al. A democracia permanece distante da política de poder das Forças Armadas. **Jornal da Unesp**. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2021/04/05/a-democracia-permanece-distante-da-politica-de-poder-das-forcas-armadas/>. Acesso: 11 abr. 2021.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. **Militares: pensamento e ação política**. Campinas, SP: Papyrus, 1987.

ORTELLADO, Pablo; SOLANO, Esther. Nova direita nas ruas? Uma análise do descompasso entre manifestantes e os convocantes dos protestos antigoverno de 2015. **Perseu: História, Memória e Política**, São Paulo, n. 11, 2016.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e as possíveis rota de fuga da crise atual**. São Paulo: Editora Planeta, 2019.

PRZEWORSKI, Adam. **Crises of democracy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

REIS, Daniel Aarão. Notas para a compreensão do bolsonarismo. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre: v. 46, n. 1, p. 1-11, 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/36709>. Acesso em: 08 maio 2021.

SAMARCO, Christianne e LOPES, Eugênia. Jobim faz carta de demissão após ameaça de mudar a Lei de Anistia. **Estadão** (online). 2009. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral/jobim-faz-carta-de-demissao-apos-ameaca-de-mudar-a-lei-de-anistia,488515>. Acesso em: 08 abr. 2021.

SCHULZ, John. **O exército na política: origens da intervenção militar, 1850-1894**. São Paulo: Edusp, 1994.

SINGER, André et al. **Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História militar do Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.



SODRÉ, Nelson Werneck. **Memórias de um soldado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

STARLING, Heloísa. O passado que não passou. *In*: ABRANCHES, Sérgio et al. **Democracia em risco?** 22 ensaios sobre o Brasil hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STRECK, Lenio Luiz. Ives Gandra está errado: o artigo 142 não permite intervenção militar! **Boletim de Notícias Conjur**. 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-mai-21/senso-incomum-ives-gandra-errado-artigo-142-nao-permite-intervencao-militar>. Acesso em: 25 jan. 2021.

TÓTORA, Silvana. A questão democrática em Florestan Fernandes. **Lua Nova**, São Paulo, n. 48, p. 109-126, 1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64451999000300006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451999000300006&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 08 maio 2021.

VALENTE, Rubens et al. Na véspera de julgamento sobre Lula, comandante do Exército diz repudiar impunidade. **Folha de SP**, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/04/na-vespera-de-julgamento-sobre-lula-comandante-do-exercito-diz-repudiar-impunidade.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2021.

VAZ, Gabriella Sommer. **Política de defesa do governo Lula: processo de reaparelhamento das forças armadas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/185514/PGRI0056-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 08 maio 2021.

ZAVERUCHA, Jorge. Sarney, Collor, Itamar, FHC e as prerrogativas militares (1985-1998). *In*: INTERNATIONAL CONGRESS OF THE LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, 21., 1998, EUA. **Anais [...]**. Chicago: The Palmer Hilton House Hotel, 1998. p. 1-34. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Zaverucha.pdf>. Acesso em: 08 maio 2021.

ZAVERUCHA, Jorge. **FHC, forças armadas e polícia: entre o autoritarismo e a democracia, 1999-2002**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

Recebido em: 25/02/2021.

Aceito em: 01/05/2021.



| RESENHAS LIVRES |

## OS NEGROS DE PEDRA D'ÁGUA *THE BLACKS OF PEDRA D'ÁGUA*

Maristela Oliveira de Andrade\*

LIMA, Elizabeth Christina de A. **Os negros de Pedra d'Água**: um estudo de identidade étnica - história, parentesco e territorialidade numa comunidade rural. São Paulo: Mentis Abertas; Campina Grande: EdUEPB, 2020.

Com grande alegria recebi um exemplar deste livro como presente da autora, que recuperou sua pesquisa de trinta anos atrás em uma comunidade rural negra do agreste paraibano, que merecia há muito ter sido publicada. Com a Constituição de 1988, as comunidades rurais negras foram reconhecidas como remanescentes de quilombos com direitos fundiários e culturais, e as pesquisas sobre os quilombolas se multiplicaram. Daí a importância desse livro que tornou acessíveis dados valiosos sobre quilombolas logo após a promulgação da constituição, tendo em vista o interesse que se formou no âmbito da antropologia pelas comunidades quilombolas. Qualifico a pesquisa de Elizabeth — Bebete para quem a conhece — como pioneira na Paraíba no estudo antropológico das comunidades quilombolas, realizada quinze anos depois do estudo precursor de Josefa Salete Cavalcanti sobre a comunidade do Talhado (CAVALCANTI, 1975). Não poderia deixar de destacar a qualidade do acervo fotográfico da pesquisa que integra o livro, e constitui um produto à parte a merecer um tratamento fotoetnográfico ou museológico.

O livro foi fiel ao título ao realizar um percurso etnográfico que revelou a construção da identidade étnica dos negros de Pedra d'Água a partir dos usos do território compondo uma tessitura complexa que envolveu as narrativas de origem. No processo de formação da identidade étnica, a autora não partiu da categoria de remanescente de quilombo, mas de comunidade rural negra, de modo a respeitar a autoidentificação dos negros de Pedra d'Água na época da pesquisa, e tomando por base a literatura

---

\* Doutorado em *Étude Latino-Américaine/Anthroposociologie des Religions* pelo IHEAL/Université de Paris III/França. Professora titular aposentada do Departamento de Ciências Sociais/UFPB/Brasil. Professora voluntária nos Programas de Pós-Graduação em Antropologia e em Desenvolvimento e Meio Ambiente/UFPB/Brasil. E-mail: andrademaristela@hotmail.com.



antropológica sobre estas comunidades brasileiras até então. Aliás, a importância do estudo de Bebete decorre de sua realização em 1990, considerando que os laudos antropológicos de reconhecimento dos quilombolas foram realizados no período entre 1992 e 2003 segundo Arruti (2006), e o reconhecimento do direito aos territórios ocupados, após 2003. Esse dado temporal explica a resistência das famílias de Pedra d'Água em se autorreconhecerem como remanescentes de escravos, tendo em vista que as narrativas dos idosos sobre o fundador da comunidade não corrobora com a origem escrava. Oito anos depois, Vandilo dos Santos (1998), em pesquisa na comunidade do Talhado, depara-se com a mesma resistência. Em meados do século XIX, negros livres temiam o retorno à escravidão com o recrutamento forçado para a guerra do Paraguai, e buscaram terras distantes como refúgio e resistência às investidas de captura de homens jovens e fortes, como os negros, nas feiras no período da revolta do Quebra Quilos.

O livro foi composto de forma a preservar, na medida do possível, o formato original de dissertação de mestrado como forma de manter o frescor de juventude deste trabalho iniciatório e prenúncio de uma carreira sólida de pesquisadora da autora. Na apresentação, ela atualizou a situação da comunidade indicando o reconhecimento como comunidade remanescente quilombola pela Fundação Palmares em 2005, e a realização de um laudo antropológico a pedido do INCRA em 2011 pelo prof. Rogério Zeferino seu colega da UFCG.<sup>1</sup> Até o momento, a comunidade espera pela titulação definitiva de suas terras, no entanto, o reconhecimento facilitou o acesso da comunidade a várias políticas públicas de eletrificação rural e hídricas com a construção de cisternas, entre outras. Acesso verificado em outras comunidades quilombolas da Paraíba, como a comunidade do Senhor do Bonfim em Areia, a primeira na Paraíba a obter a titulação de suas terras, conforme estudo de Peralta e Andrade (2013).

Na sua estrutura, o livro foi composto em cinco capítulos densos. Começa com uma explanação sobre os caminhos metodológicos da pesquisa e sobre o processo de aproximação da pesquisadora com as famílias e com os moradores escolhidos como colaboradores da pesquisa, que foi definida como um estudo de caso e um estudo

---

<sup>1</sup> A experiência de produção do laudo gerou a publicação de um texto escrito a partir do relatório da pesquisa. Ver Nascimento (2013).



etnográfico consistente (GEERTZ, 1978), graças à estada da pesquisadora na comunidade durante a investigação, que permitiu uma boa descrição do terreno da pesquisa e das famílias residentes, começando por reunir as narrativas orais dos mais velhos sobre a origem da comunidade que convergiam para um ancestral comum, Manuel Paulo Grande. A etnografia produzida ao longo dos capítulos revela os múltiplos aspectos da vida cotidiana de uma comunidade de agricultores e criadores de animais, começando pelas relações com o território a partir do ancestral fundador, trisavô e bisavô comum de quase todas as famílias que lá viviam. Como resultado, foi desenhado um retrato tão abrangente quanto possível da vida cotidiana das famílias de Pedra d'Água, revelando a dinâmica interna dos arranjos familiares, assim como as relações externas e interétnicas com as comunidades vizinhas e propriedades rurais.

As regras de acesso à terra e de vizinhança emergiam das relações de parentesco das famílias com o ancestral comum, de modo que a construção das novas moradias dos herdeiros seguia a regra de proximidade da casa dos pais do noivo ou da noiva. Ao privilegiar o parcelamento da terra para moradia dos herdeiros em detrimento das áreas para os plantios, as famílias encontraram um mecanismo para assegurar a continuidade do grupo de parentesco através do território. Para suprir a necessidade de terras para alimentar as famílias, foi identificada a prática do arrendamento de terras vizinhas para agricultura, como estratégia diante da escassez de terras para agricultura na comunidade. Porém, na época da pesquisa, esta estratégia já mostrava sinais de possível abandono, devido à decisão dos proprietários das terras arrendadas de substituir as terras agrícolas por pastos para o gado. As estratégias de manutenção do território, por meio dos casamentos com parentes e das práticas culturais, exprimiam um modo singular de apropriação do território como reforço da importância da diversidade cultural. Partindo de uma boa base teórica sobre os territórios negros, como Almeida (1988) e Bandeira (1991) entre outros, propôs sua própria visão dos territórios negros:

A territorialidade negra não emerge do desejo de isolamento do “mundo branco”, de uma resposta ao preconceito étnico, mas de um agrupamento de indivíduos que, munidos de um ordenamento cultural, socializam um saber cultural que é extensivo a todo o grupo (LIMA, 2020, p. 47).



No capítulo seguinte, Bebete compôs o quadro das atividades produtivas das famílias de Pedra d'Água distribuídas de forma sucessiva em um calendário anual obedecendo aos períodos de plantio e colheita dos diferentes produtos agrícolas cultivados pelas famílias (milho, feijão, mandioca e frutas como banana, coco e manga), além de considerar a divisão de tarefas entre homens e mulheres. Embora tivessem uma rotina intensa de trabalho ao longo do ano, demonstrando uma excepcional racionalidade produtiva para retirar da terra seu sustento, combinando plantio, criação de animais, produção de farinha e artesanato, eles tinham uma vida de privação, e sem acesso a serviços públicos básicos. Essa condição de penúria era percebida pela presença de muitas casas de taipa cobertas de palha, típicas dos mocambos — as poucas moradias de alvenaria existentes eram de tijolo produzido pelos próprios moradores —, ausência de energia elétrica e abastecimento de água encanada. A produção era voltada para atender primordialmente o consumo das famílias, com poucas sobras para vender nas feiras de distritos vizinhos, devido à limitação de terras para plantio. Havia a criação de animais em pequeno número (gado bovino, porcos, cabras e aves), que eram usados como “bens de reserva”, ou uma espécie de poupança, que se revelou um marcador da desigualdade entre as famílias. As que possuíam vacas e porcos — os bens mais valiosos, embora não ultrapassasse duas unidades por família — eram as mais “ricas”. Já as cabras e aves eram bens acessíveis à maioria dos moradores. Os cuidados com os animais de criação, especialmente com a alimentação, pertenciam às mulheres como parte das suas tarefas domésticas, não sendo reconhecido como trabalho, apesar da importância econômica desses bens para as famílias. A venda dos animais vinha atender as necessidades das famílias proprietárias para financiar viagens para o Sul em busca de trabalho, em ocasiões de casamentos, tratamento de doenças graves. Entretanto era o roçado, como trabalho dos homens, o mais valorizado por garantir o alimento das famílias no dia a dia.

A prática da migração sazonal para o corte de cana (trabalho alugado) na zona da mata paraibana, ou para o Sul em trabalho na construção civil, era mais uma estratégia de sobrevivência adotada por muitos moradores. Com a migração, sobretudo dos homens, as mulheres permaneciam trabalhando em todas as frentes de atividades, embora pelo caráter sazonal, eles retornavam para a renovação dos roçados. Os relatos das mais jovens revelam a saudade dos maridos; e das mais velhas, uma aceitação da situação como inevitável. As atividades artesanais estavam voltadas para o complemento de renda, e ao



mesmo tempo para o consumo doméstico. O artesanato de renda de labirinto se destacou como trabalho das mulheres voltado para venda, já a produção de louça de barro por uma única artesã e a confecção de tijolos pelos homens eram voltados também para o consumo interno. Havia uma venda com itens não produzidos pelas famílias, e várias casas dos moradores vendiam querosene e cachaça, itens indispensáveis para iluminação das casas e para aliviar o sofrimento dos moradores da comunidade. Com isso, a economia local tinha um caráter doméstico e de autossustento sobretudo, embora contassem com algumas entradas de recursos externos com as vendas dos trabalhos de renda de labirinto, de animais de criação e de mão de obra alugada.

Um fator de conflito e desigualdade na economia interna se dava no uso da casa de farinha pertencente a uma família da comunidade, que abria as portas a outras famílias em troca de uma parte da farinha produzida, montante superior ao cobrado por casas de farinha de fora da comunidade. Com isso, as famílias optavam por outra casa de farinha, apesar das despesas de transporte em lombo de burros. O saber e a liderança feminina foram identificados especialmente em duas mulheres, a parteira e rezadeira, e a liderança de uma mulher que fazia a mediação entre a comunidade e os políticos para suas reivindicações, sendo reconhecida pela comunidade. Com esse levantamento minucioso, foi possível identificar os especialistas da comunidade, com destaque para as mulheres.

No capítulo final, foi a vez de tratar das formas de sociabilidade no lazer e práticas religiosas internas, sendo as externas envolvidas em tensões como fruto das relações raciais e interétnicas. No primeiro plano, ela tratou das práticas culturais internas, começando com um registro das diferentes formas de lazer dentro da comunidade, onde aparecem, em primeiro lugar, as festas juninas com as danças de ciranda no terreiro onde são armadas fogueiras.<sup>2</sup> As devoções se revelam no gosto pelas estampas de santo e fotos da família em painéis nas paredes das salas das casas, como mostram as fotos contidas no livro. Os jogos de futebol e de tabuleiro para os meninos e homens, e a preparação da caieira para queima de tijolos, considerada como atividade de lazer dos homens porque durante a queima se divertiam com danças de ciranda regadas a bebidas.

<sup>2</sup> O interesse pelo estudo das festas juninas viria a ser mais tarde o campo de estudo de Bebete, tema da sua tese de doutorado, transformada em livro: Lima (2008).



Quanto às relações raciais e interétnicas, Bebete se baseia em Cardoso de Oliveira (1972), e lista as situações em que os conflitos se sobressaíam, começando no contexto da igreja católica. Era necessário que brancos e negros dividissem o mesmo espaço em igreja situada em comunidade vizinha, devido à ausência de capela na comunidade, o que gerava discórdias em relação às celebrações dos santos. A comunidade contava apenas com um salão/capela. A Pastoral do Negro criada pelo arcebispo negro da Paraíba Dom José Maria Pires, com atuação nas comunidades rurais negras, para onde eram enviados missionários negros, que além da evangelização levavam programas de hortas comunitárias e o “Projeto Cabra”, como estímulo a atividades coletivas, num modelo similar ao preconizado pela economia solidária. O sucesso desses programas foi limitado pela reação contrária de vários moradores que se recusaram a aceitar as regras coletivistas dos programas, já que as organizações produtivas familiares não agregam necessariamente práticas distributivas.

Outros espaços de tensões raciais e interétnicas ocorriam nas festas em comunidades vizinhas, nas idas à feira, nas escolas inexistentes na comunidade e nos casamentos interracialis. Inúmeros relatos de conflitos raciais deram conta de um cenário cruel de discriminação racial em todas as esferas: igreja, feira, escola e festas. A análise produzida questiona a ideologia da democracia racial que negligencia as relações interracialis na prática. No contexto das escolas, foi relatado que professoras indicavam que o maior número de reprovação era dos alunos de Pedra d'Água, e de que uma delas teria dito que não gostava de receber os alunos negros na escola dela. Já os casamentos interracialis provocavam reações de resistência por parte das famílias de Pedra d'Água, que consideravam como casamento preferencial o que se fazia na comunidade entre os parentes, ou entre negros, de modo a evitar os conflitos no meio familiar e a crítica social de reprovação a casais interétnicos. Foi relatado que na história da comunidade houve apenas três casamentos interétnicos, havendo depoimentos que começam a flexibilizar esta visão, tais como: “de uns tempos pra cá baldiaro tudo”, ou “achei bonito, branquinho com pretim, clareou mai a famia” (LIMA, 2020, p. 233). Nos depoimentos sobre as festas fora da comunidade, foram relatadas várias práticas de exclusão dos negros de Pedra d'Água, em algumas situações apenas as moças negras eram convidadas para as festas, com exclusão dos rapazes.



Partindo das tensões e conflitos abertos nas relações raciais e interétnicas vividas pela comunidade de Pedra d'Água, Bebete definiu uma área em torno do território pesquisado com comunidades vizinhas identificada por fronteiras interétnicas conforme Barth (1969). Fronteiras que ela assim definia: “As duas espacialidades: o território negro e o espaço branco, contrastam-se e se fundem em uma relação mesclada de impressões e representações que ora aproximam, ora separam os grupos em relação” (LIMA, 2020, p. 233).

Do tecido formado pelas duas espacialidades para compor as fronteiras interétnicas foi detectado que elas atuam fortalecendo o sentimento de pertencimento dos negros de Pedra d'Água a uma identidade étnica baseada em um grupo consanguíneo e guardião da memória de seu ancestral comum, cujos vínculos retrocedem a cinco gerações.

Ao fim do seu percurso etnográfico, Bebete conseguiu construir uma imagem sensível e acurada do modo de vida quilombola, até 1990, reconhecendo a singularidade de Pedra d'Água por meio de uma tessitura que envolveu o território, o parentesco e as fronteiras interétnicas, que levou ao confronto com o sofrimento da discriminação racial. Esse tecido, comum ao universo das comunidades rurais negras, delimita uma identidade étnica, cujo estudo continua significativo trinta anos depois, daí sua importância fundamental para os novos pesquisadores no terreno.

## Referências

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Terras de preto, terras de santo e terras de índio – posse comunal e conflito. **Revista de Humanidades**, Brasília, n. 1, ano 4, p. 42-48, 1988.

ARRUTI, José Maurício A. **Mocambo**: antropologia e história do processo de formação quilombola. Bauru-SP: Edusc, 2006.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. Terra e territorialidade negra no Brasil contemporâneo. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 15., 1991, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: Hotel Glória, 1991, p.1-33.

BARTH, Fredrik. **Groups and boundaries**. London; Bergen-Oslo: Universitetsforlaget; George Allen and Unwin, 1969.

CAVALCANTI, Josefá Salete. **Talhado**: um estudo de organização social e política. 1975. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — PPGAS, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1975.



GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

LIMA, Elizabeth Christina de A. **A fábrica dos sonhos**: a invenção da festa junina no espaço urbano. 2. ed. Campina Grande: EDUFPG, 2008.

LIMA, Elizabeth Christina de A. **Os negros de Pedra d'Água**: um estudo de identidade étnica – história, parentesco e territorialidade numa comunidade rural. São Paulo: Mentis Abertas; Campina Grande: EdUEPB, 2020.

NASCIMENTO, Rogério Humberto Zeferino. Nós somos outros: apontamentos em torno do exercício da pesquisa antropológica nos quilombos de Pedra d'Água e Vaca Morta/PB. *In*: BANAL, Alberto; FORTES, Maria Ester Pereira (Orgs.). **Quilombos da Paraíba**: a realidade de hoje e os desafios para o futuro. João Pessoa: Imprell Editora, 2013, p. 106-127.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Problemas e hipóteses relativas à fricção interétnica. *In*: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **A sociologia do Brasil indígena**. São Paulo: Tempo Brasileiro, USP, 1972, p. 83-131.

PERALTA, Rosa Eugenia, ANDRADE, Maristela Oliveira. Acesso a direitos e parcerias transformam paisagem do brejo paraibano. *In*: BANAL, Alberto; FORTES, Maria Ester Pereira (Orgs.). **Quilombos da Paraíba**: a realidade de hoje e os desafios para o futuro. João Pessoa: Imprell Editora, 2013, p. 226-249.

SANTOS, José Vandilo. **Negros do Talhado**: estudo sobre a identidade étnica de uma comunidade rural. 1998. Dissertação (Mestrado em Sociologia Rural) — Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 1998.

Recebido em: 29/01/2021.

Aceito em: 08/03/2021.



| OFÍCIO DE CIENTISTA SOCIAL |

A PANDEMIA E AS NOSSAS DESIGUALDADES DURADOURAS<sup>1</sup>*PANDEMIC AND OUR LASTING INEQUALITIES*

Rogério de Souza Medeiros \*

Mediadora: Simone Brito \*\*

**Resumo**

O artigo é uma versão ligeiramente modificada da palestra proferida em 11 de agosto de 2020 no “Seminário Ciências Sociais em Debate: crise e crítica social em tempos de Covid-19”, promovido pelo Departamento de Ciências Sociais da UFPB. Ao final da palestra, o autor respondeu a perguntas, que foram lidas pela mediadora do evento, a professora Simone Brito (DCS/PPGS/UFPB). Na palestra, o autor buscou refletir sobre caminhos explorados pela sociologia para abordar a relação entre a pandemia e as desigualdades sociais. Nesse sentido, o autor procura construir uma interpretação sociológica a partir de alguns conceitos e abordagens presentes no campo de estudos sobre desigualdades sociais para defender o argumento acerca da existência de um paralelo forte entre a forma como os brasileiros toleram os altos índices de desigualdade presentes na história do país e a forma como temos normalizado alto número de vítimas fatais decorrente da pandemia de Covid-19.

**Palavras-chave:** Desigualdade Social; Pobreza; Pandemia; Cidadania.

**Abstract**

The article is a slightly modified version of the lecture given on August 11, 2020 at the “Seminar Social Sciences in Debate: crisis and social criticism in Covid-19 times”, promoted by the Department of Social Sciences at UFPB. At the end of the lecture, the author answered questions, which were read by the event's mediator, Teacher Simone Brito (DCS / PPGS / UFPB). In the lecture, the author sought to reflect on ways explored by Sociology to address the relationship between the pandemic and social inequalities. In this sense, the author seeks to build a sociological interpretation from some concepts and approaches present in the field of studies on social inequalities to defend the argument about the existence of a strong parallel between the way

<sup>1</sup> Esse texto é uma versão ligeiramente modificada da palestra proferida em 11 de agosto de 2020 no “Seminário Ciências Sociais em Debate: crise e crítica social em tempos de Covid-19”, promovido pelo Departamento de Ciências Sociais da UFPB, disponibilizada em <https://www.youtube.com/watch?v=CAIjbZEQ6rs>. Ao final da palestra, o autor respondeu a perguntas, que foram lidas pela mediadora do evento, a profa. Simone Brito (DCS/PPGS/UFPB). O autor agradece a generosidade de Giovanni Boaes e José Adailton Vieira Aragão Melo, editores da revista, por terem providenciado a transcrição da palestra.

\* PhD em Sociologia pela *Boston University*/EUA. Professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UFPB)/Brasil. Coordenador e pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Sociologia Política (GRES/P/FPB)/Brasil. E-mail: [medeirosrogerio@hotmail.com](mailto:medeirosrogerio@hotmail.com).

\*\* PhD em Sociologia pela *Lancaster University*/Inglaterra. Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UFPB)/Brasil. Coordenadora e pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Sociologia Política (GRES/P/FPB)/Brasil. E-mail: [simonebritto@hotmail.com](mailto:simonebritto@hotmail.com).



Brazilians tolerate the high rates of inequality present in the country's history and the way in which we have normalized a high number of fatalities resulting from the Covid-19 pandemic.

**Keywords:** Social Inequality; Poverty; Pandemic; Citizenship.

É uma satisfação participar desta atividade que o Departamento de Ciências Sociais da UFPB programou para esse período em que estamos trabalhando em regime remoto. É uma alegria poder fazer parte de uma atividade que tem demonstrado resultados muito interessantes. Eu acompanhei algumas das palestras dos nossos colegas professores que estavam listados no ciclo de palestras e se dispuseram a desenvolver reflexões sobre esse período da pandemia, e hoje a gente chega ao final. Calhou de eu estar aqui hoje como último palestrante desse ciclo.

O que me proponho a fazer na atividade de hoje é apresentar uma reflexão sobre esses temas, essas temáticas que foram negociadas entre os professores palestrantes e a chefia do departamento. Eu aqui quero agradecer publicamente por essa iniciativa, todo esse trabalho de organização, na pessoa da professora Patrícia Ramiro, chefe do nosso departamento, e quero enfatizar a colaboração valiosíssima do professor Nino Amorim, que está aqui conosco, nos bastidores de todas as transmissões. Ele é o responsável por isso acontecer. A tecnologia não trabalharia para nós se não fosse Nino. Finalmente, agradeço a generosidade da Profa. Simone Brito, minha colega de departamento e de pós-graduação, que aceitou o convite para mediar este evento.

Então, as temáticas que foram desenvolvidas aqui pelos professores ao longo deste ciclo de palestras são o resultado de um trabalho de negociação e sugestão entre os professores, dentro dos campos em que desenvolvem suas atividades acadêmicas, e a forma como isso foi compondo um mosaico de temas que mostrasse um pouco como o Departamento de Ciências Sociais, além de estar tocando suas atividades rotineiras, com muito trabalho realizado de forma remota, também tem buscado dar visibilidade a todo esse trabalho por meio das mídias sociais. Eu sugeri este tema, e a coordenação do evento achou que seria interessante, que é “A pandemia e as nossas desigualdades duradouras”.

Durante a abertura do evento, Simone comentou que eu venho trabalhando com o tema da desigualdade, com o tema das políticas de combate à pobreza e às desigualdades. E é por isso que hoje eu venho aqui falar desse assunto, ao qual eu venho me dedicando há algum tempo. No entanto, hoje eu não pretendo apresentar os resultados de nenhuma



pesquisa específica, embora a minha fala, de certa forma, seja informada por essas atividades, informada por essas leituras e esse conjunto de conhecimentos que tem sido produzido desde que entramos nessa situação, de uma pandemia que tem levado a uma série de rupturas nas atividades mais distintas, das atividades econômicas, mas também impactado todas as nossas atividades intelectuais e acadêmicas. Todos os ramos da atividade humana foram afetados direta ou indiretamente por essa pandemia. Eu queria trazer um conjunto de reflexões acerca da pandemia e das desigualdades sociais.

O que é que estou propondo exatamente aqui hoje? Eu vou tentar apresentar algumas reflexões relativamente abrangentes sobre como temos pensado a pandemia desde que começou o período de isolamento, a quarentena. Tentarei passar de uma leitura, vamos dizer assim, mais cotidiana, corriqueira, sobre o que tem ocorrido na pandemia em termos de desigualdades, até uma leitura um pouco mais aprofundada, propondo, na verdade, um panorama acerca de como a sociologia ajuda a pensar a relação entre a pandemia e as desigualdades. Basicamente, é isso que eu vou tentar fazer. Não vou fazer nenhum levantamento abrangente, nenhuma revisão ampla de literatura, mas o título da minha palestra em si já traz uma proposta de abordagem do tema da desigualdade, à luz do momento da pandemia, que é a ideia de desigualdade duradora, desigualdades persistentes.

Vou tentar construir, em cima de evidências observáveis nos meios de comunicação, nas manchetes de jornal, nos editoriais de jornais e telejornais, ou nos blogs e nos vários *podcasts* que têm ampliado a discussão acerca da pandemia e das desigualdades sociais no Brasil, um argumento que possa, na verdade, fomentar um debate. E com isso, junto com aqueles e aquelas que estão nos assistindo, ir construindo uma conversa acerca de como as ciências sociais de modo geral, e como a sociologia, de maneira mais específica, tratam essa relação, ou podem tratá-la, entre a pandemia e as desigualdades sociais.

A gente viu — quem esteve atento a isso — que no início dessa quarentena, existia uma narrativa muito comum que circulava nas conversas por meio das redes sociais, de que a pandemia, de certa forma, nos igualava a todos. Estaríamos todos envolvidos numa situação de vulnerabilidade. A ideia de que a pandemia foi uma espécie de choque, que igualou todo mundo, foi sintetizada na expressão de que “estamos todos no mesmo barco”. Uma série de campanhas publicitárias e outras formas de comunicação levaram



em consideração essa elaboração discursiva. Quer dizer, existiu primeiro essa narrativa de que a pandemia era um fato tão chocante, tão impactante, que revelava essa igualdade básica, de que todas as pessoas do mundo estão igualmente vulneráveis. Acho até compreensível que tenhamos iniciado o debate público com esse tipo de narrativa, afinal de contas existe algo comum nisso tudo, somos todos seres humanos que estamos, por definição, sujeitos a sermos infectados por esse vírus. No entanto, não é nenhuma surpresa para qualquer cientista social perceber que, como quase todos os fenômenos coletivos, as pandemias não afetam os grupos sociais, as pessoas pertencentes a esses grupos sociais, de maneira igual.

Na verdade, a gente tem uma desigualdade muito grande na forma como esse vírus incide, como ele ameaça a vida a partir das várias condições que constituem grupos sociais na sociedade. Por exemplo, eu me lembro que no início, quando ainda corria de forma inquestionada a ideia de que a pandemia igualava todo mundo, as pessoas usando a ideia de que nos bairros de classe média alta a incidência era muito grande e o nível de contágio era bem elevado, como se isso fosse um indicador de que a doença não afetaria só os mais pobres, os mais vulneráveis socialmente. Qualquer pessoa que esteja acostumada a ver com um pouco mais de cuidado — me refiro mais particularmente aos cientistas sociais treinados para isso — consegue perceber que toda a dinâmica subjacente a esse dado mais cru, de que um bairro de classe média alta está sujeito a alta contaminação e disseminação do vírus, na verdade ajuda a compreender o funcionamento das formas de desigualdade ali predominantes. Existe uma série de dinâmicas, em termos de relações de trabalho, da inevitabilidade da manutenção da atividade econômica, mesmo sendo recomendado o isolamento, das necessidades da população em continuar trabalhando, que explica como é que esses bairros são todos atravessados por relações de dominação, todas as formas desiguais, assimétricas de poder que fazem com que o vírus se dissemine de maneira um pouco mais intensa nos lugares onde essas relações se dão de maneira mais intensa. Se a gente pensar na relação entre trabalhadores domésticos e seus empregadores, em nenhum lugar isso acontece de forma mais intensa do que num bairro de classe média ou classe média alta.

Então quem tem o olho treinado percebe que aquele indicador, que parecia demonstrar uma igualdade de condições, revelava uma série de dinâmicas sociais que



escondiam o porquê desses bairros estarem bem no centro das primeiras ondas de disseminação da doença.

Em seguida, começamos a ver que o vírus circulava de maneira mais intensa em algumas situações, em algumas configurações geográficas, na separação entre o rural e o urbano, e fomos vendo, de forma cada vez mais evidente, que a pandemia não incide da mesma forma, nem com a mesma intensidade e nem com a mesma gravidade, quando observamos os diferentes grupos e suas diferentes condições.<sup>2</sup>

Eu queria aprofundar um pouco mais essa conversa pensando em como a desigualdade e a pobreza são dois traços muito antigos na história do nosso país. Eu queria partir dessa caracterização da pobreza e da desigualdade como dois traços fundantes, ou constitutivos, da nossa formação social. Assim teremos uma visão um pouco mais aprofundada e mais complexa acerca da relação entre pandemia e desigualdades.

O Brasil é um país profundamente desigual. E é desigual desde sempre. Um país que sempre conviveu com índices muito elevados de desigualdade, e essa é uma realidade conhecida por toda a literatura da história, das ciências sociais, da sociologia, do pensamento social brasileiro. Inclusive temos desenvolvido técnicas e metodologias inovadoras para abordar esse fenômeno tão duradouro. Eu tenho recomendado muito o livro recente do sociólogo Pedro Ferreira de Souza, chamado *Uma história de desigualdade e a concentração de renda entre ricos no Brasil de 1926 a 2013*. É um livro interessantíssimo. Ele vai tentar esmiuçar exatamente as dinâmicas e os mecanismos que fazem o processo de concentração de renda ser um fenômeno tão duradouro na história brasileira e, ao mesmo tempo, com uma capacidade grande de se renovar e de se adaptar. Mas o fato é que vivemos com a desigualdade há muito tempo, e temos a pobreza como um traço constitutivo do Brasil, que é um país, uma formação social, que convive com esses dois fenômenos há muito, muito tempo.

Talvez não seja necessário dizer que pobreza e a desigualdade não se confundem, não são a mesma coisa, são duas coisas distintas conceitual e empiricamente, mas são fenômenos muito fortemente relacionados. Os dois representam facetas muito cruéis

---

<sup>2</sup> Matéria publicada no portal de notícias G1, em 28/04/2020, mostrava os resultados de uma pesquisa que apontava que “Pretos têm 62% mais chance de morrer por Covid-19 em São Paulo do que brancos”. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/04/28/pretos-tem-62percent-mais-chance-de-morrer-por-covid-19-em-sao-paulo-do-que-brancos.ghtml>. Acesso em: 21 jan. 2021.

disso que a gente entende, de forma ampla, como injustiça social. Os seus índices são revelados de maneira particularmente impactante para nós brasileiros.<sup>3</sup> Convivemos com isso há tanto tempo que é difícil o brasileiro se ver, se reconhecer, ter uma autorrepresentação ou autoimagem que seja completamente descolada dos fenômenos da pobreza e da desigualdade. É interessantíssimo, porque o tema da pobreza, por exemplo, incomoda a todos, sempre incomodou. Embora possamos elaborar a pobreza de maneiras muito diversas, do ponto de vista conceitual, narrativo, seja acadêmico ou não, mas o fato é que ela nunca deu origem a uma atitude ou a uma vontade política coletiva capaz de superar esse problema. Isso é um elemento curiosíssimo na história do Brasil: que nós convivamos com os altos índices de pobreza sem que isso se transforme de fato numa comoção nacional ou numa paralisação geral para que possamos reconstituir a formação social brasileira tendo esse como um dos elementos principais a serem superados.

Tem uma frase de uma socióloga, cujo trabalho sobre a pobreza eu admiro bastante, a professora Vera da Silva Telles, na tese sobre pobreza e cidadania no Brasil.<sup>4</sup> Ela aponta uma coisa muito impactante. Ela mostra muitas coisas importantes sobre a relação entre o processo de construção da cidadania do brasileiro e a pobreza como um fenômeno duradouro. Diz, principalmente que a pobreza no Brasil foi se constituindo em uma paisagem, uma espécie de catástrofe sem autores. A pobreza vai se naturalizando no Brasil em vários sentidos, vai se tornando parte da paisagem, ela é parte da natureza, e vai se tornando parte da nossa cotidianidade, se naturalizando no nosso convívio diário. Convivemos com nossos colegas cidadãos tendo a pobreza como um pressuposto. Diriam os economistas, de forma tipicamente eufemística, que temos uma baixa intolerância aos altos índices de pobreza no Brasil. Significa dizer, na verdade, que nós nos comovemos muito pouco com o tanto de injustiça social que nós geramos neste país. Que geramos e sustentamos.

Se a pobreza pudesse ser definida exclusivamente como destituição material, já teríamos uma desgraça grande o suficiente. No entanto, sabemos — utilizando já o jargão

<sup>3</sup> “Brasil é o nono país mais desigual do mundo, diz IBGE”. Matéria publicada no jornal O Globo, em 12/11/2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/brasil-nono-pais-mais-desigual-do-mundo-diz-ibge-24742041>. Acesso em: 21 jan. 2021.

<sup>4</sup> TELLES, Vera da Silva. **Cidadania inexistente: incivilidade e pobreza; um estudo sobre trabalho e família na grande São Paulo**. 1992. (Tese de Doutorado em Sociologia) — FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.



sociológico — que ela não é só isso. Ela se revela também na própria constituição dos indivíduos e dos grupos sociais. Ela tem uma faceta política. É por isso que o tema da cidadania no Brasil dificilmente pode ser pensado sem ter a pobreza como um condicionante forte. O processo de constituição da cidadania — definido de maneira muito geral, como a condição de ser membro pleno de uma determinada comunidade abrangente, que seria a comunidade do Brasil, como um estado-nação — é completamente atravessado por esse tipo de iniquidade observável de maneira tão patente, tão dura e inescapável, que a gente não conseguiu constituir no Brasil, dada a enorme desigualdade, que é também uma desigualdade duradoura, e os altos índices de pobreza, a ideia que em alguns lugares foi mais ou menos sedimentada, que é a de um sentido de equivalência interclasses, vamos dizer assim. Uma certa constituição básica, de um sentido de igualdade fundamental entre as pessoas. Eu tenho cada vez mais a impressão, me dedicando a esse tipo de questão, que no Brasil, o sentido de igualdade básica é renegociado a cada novo conflito que ocorre. Não se tem algo ao qual recorrer, um princípio, por exemplo, segundo o qual se possa dizer: “no limite, todos temos os mesmo direitos”. Sabemos que não temos. E boa parte dos motivos pelos quais não temos acesso aos mesmos recursos de justiça vem exatamente do fato de que temos na base disso tudo uma desigualdade abissal duradoura, já normalizada, e altos índices de pobreza que fazem com que, não uma minoria, mas a maioria numérica da população viva em condições muito precárias de existência.

Então já conseguimos ver, por exemplo, que a própria pobreza tem que ser vista como algo mais do que destituição material, o que não reduz a gravidade da injustiça material contida nesse fenômeno, mas a amplia e muito, se pensarmos em termos da tragédia humana, que é o que temos configurado aqui. Mas no final das contas, qual é a relação entre a pandemia, essa desigualdade tão antiga e essa pobreza tão duradoura?

Primeiramente, poderíamos pensar que a pandemia serviu como um fenômeno extraordinário, fora do normal, para revelar desigualdades já existentes. De fato, a pandemia funcionou para revelar uma série de desigualdades sobre as quais nem sempre tematizamos, que nem sempre aparecem nos noticiários, e que nem sempre incomodam. Incomodam muito pouco na maior parte dos casos. A pandemia virou uma espécie de lente de aumento porque todas as pessoas no mundo estão, inevitavelmente, olhando para os indicadores e tentando perceber a dinâmica com que o vírus se espalha, como incide,



como provoca mortes e assim por diante. Inevitavelmente, acabamos comparando situações e conseguindo perceber uma série de desigualdades, iniquidades escancaradas no Brasil, exatamente pelo fato de que a pandemia revela as precaríssimas condições de parte da população para responder ao vírus, ou para se defender dele. Então estamos falando de condições muito precárias de moradia, saneamento, pavimentação de ruas e logradouros, que existem ao lado de ambientes altamente modernos, luxuosos. Há uma foto que mostra a fronteira entre o bairro do Morumbi e a comunidade de Paraisópolis,<sup>5</sup> se não me engano, pois conheço pouco a geografia de São Paulo. Mostra aqueles prédios luxuosíssimos, com varandas tão exclusivas que nem sequer fazem sombra umas às outras, ao lado de Paraisópolis, que é uma favela enorme. Eu já vi pelo menos três capas de revistas falando sobre desigualdade no mundo tendo essa foto como ilustração. O Brasil é repleto dessas paisagens cruelmente contrastantes.

Então o primeiro tipo de relação que poderíamos elaborar seria essa: a pandemia serviu para revelar, para lançar luz sobre as nossas desigualdades já existentes.<sup>6</sup> Em qualquer lugar do mundo em que o Brasil não projetasse ainda a imagem de um país muito desigual, com a pandemia, a cortina caiu rapidamente, o país aparece para o mundo como um país muito desigual também na situação de pandemia.

Mas podíamos pensar também, e é esse o caso, que a pandemia teria agravado desigualdades já existentes, não só reveladas, mas que ela incidiria também como uma variável adicional a ponto de tornar mais duras as condições sob as quais vive parte da população brasileira, na verdade, a maioria dela, inclusive criando novas desigualdades. Tudo isso é possível perceber no atual momento. Isso é interessante, e eu até tinha colecionado um conjunto de matérias sobre a questão, porém não tive tempo de elaborar de forma organizada para trazer hoje,<sup>7</sup> mas é facilmente encontrável na internet, nos

<sup>5</sup> A foto, captada pelo fotógrafo Tuca Vieira, pode ser conferida em: <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/a-fronteira-entre-a-favela-de-paraisopolis-e-o-bairro-do-morumbi-gerou-uma-das-mais-impactantes-imagens-sobre-a-desigualdade-brasileira.ghtml>. Acesso em: 22 jan. 2021.

<sup>6</sup> Matéria publicada no site do CLACSO, em 06/05/2020: “A pandemia expõe de forma escancarada a desigualdade social”. Disponível em: <https://www.clacso.org/a-pandemia-expoe-de-forma-escancarada-a-desigualdade-social/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

<sup>7</sup> Nessa versão escrita da palestra, as referências e os links de acesso às matérias e aos textos coletados para ilustrar o argumento foram inseridos em notas de rodapé.



grandes meios de circulação. E se quiserem ser mais específicos, dá para ir aos canais acadêmicos e institucionais que mostram ainda mais detalhes sobre o assunto.

Nesse contexto, os indicadores aparecem tentando mostrar que a pandemia, no Brasil, teve uma certa dinâmica, e começa a modificar e acentuar esses traços à medida em que, por exemplo, nos grandes centros urbanos, ela começa a se alastrar para as periferias, que normalmente são parte da composição urbana muito menos atendida por serviços públicos, com complicadores fortíssimos relacionados com a alta densidade demográfica, com as precárias condições de habitação, e aí se tem o vírus de fato se comportando de acordo com esse tipo de desigualdade ou traço de desigualdade.

Poderíamos utilizar um recurso que todo aluno de primeiro período de sociologia ou de ciências sociais aprende a usar, que é a imaginação sociológica, para tentar enxergar além dos índices com os quais temos contato diariamente. Somos inundados com esses índices e indicadores nos noticiários. Poderíamos pensar no que ultimamente se tem falado, por exemplo, acerca das condições de trabalho, dos tipos de hiper exploração dos trabalhadores de entrega por aplicativo, a exemplo do *UberEats*, *Rappi*, *iFood*, entre outros. Começou a surgir como parte das pesquisas das ciências humanas e sociais, uma série de dados acerca do grau de adoecimento dessa população, do grau de exposição que esses trabalhadores apresentam, que é muito desproporcional em relação a outras categorias de profissionais.<sup>8</sup> Talvez o grau de exposição desses trabalhadores só rivalize com o dos profissionais da saúde que atuam diretamente na contenção do vírus. Como essas pessoas estão diretamente expostas cotidianamente, inclusive com vínculos e condições muito precárias de trabalho, vemos surgir os índices acerca do grau de adoecimento e taxas de mortalidade.

Vamos pensar numa situação hipotética, mas não distante da realidade, para tentar enxergar um pouco além desses índices, da frieza dos números divulgados. Imaginem que uma pessoa trabalhando com esse tipo de atividade seja responsável pela principal fonte de renda de uma família de três ou quatro pessoas. Ela não só está muito mais vulnerável do que a maior parte da população em termos de contaminação pelo vírus, como o seu adoecimento tem a potencialidade de multiplicar os efeitos. Imaginem que ela é o que se

<sup>8</sup> AQUINO, João Victor Maciel de Almeida; PILATE, Fabiano Diniz Queiroz; FÉLIX, Ynes da Silva. Uberização do trabalho e os riscos à saúde dos entregadores por aplicativo frente à pandemia da Covid-19. *Revista Direitos, Trabalho e Política Social*, v. 6, n. 11, p. 46-69, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rdtps/article/view/10617>. Acesso em: 13 abr. 2021.

costuma chamar arrimo de família, sustenta uma família de três, quatro ou cinco pessoas. A interrupção do seu trabalho, já precário, o que não lhe permite acessar seguro-desemprego, imediatamente deixa o entregador e sua família sem renda. No dia seguinte, são lançadas a uma situação de altíssima vulnerabilidade social, muitas vezes entrando na linha de extrema pobreza. Se essa situação se transforma em um impedimento permanente, significa que todo um grupo de pessoas entra indefinidamente nessa condição. Eu estou dizendo isso sem pensar em nenhum caso específico, mas qualquer um que tenha tido contato com o cotidiano das classes populares nas periferias urbanas no Brasil — eu faço parte desse grupo de pessoas que estuda o fenômeno — sabe que essa é uma cena extremamente comum. A gente consegue, com o olhar sociológico, imaginar situações que se transformam em hipóteses e que vão além daquilo que os números nos mostram no cotidiano.

Mas as ciências sociais também podem nos ajudar a enxergar mais longe. Não necessariamente no sentido linear, de adivinhar futuros, mas de perceber a situação presente dentro de uma perspectiva temporal mais alongada, e ver como esses dramas se comportam na longa duração. Nesse sentido, na intenção de esboçar um argumento sociológico acerca das relações entre pandemia e desigualdades, eu queria explorar o termo que está no título da palestra: “a pandemia e as nossas desigualdades duradouras”. A expressão “desigualdade duradoura” vem de um estudo do sociólogo estadunidense chamado Charles Tilly, autor que influenciou toda uma geração de pesquisadores do campo da sociologia, em temáticas diversas, da ação social, da ação política, da ação coletiva, na sociologia política, e dos estudos sobre desigualdades sociais. Em 1998, ele lança um livro que se tornou muito influente, chamado *Durable inequality*,<sup>9</sup> título que é traduzido por alguns como “desigualdade persistente”. Eu estou traduzindo aqui livremente como desigualdade duradoura, para enfatizar o traço da nossa formação, pois somos desiguais desde sempre, e cada vez mais desiguais, sustentando índices cada vez mais elevados ou com baixíssima variação histórica no que se refere à pobreza.<sup>10</sup>

Por meio desse conceito, Tilly diz que na história da humanidade, as desigualdades mais persistentes, as que duram mais tempo e que são mais difíceis de

<sup>9</sup> TILLY, Charles. **Durable inequality**. California: University of California Press, 1998.

<sup>10</sup> Sobre o assunto, recomendo a seguinte coletânea: ARRETCHE, Marta (Ed). **Trajetórias da desigualdade**: como o Brasil mudou nos últimos 50 anos. São Paulo: Editora da Unesp, 2015.



modificar, são aquelas que se estabelecem ao longo de categorias de classificação e hierarquização, como gênero, raça, etnicidade, sexualidade. Nesse sentido, a desigualdade de salário entre homens e mulheres é uma desigualdade duradoura na medida em que se relaciona a um tipo de categoria que de fato influencia a forma de distribuição de recursos, como dinheiro, poder, prestígio e assim por diante. Portanto, desigualdade duradoura é toda desigualdade que persiste ao longo das categorias que classificam e hierarquizam grupos e pessoas. A tese, defendida e demonstrada por ele no livro de 1998, passou a influenciar um conjunto crescente de autores e intelectuais que estudaram o fenômeno da desigualdade.

Eu gostaria de explorar aqui duas leituras recentes baseadas nas ideias de Charles Tilly, sobre o tema da desigualdade, e, talvez, com isso conclua a minha fala. Nesse ponto da nossa reflexão, já estamos muito além de uma leitura imediata dos dados que saem no jornal, tentando enxergar mecanismos mais profundos de manutenção das nossas desigualdades e da nossa relação com a pandemia. Nesse caminho, eu gostaria de propor e explorar a tese — espero chegar a isso no final —, de que a forma como nós tratamos, vivenciamos, sendo pouco intolerantes com nossas desigualdades históricas, implica dificuldades muito grandes de lidar com a própria pandemia. Com isso, proponho que existe um paralelo acentuado entre a maneira como toleramos as nossas desigualdades e a forma como toleramos essa marca histórica e muito triste de cem mil mortes<sup>11</sup> pela Coovid-19. Eu percebo uma relação muito forte entre essas duas coisas, mas eu gostaria de abordar esse tema das duas tolerâncias desenvolvendo algumas dessas ideias que partem de Charles Tilly.

Existe um trabalho muito interessante de uma socióloga da Universidade de Stanford,<sup>12</sup> no qual ela utiliza o conceito (desigualdade persistente/duradoura) de Charles Tilly. A professora Cecilia Ridgeway elaborou o artigo: *Por que o status importa para a desigualdade?* E o que, exatamente ela está chamando de status no artigo? É aquela desigualdade que deriva de diferenças de prestígio e respeito. No linguajar sociológico,

<sup>11</sup> Esse era o número de mortes na primeira quinzena do mês de agosto de 2020.

<sup>12</sup> RIDGEWAY, Cecilia L. Why status matters for inequality. **American Sociological Review**, Bloomington, v. 79, n. 1, p. 1-16, 2014. Disponível em: <https://www.asanet.org/sites/default/files/savvy/journals/ASR/Feb14ASRFeature.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2021.



esse é um termo muito conhecido, faz parte do próprio vocabulário básico da sociologia. A forma como as pessoas e os grupos se diferenciam, não apenas em termos da quantidade de recursos materiais, de dinheiro, mas também em termos de quanto se tem de recurso de poder e de estima. Estima pensada como prestígio, reconhecimento. Ridgeway afirma que, seguindo de perto o que Charles Tilly propôs, também em suas pesquisas é possível perceber que as desigualdades mais persistentes são aquelas que se colam às nossas categorias de raça, gênero, sexualidade e outras.

Quando pensamos o “status” como gradiente de estima e prestígio, conseguimos perceber que o prestígio joga um papel importante na estruturação das desigualdades e da transformação de desigualdades de oportunidades em desigualdades duradouras, como Tilly as definiu. Ela argumenta que no nível macrossocial, as diferenças de status chegam a estabilizar desigualdades de poder e de recursos, transformando-as em códigos culturais acerca da superioridade ou inferioridade entre grupos e pessoas. Ou seja, emergindo dessas diferenças de status, desse tanto de estima que grupos de pessoas gozam, configuram-se crenças, códigos culturais que passam a contribuir para moldar a própria maneira como as pessoas se percebem e se classificam como mais ou menos capazes, como mais ou menos merecedoras de possuir recursos valorizados, como detentoras de mais ou menos recursos de poder.

Essas crenças, por sua vez, atuando já no nível micro, ou seja, no nível das relações interpessoais, funcionam como vieses culturais para formas de avaliação acerca do que sejam competências, habilidades, merecimentos e assim por diante. A autora vai estudar formas de contratação, e de que maneira esse tanto de status, o prestígio que deriva de vários outros processos, acaba funcionando como uma variável extra, condicionando a forma como as pessoas avaliam quem deve ou não ser contratado, quem deve ou não ter aumento, e assim por diante. Essa maneira de transformar prestígio existente em uma nova quantidade de oportunidades transforma as nossas diferenças por raça, gênero, sexualidade, estilos de vida baseados em diferença de classe em estruturas de distribuição de recursos. Com isso, temos o status se transformando em crença acerca de inferioridade ou superioridade, que se transforma em comportamento avaliativo e seletivo, que se transforma, portanto, em diferença de oportunidades (chances de contratação). É um estudo muito interessante que tenta mostrar algo que Tilly apresentou em termos



numéricos numa longa duração histórica. Ridgeway demonstra como isso acontece no cotidiano de empresas, escolas e outras instituições formais.

Uma outra leitura bem interessante do conceito de Charles Tilly é feita pelo sociólogo brasileiro Sérgio Costa, intelectual e pesquisador que vive na Alemanha já há algum tempo, e que tem um trabalho sobre desigualdade bastante conhecido. Ele desenvolveu o conceito de “desigualdades entrelaçadas”<sup>13</sup>. Eu tive a oportunidade de discuti-lo pormenorizadamente recentemente na disciplina que ministrei na Pós-Graduação de Sociologia da UFPB. Sérgio Costa também aborda o conceito de Charles Tilly. Demonstra e revela a influência que o conceito tem no desenvolvimento de seu próprio trabalho, e afirma que recentemente os argumentos de Tilly têm sido aperfeiçoados, complexificados, na medida em que os pesquisadores estão buscando demonstrar que as categorias abrangentes, ao longo das quais as desigualdades se concretizam e se estabilizam, necessitam de categorias intermediárias que podem revelar outras diferenças importantes.

Tilly mostra que a desigualdade, no caso de um país com altas taxas de migração como Estados Unidos, ou certos países da Europa, a diferença entre migrante e nativo é enorme, altamente relevante para estabilizar a manutenção das desigualdades ao longo das gerações. Sergio Costa diz que é importantíssimo que percebamos variações nessa condição de migrante. Por exemplo, na condição de migrante em um país europeu, variam muito as suas chances de acesso a recursos e oportunidades, dependendo de onde você migra e em que época. Costa sustenta, entre outras coisas, que falar em desigualdade requer pelo menos que consideremos diferenças importantes em termos de: *desigualdade de que, quando, onde e entre quem*. Essas categorias que são válidas no estudo de Tilly permanecem sendo um *insight* central, seminal para esses estudos, mas é preciso refinar as ideias.

Costa sugere outra ideia interessante, que pode nos ajudar a pensar o Brasil. Quando vamos atrás dos mecanismos históricos, de renovação, de reinvenção das nossas formas históricas de desigualdades persistentes, ele diz que é possível pesarmos em

<sup>13</sup> COSTA, Sérgio. Desigualdades, interdependência e políticas sociais no Brasil. *In*: PIRES, Roberto Rocha Coelho (Org.). **Implementando desigualdades**: reprodução de desigualdades na implementação de políticas públicas. Brasília: IPEA. 2019, p. 53-77. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/190612\\_implementando\\_desigualdades.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/190612_implementando_desigualdades.pdf). Acesso em: 02 mar. 2021.



“regimes de desigualdade”. Estudando a América Latina, num grupo relativamente ampliado de pesquisadores abordando a realidade social na América Latina, eles conseguem mapear etapas históricas que caracterizam traços predominantes, ou traços mais persistentes na manutenção da desigualdade. Então é possível falar, por exemplo, no regime da escravidão até o século XIX, o nacionalismo racista, que vai do século XIX até as primeiras décadas do século XX, passando para um nacionalismo mestiço dos anos 1930 aos anos 1980, e depois a um regime multicultural, neoliberal, a partir dos anos 1980.

O importante de se perceber na ideia de “regimes de desigualdade”, apontado por Sérgio Costa, é que a transição de um regime para outro nunca significa a completa destruição das formas passadas de desigualdades, mas revela a predominância de uma nova lógica. Então esse tipo de abordagem passa a ser muito importante, por exemplo, quando vamos estudar a forma como historicamente nos constituímos como uma sociedade tão desigual. É o caso da revalorização acadêmica por que tem passado o tema da escravidão no Brasil. Acertadamente o temos revisitado para podermos perceber em novos patamares o peso que têm o racismo e a discriminação racial no Brasil como formas de manutenção dos nossos padrões abissais de desigualdade social. No entanto, do ponto de vista sociológico, é importantíssimo trabalhos como esse de Sérgio Costa, pois o que se torna mais importante e desafiador para a sociologia não é tanto a tarefa de identificar continuidades entre o passado escravocrata do Brasil e as nossas formas presentes de desigualdades, mas, principalmente, compreender os mecanismos que fazem com que esse se torne um traço duradouro da nossa cultura política, da nossa economia, da nossa formação social de um modo geral. Perceber as lógicas predominantes ao longo do tempo, as suas mudanças e formas de permanência, de constância, de transformação, e como os elementos vão compondo essas formas de desigualdade passa a ser uma tarefa importantíssima para quem pretende compreender a fundo a persistência das desigualdades sociais no Brasil.

Tendo essas ideias em mente — e eu não tenho nenhum interesse em fechar uma aplicação direta ou uma conclusão precoce dessas reflexões que eu trouxe hoje, como parte do debate sociológico sobre desigualdades —, eu queria sintetizar um argumento, e com isso partir para concluir a minha fala: nós não só somos uma sociedade historicamente desigual, com pouquíssima variação nos índices históricos de pobreza,



mas também somos um exemplo da durabilidade das formas categóricas de desigualdades, ou seja, das desigualdades que se estabelecem ao longo das linhas de raça, classe, gênero, sexualidade e outras.

Somos exemplos disso, e ainda temos um desafio, ao qual tenho me dedicado mais recentemente, o de enxergar essas coisas não como características separadas ou propriedades estanques da vida das pessoas em situação de vulnerabilidade social. Ou seja, uma condição de gênero não está completamente apartada de uma condição de raça, da condição de habilidade, de sexualidade. Essas categorias mais recentemente vêm sendo questionadas ou desafiadas pelo pensamento político do movimento feminista crítico, do movimento feminista negro, com o conceito de intersecção. A forma como essas categorias se combinam — e têm efeitos que só derivam da sua combinação — torna a nossa análise acerca das desigualdades históricas ainda mais complexa. Significa dizer que não é suficiente adicionar aos nossos padrões históricos de desigualdade de classe elementos de raça; não basta adicionar às nossas desigualdades históricas de acesso a recurso material desigualdades de gênero; é necessário cada vez mais percebermos que a nossa desigualdade de recursos materiais, portanto a nossa desigualdade baseada em diferença de classe, é co-constitutiva das nossas diferenças de gênero, de raça, de sexualidade, e assim por diante. Esses elementos se constituem de forma recíproca e se reforçam mutuamente. É necessário compreender os seus efeitos combinados, o que é um desafio ainda maior.

Mas vamos chegar à tese que eu quero apresentar, na verdade uma hipótese. Não é uma tese porque eu não conseguiria defendê-la em toda a sua complexidade no tempo desta fala, mas gostaria de conversar com vocês a respeito. É um traço da nossa formação: convivemos com tamanha desigualdade, que tem efeito sobre a forma de nos constituirmos como cidadãos, portanto, tem efeito sobre nossos padrões de sociabilidade, sobre a forma como nos relacionamos uns com os outros, sobre a forma como resolvemos conflitos, inclusive através dos mecanismos jurídicos, a forma como acessamos e nos valemos da lei para resolver conflitos. Então a pobreza e a desigualdade atravessam toda a nossa formação social a partir de uma combinação muito intrincada de diferenças de gênero, de raça, de classe, de etnia e assim por diante. E já convivemos com isso há tanto tempo que me parece que a durabilidade, a persistência desse traço, juntamente com a dramaticidade dessa condição, promove entre nós uma tolerância absolutamente



desumana com a nossa tragédia humana. A gente convive quase sem muito drama com tudo isso de trágico que tem na nossa formação e na nossa história.

Olhando por esse viés, não parece estranho, apesar de ser muito mais triste, que estejamos convivendo com um número crescente — uma tragédia inclusive anunciada por todos os especialistas — de mortes pela pandemia. Tendo o mundo como espelho, no sentido de que temos um mundo de exemplos de outras formas de agir em relação a essa pandemia, mas escolhemos um caminho que gerou, até agora, cem mil mortes. O mais grave, pelo menos para mim — esse é o meu depoimento — é a forma como temos naturalizado isso tudo. Já sabíamos disso — Simone é uma colega socióloga que está aqui talvez para confirmar —, que existiria uma pressão muito grande, que não é só exógena, não é só de fora, mas partiria também da nossa própria forma de sociabilidade, no sentido de normalizar essa tragédia. E hoje, com esse número absurdo de mortes pela covid-19, estamos de fato caminhando a passos larguíssimos no sentido de tornar normal essa tragédia.

Eu deixo para vocês estas duas figuras para serem comparadas. A forma como nós não estranhamos conviver com todas as iniquidades que formam o Brasil e o brasileiro, e a forma como estamos normalizando as mortes por covid-19. Eu acho que essa seria a minha contribuição hoje. Seria uma das maneiras como as ciências sociais podem tratar da relação entre pandemia e desigualdades. Eu faria esse paralelo entre a maneira como sempre convivemos relativamente tranquilos com a iniquidade social derivada dessa desigualdade abissal entre os grupos sociais, afinal somos um dos países mais desiguais do mundo,<sup>14</sup> com índices de pobreza alarmantes, e a maneira como temos convivido — essa é a outra figura — com um número crescente de mortes na pandemia, que parece não ter freio pela frente. Por enquanto, parece que só tem túnel; luz no fim eu não consigo enxergar para tão cedo. E temos normalizado isso. Temos normalizado, inclusive — e isto é interessante, caberia uma outra análise, talvez uma outra conversa — em formas de racionalização e justificação. Já existem narrativas se sedimentando acerca do *porquê*

<sup>14</sup> “Com IDH quase estagnado, Brasil fica em 79º lugar em ranking da ONU.” Matéria publicada pelo portal de notícias UOL, em 09/12/2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2019/12/09/com-idh-quase-estagnado-brasil-fica-em-79-lugar-em-ranking-da-onu.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 21 jan. 2021.



devemos normalizar, ou até *como* temos que normalizar. Existem verdadeiras técnicas de como vamos conviver com esse absurdo.

Era isso o que eu queria apresentar hoje, como uma provocação ou uma forma de incentivar um debate sobre a relação entre a pandemia e as nossas desigualdades sociais. Eu quero agradecer a todo mundo, embora eu não tenha como saber exatamente quem está nos assistindo. Quero agradecer a todo mundo que se interessou e se deu ao trabalho de assistir. Fico à disposição agora para discutirmos essas ideias. Muito obrigado a Simone por ter aceitado ser mediadora, e muito obrigado a Nino por ter tido todo esse trabalho em todas as palestras que têm acontecido até agora como parte do Seminário. Eu estou à disposição para continuarmos conversando. Obrigado!

**Simone Brito:**

Rogério, obrigada. Queria dizer que gostei muito e, de fato, quando você fala que tem provocações, acho que são bem mais que provocações. Eu tinha visto o título e imaginado um caminho bem diferente. Imaginei que eram questões importantes, mas pensei que você faria apenas a discussão sobre como os elementos da desigualdade dramatizam a situação da pandemia. Mas você trouxe uma discussão que, em certo sentido, é bem mais urgente. Sua perspectiva é importante porque todo mundo se coloca, até com um espanto meio inocente, com ar de absurdo que não compreendemos, esse número do choque, cem mil mortes, e por que está tudo tão normal? Você nos faz pensar, com base em uma sociologia das desigualdades no Brasil, que já temos bem desenvolvido uma “frieza” com relação a muitas mortes. O fato mais chocante, tanto para o olhar dos não cientistas sociais quanto dos cientistas sociais, é essa naturalidade diante do fato de cem mil pessoas morrerem, e, pelo menos aqui em João Pessoa, nem máscaras as pessoas se preocuparem em usar. Existe uma coisa dessa normalidade que é muito doentia e, no senso comum, a gente tem a tendência de pensar exageradamente como se “as pessoas estivessem loucas”. O teu argumento é interessante porque mostra que a nossa desigualdade, e, principalmente o traço estrutural da nossa tolerância com as desigualdades, e como todo o problema está colocado nessa tolerância ou frieza diante do sofrimento. Através da imaginação sociológica, você nos mostrou como a indiferença diante do número de mortes é nosso “natural”, vamos dizer assim. Ou seja, tolerar cem mil mortos e seguir com a vida normal já era de se esperar dessa nossa trajetória de



conviver com a alta tolerância à desigualdade, de estarmos acostumados a esses mecanismos. E isso, praticamente, torna a indiferença um traço nosso.

Daí, muitas coisas se iluminam. vêm muitas ideias. Uma fala consegue atingir o ponto ideal justamente quando traz várias questões para pensarmos. Uma delas, obviamente, é esse traço, essa naturalização e os tantos outros mecanismos de produção da indiferença que estão ligados a ele. Podemos pensar na quantidade de mecanismos que existem para manter isso, para fazer com que nossa tolerância ao sofrimento seja tão alta. Pensei numa discussão que se tornou muito evidente agora na pandemia, mas que também poderia ser feita de forma geral: o papel do Estado, como ele atua, ou como houve tanta gente trabalhando para que essa nossa tolerância e para que essa desigualdade permanecesse. É uma pergunta simples e ao mesmo tempo importante. Tantos anos de políticas públicas para o combate à desigualdade, isso sempre foi um mote, e, no entanto, ela só se aprofunda. Como é que a gente lida com isso? Acho que não é preciso ser muito foucaultiano para começar a desconfiar que, na verdade, essas políticas estão trabalhando para o aprofundamento das desigualdades.

Outra questão — ligada à minha área de estudo — é saber como isso está relacionado ao elemento das nossas sensibilidades, uma sensibilidade particular que nos organiza: que aceita e normaliza as condições de vulnerabilidade, a pobreza, a desigualdade. Temos uma grande tolerância ao sofrimento do outro — claro, um outro de cor e classe específicas. É preciso pensar como as sensibilidades são manipuladas o tempo inteiro para que esse estado permaneça. Lembrei de várias coisas quando você estava falando, especialmente das filas para o auxílio [emergencial], que foram noticiadas como um fato normal da burocracia, esquecendo que muitas pessoas tiveram que ficar em filas sob o risco de contaminação, além das fraudes de pessoas de classe média e alta que receberam o auxílio. Essa sensibilidade, melhor: insensibilidade, está presente no nosso cotidiano e, para o olhar não treinado pela sociologia ou pelas ciências sociais, todos os dias temos muitas rotinas que buscam dar o verniz de normalidade à crueldade sistemática.

Tem gente que diz “e daí?” se morreram cem mil. A sua fala nos leva a entender como a normalização é um elemento sistemático e organizado. Daí, podemos pensar essa organização em vários níveis e com vários efeitos.



Não tenho, portanto, uma questão. Queria apenas chamar a atenção para esse aspecto da sua argumentação que toca no cerne dos nossos problema. Não é só uma aceitação dos cem mil casos! Podemos concluir que estaremos dispostos a aceitar muito mais! Vamos seguir com a normalização da tragédia como aconteceu várias outras vezes. Eu teria outros comentários, mas prefiro ler algumas perguntas.

### **Rogério Medeiros:**

Antes das perguntas, me deixe comentar seu comentário, porque ele é muito bom. Eu gosto muito disso que você chamou atenção relacionado com a pandemia, e relacionado com a forma como nos relacionamos com nossa desigualdade, essa história da uma economia das sensibilidades. Você tem toda razão. Você vê que o campo de estudos sobre políticas sociais já lida com a potencialidade que as políticas sociais têm de gerar estigma. Como uma política social pode ser estigmatizante, como ela se transforma em um mecanismo de desrespeito. Como ela pode se transformar numa injúria moral — esse é o seu campo, sua área. Só num lugar onde a gente naturaliza a pobreza em um grau tão elevado, para não se achar um escândalo as filas, por exemplo, para pagamento do auxílio emergencial em plena pandemia, sob um regime que recomenda, senão o governo, a condição geral, o isolamento. É uma coisa escandalosa, é um desrespeito num grau absurdamente elevado, e, no entanto, entra na roda da normalização. Eu diria que se levarmos muito a sério aquela frase que eu citei sem ler, de Veras Telles, de que na verdade a pobreza se faz natureza no Brasil, ela é parte da paisagem, algo que damos por certo, então acaba que nós estabelecemos uma relação, se a gente falar em sensibilidade, de normalidade, de fatalidade, eu diria até que a pobreza acontece, ela está aí. As mortes, a desgraça, elas estão aí. Ela é simplesmente um elemento adicional nessa condição de estar em filas quilométricas para buscar algo, para conseguir sobreviver numa situação tão arriscada.

Há um paralelo muito forte, me parece. Pelo menos essa é a minha primeira impressão, entre a maneira como não reagimos a essas tantas tragédias duradouras e persistentes e essa nova tragédia por nós normalizada.

Uma coisa que eu não explorei, e eu trouxe para explorar, mas fica como um dos desdobramentos disso que eu pretendo falar depois de maneira mais detida. Essa maneira de usar a ideia de Charles Tilly em termos de status, por exemplo, abre uma questão muito



interessante para pensarmos em situações que ocorrem hoje no Brasil. Por exemplo, temos discutido, ou pelo menos uma parte do espectro político brasileiro tem discutido, de que a atitude de governantes, do presidente da república, ministros e tudo o mais, de desacreditar temas, pessoas, grupos, situações, riscos, tratamentos, funciona exclusivamente como uma espécie de guerra semântica. No entanto, numa perspectiva dessa, como nessa situação, por exemplo, a gente falar que o status opera um tipo de lógica que pode ser independente de outras lógicas já conhecidas na manutenção das desigualdades, podemos pensar a autoridade máxima, a política máxima no país, desdenhando de traços que configuram grupos, é por definição, quase que uma exemplificação de uma retirada brusca de reconhecimento, ou seja, é um assalto ao prestígio, vamos dizer assim. Você toma de assalto aquilo que você poderia supor que um grupo tem de prestígio, e você anula esse prestígio, e esse grupo está, no debate público, na disputa pública por recursos, fragilizado automaticamente. Não tem como ser diferente, porque você tem alguém investido de autoridade dizendo que esse grupo não tem essa estima toda, a ponto de ser permitido ou aceito que ele sofra essa, e essa, e essa violência com esse tipo de descumprimento de direito e tal e tal. Esse é um caminho para seguirmos discutindo. A forma como as coisas acontecem, como efetivamente ajudam e interferem no jogo político inteiro. Sigamos com o debate.

### **Simone Brito:**

Só mais um comentário. Também há um elemento ainda mais complexo para pensarmos sobre esse tipo de atitude das autoridades hoje. Temos uma sociedade acostumada à desigualdade. Uma parte dela, ao menos, aceita o que está acontecendo. Acha normal. Então nosso problema é que isso, que num certo sentido é aberrante, fora da ordem de uma vida decente, uma quebra de civilidade, ganhou um status de normalidade. Infelizmente, não se trata de um momento desviante da nossa história. Vamos pensar em políticas de sinceridade, e dizer exatamente como é inaceitável e, ao mesmo tempo, comum e regular o que a gente está vivendo.

Vamos às questões que foram aparecendo no chat. Acho que algumas já foram tratadas, mas eu vou fazer dois blocos mesmo assim.

Sebastião perguntou por que as desigualdades são duradouras e persistentes. Elas são próprias dos países periféricos e com nível de civilidade baixo?



Nino diz que gostaria que você falasse um pouco sobre esse ódio que as elites econômicas brasileiras têm pelas populações tradicionais e seus costumes.

E uma terceira, Larissa Brasil diz que essa tolerância com relação à desigualdade é um pressuposto da desigualdade duradoura.

### **Rogério Medeiros:**

Por que as desigualdades são persistentes e duradouras? Essa é uma pergunta nada fácil. E na outra parte, se elas são características dos países em desenvolvimento, de baixo IDH?

Bom, para começar, eu diria que quando você toma os bons estudos sobre desigualdade — quando eu digo bons estudos, são estudos que acabaram influenciando de forma decisiva os caminhos da pesquisa no campo da desigualdade — é muito difícil identificar uma causa para a persistência das desigualdades ou até mesmo uma lógica única. Por exemplo, o livro que eu citei antes — não sei se você já estava, Sebastião — quando eu recomendei o livro de Pedro Ferreira de Souza, um pesquisador do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), derivado da sua tese de doutorado em sociologia, chamado *Uma história da desigualdade*.

O livro é interessantíssimo, ele trata do fenômeno da concentração de renda entre os ricos no Brasil em um período bem longo. Na verdade, eu acho que é um dos estudos com período histórico mais longo no Brasil, com uma metodologia também inovadora. Por exemplo, é um tipo de metodologia que já leva em consideração dados de imposto de renda, que é algo que o Thomas Piketty vem fazendo em termos comparativos. É uma coisa que de cara está colocada no livro é que não existe uma lógica única, nem mesmo como tendência, na manutenção da desigualdade no Brasil. Se você tomar, por exemplo, a relação entre desigualdade e crescimento, ela varia ao longo da história brasileira, a forma com mais crescimento significou redução ou aumento da desigualdade e esse tipo de coisa. Têm vários processos, e no final das contas, a maneira como metodologicamente ele lida com isso é separando em períodos históricos. De fato, eu acho sábio fazer isso, quer dizer, assentar fortemente no contexto histórico para tentar explicar esses ciclos, mas tem um dado que ele consegue perceber, e que na verdade não é só dele, está presente



como parte dos estudos sobre desigualdade, que é uma relação muito forte entre democracia e desigualdades.

Essa relação é algo ainda a ser destrinchado nos detalhes, mas no geral a fórmula é essa: “mais democracia, mais igualdade”; ainda que tenhamos países que são democráticos e altamente desiguais, ou países que sejam autoritários, com regimes autoritários, com mais igualdade, o que é possível, mas as políticas que tendem a ser adotadas no sentido de minimizar a desigualdade e seus efeitos, por exemplo, a pobreza, são tomadas dentro de contextos democráticos adensados, ou renovados, ou revigorados. Esse é um ponto.

Então não temos uma resposta única. Mas o interessante no estudo que eu trouxe para falar disso, o estudo de Charles Tilly, no qual a sua preocupação central é como, a partir de que caminhos, ou qual é a dinâmica que faz com que desigualdades passadas se transformem em desigualdades presentes, é que as desigualdades mais duradouras, mais persistentes, mais difíceis de mudar têm relação com traços que são próprios, não necessariamente da economia, mas do próprio mundo da cultura, a forma como as pessoas se concebem como superiores, inferiores, diferentes, mais aptas e menos aptas, são as categorias que formam identidades e diferenças entre grupos.

Esse processo que os sociólogos da cultura conhecem bem, que é o fechamento de grupo, a maneira como um grupo constrói as suas fronteiras, como se relacionam e concebem os outros, a forma como eles elaboram o sentido de serem superiores ou inferiores aos outros, como isso impacta o seu acesso a recursos: esse é o grande achado de Tilly. Se a gente pudesse pensar, por exemplo, se todas as consequências sociais de desigualdades econômicas fossem facilmente dedutíveis, então, na medida em que tivéssemos um mecanismo econômico para equalizar a distribuição de bens, teríamos, necessariamente uma equalização nas relações, nas formas de sociabilidades. Ele afirmou que não só não é assim como as formas econômicas mais duradouras de desigualdades são aquelas que se estabelecem e se enraízam em categorias que são categorias culturais, como categorias de raça, de gênero, de sexualidade, entre outras. Na verdade, esse argumento pode não responder a certos problemas específicos, mas abre perspectivas muito amplas. Eu explorei só duas aqui, dois autores que fizeram uso da ideia para explorar elementos sobre como traços culturais se transformam em estruturas de desigualdade.



Isso é característico das sociedades em desenvolvimento, emergentes? Não, não é. Você pega países como os Estados Unidos, e a forma como as desigualdades raciais foram se construindo através de processos que são específicos para a história americana, e outros que são compartilhados com outros países. Por exemplo, se vínhamos falando sobre a escravidão como um fenômeno histórico, e como ela tem efeito no processo de constituição das nações — a experiência de terem sido colônia, como abordam os estudos coloniais, pós-coloniais e a perspectiva decolonial — mostram que esses traços não são, necessariamente, exclusivos dos países periféricos. Não é a situação, vamos dizer, a posição geopolítica ou socioeconômica atual que determina que suas desigualdades sejam ou não duradouras, que se estabelecem ou não ao longo das categorias culturais. Isso é uma coisa que aparece em diferentes países e diferentes lugares, através de traços que são compartilhados, que permitem comparação, e outros que são únicos, que são próprios da sua trajetória singular.

Nino comenta sobre o ódio das elites. Já que não é uma pergunta, vou me dar ao luxo de não responder, mas comentar também. É outra coisa que parece ter ficado muito evidente atualmente. Primeiro, é interessante e importante que quando se fale de elites, se classifique bem esses grupos. Por exemplo, têm sociólogos brasileiros que vêm estudando o posicionamento das elites, e eles cuidaram de ver variações, digamos, em frações dessa elite. De fato, a gente tem um tipo de coisa, um fenômeno que parece ter ficado muito evidente nesses últimos meses, que se quisermos colocar de maneira bem eufemística, a gente diria assim: parece uma indisposição crônica [das elites brasileiras] de jogar a favor da maioria. Estamos falando exatamente das pessoas que fazem as regras do jogo, que determinam o destino da partida, e parecem ter uma indisposição crônica de pensar na maior parte das pessoas. Isso, dito dessa forma, não nos permite perceber como ódio, mas quando a gente considera os depoimentos e como é que essa coisa se concretiza em discursos, em narrativas, a gente consegue perceber o ressentimento, ódio, medo, e um monte de coisa envolvida nessa maneira como as elites reagem ou lidam com as classes subalternas deste país. Isso também não é uma coisa nova. Se todo estudo parte de uma hipótese, um pressuposto, se eu fosse fazer um estudo sobre elites, eu dificilmente elegeria como hipótese ou como cenário hipotético inicial a ideia de que a pandemia criou esse ódio; não é assim de forma alguma. Me parece que a situação atual colocou novos fatores para que essa disposição — vamos colocar em termos sociológicos mais modernos



— se tornou mais patente, mais evidente, se concretizou em comportamento de maneira muito mais escancarada.

Eu me lembro, só para falar um pouco sobre a peculiaridade do posicionamento das elites, de um estudo já bastante conhecido, que é o estudo da Elisa Reis, socióloga da UFRJ, sobre elites no Brasil. No final da década de 1990, publicou um artigo — o estudo é bem maior que esse artigo — que eu cheguei a trabalhar numa das disciplinas do PPGS. Tratava do posicionamento das elites em relação ao problema da pobreza e da desigualdade.<sup>15</sup> Ela distingue entre elite econômica, política, sindical, e aí segue um monte de tipos de elites; ela faz entrevistas, faz questionários bastante numerosos. Interessante quando você toma ali o final da década de 1990, a educação e a desigualdade apareciam como dois principais problemas do Brasil para as elites.

É interessantíssimo, a elite consegue identificar que a situação da educação no Brasil é um problema, é um dos principais, e a desigualdade também. Até aí, você pensaria, puxa vida, temos uma elite que parece ter uma consciência, mas quando você parte para perguntar, e disso são feitas as boas pesquisas — de boas perguntas —, quando você passa para esmiuçar esses dados, de quais seriam as soluções, como que a gente pode passar por isso, a quem cabe resolver esses problemas, é quando você vê, de fato, se concretizando um tipo de atitude que agora se pode ver refletido nos comportamentos que você considera, por exemplo, como ódio das elites, ódio aos pobres.

É muito patente naquela época que a elite percebia a educação como sendo um dos problemas, mas concebia um ideal de educação que separasse claramente uma educação provida pelo estado para aqueles que não podem pagar — de pior qualidade — de uma educação para quem pode pagar. Então a educação é um problema, mas que pode e deve ser resolvido, desde que não se mexa nos privilégios de classe. E mais, a educação é um problema, e quem deve resolver o problema da educação é o Estado. Até porque para os membros das elites não existem problemas com a educação deles, segundo a maneira como se concebeu o problema pela elite. E aí têm vários outros desdobramentos disso, tem comparação com elites de outros países, uns muito mais desiguais ou mais pobres que o Brasil. Tem uma comparação com as elites de Bangladesh, com de outros

<sup>15</sup> REIS, Elisa P. Percepções da elite sobre pobreza e desigualdade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 143-152, 2000.



lugares, é bem interessante. Mas só para a gente pensar como esse ódio das elites é uma coisa complexa, refinada, e num certo sentido, perversa. Ela é perversa no sentido de que tem um refinamento, tem uma complexidade nessa elaboração, não é um simples dar de ombros para o que acontece, tem um posicionamento ativo.

Larissa pergunta se a tolerância à desigualdade é um pressuposto. Essa é uma pergunta difícil de responder. Na minha fala, eu até aventei uma hipótese. Eu acredito que a permanência desse traço de forma quase inalterada na história do Brasil reforça o próprio traço. O que quero dizer com isso? Tenho a impressão de que a manutenção de índices muito elevados de desigualdade no Brasil é parte da configuração da nossa tolerância à desigualdade. Se vivêssemos, talvez, períodos prolongados de muita desigualdade alternados com períodos de pouca desigualdade, por hipótese, talvez a gente tivesse acostumado tanto à existência da desigualdade, mas tivesse também uma geração acostumada com a não existência de graus tão altos de desigualdade, e teríamos de fato um conflito toda as vezes que ela chegasse a níveis muito altos. Então a gente tem de fato uma tolerância à desigualdade num cenário que não mudou muito ao longo do tempo, até para concebermos como seria uma outra situação. Nos tornaríamos menos tolerantes à desigualdade caso as condições socioeconômicas mudassem muito fortemente, caso nos tornássemos muito mais iguais? Talvez.

É um caminho, um campo que tem estudado isso de maneira muito interessante, de maneira muito complexa e refinada, são as pessoas que estão particularmente interessadas em saber o que leva a população a apoiar ou a não apoiar, legitimar ou deslegitimar as ações do governo, as ações do Estado, no sentido de mais desigualdade ou menos desigualdade. Ou seja, quais são os pressupostos de uma população que legitima ou deslegitima políticas redistributivas, por exemplo? Esses estudos estão muito preocupados com isso. De que forma o gradiente de desigualdades e sua permanência afeta ou não as escolhas e decisões por políticas distributivas? O quanto a democracia está consolidada e afeta ou não a forma como a população apoia medidas distributivas? É um caminho a ser explorado, é um caminho que a sociologia também já vem explorando. Essa é a minha resposta, um pouco “saída pela tangente”. Não há agora uma resposta fácil para sua pergunta. Uma pergunta boa e bem difícil de responder.



**Simone Brito:**

Rogério, obrigada. Temos mais algumas questões.

Anderson quer saber como você observa o discurso de naturalização das mortes nos estratos sociais mais baixos.

Ana Beatriz diz: “com a naturalização das mortes, os poucos impactos sobre as desigualdades sociais e as ações individuais, existe alguma explicação para tão pouca empatia pelo próximo?”

Nubia Guedes pede que você faça um link da banalização das mortes com a biopolítica e a necropolítica. Como a estatística coisifica essas mortes?

**Rogério Medeiros:**

Obrigado pelas perguntas.

Como explicar naturalização das mortes pelos pobres?

Veja, se existe uma naturalização da pobreza e das desigualdades, ela não é uma naturalização que aconteça só no topo da pirâmide, a sociedade naturaliza a pobreza, desigualdade, miséria, tanto quanto naturaliza as mortes de alto a baixo, certo? Não existe algo como uma diferença..., pelo menos vou colocar aqui como hipótese, pois eu não teria dados disponíveis para mostrar para vocês, até também porque não coletei estudos sobre esse elemento para trazer para a palestra. Mas não existiria algo como uma visão alternativa acerca das mortes advindas de um estrato da população mais afetada. É difícil de se levantar isso como hipótese. A sociedade inteira acreditando e agindo como se tudo isso fosse parte da natureza, que é uma grande tragédia sem autores, que isso tudo é assim mesmo. Por que os pobres fariam diferente? Por que a população mais afetada faria diferente?

A pergunta que você faz em relação às mortes causadas pela Covid, é a pergunta que eu posso fazer em relação à pobreza, à fome, à miséria. Por que haveríamos de supor que a população mais afetada por esse estado de coisas fosse aquela capaz de elaborar a visão mais crítica sobre esse estado de coisas? Isso não é impossível, de fato, e a gente, talvez de maneira rápida, possa pensar ou esperar que fosse diferente. Mas eu não vejo como uma contradição.

O Brasil como coletividade naturaliza suas misérias. E naturaliza também essa tragédia. Agora, muito mais difícil é saber quais são os mecanismos que operam aqui.



São vários, e a sociologia só consegue tratar disso fatiando o problema. Ora, estamos falando, por exemplo, de como é que as ações do governo compõem uma certa economia das sensibilidades, como se discutiu com Simone. Ora, estamos falando em como é que o posicionamento de pessoas com autoridade agindo e fazendo, retiram reconhecimento e com isso afeta a distribuição de prestígio que pode se concretizar em estruturas de desigualdades, e assim por diante. Têm vários mecanismos, uma quantidade muito grande de fatores que pode gerar o que percebemos na sua face mais visível e que, a princípio, eu concordo com a Simone, e podemos pensar que parece pura loucura ou irresponsabilidade o fato de que as pessoas não estão dando a mínima importância para cem mil mortes. Mas é absolutamente normal nessa sociedade fazer pouco de uma tragédia desse tamanho. Essa é, pelo menos, a hipótese que estou trazendo, isso não é só por parte das classes menos afetadas, as elites, envolve a sociedade inteira.

### **Simone Brito:**

Rogério, posso fazer um comentário de uma coisa que lembrei? Em *Cem anos de solidão* há uma passagem muito forte: o dia em que os trabalhadores da empresa que exporta bananas resolvem fazer uma greve. Os americanos, donos da empresa, não aceitam a negociação, trazem um grupo e metralham todos os trabalhadores. São centenas e centenas de trabalhadores mortos, um campo tomado de corpos. Gabriel García Márquez descreve o chão coberto de pessoas mortas, e durante a noite, alguém limpa, tira aquelas pessoas de lá, cada um vai para seus velórios, e no outro dia ninguém lembra do que aconteceu. Todo mundo está andando pela praça e alguém pergunta: “mas e os trabalhadores?” Que trabalhadores? Que mortes? Essa cena me marcou muito, e muitos anos depois, conversei com um colega colombiano e a gente estava falando de García Márquez, falando do realismo fantástico, esse termo extremamente problemático, da imaginação — obviamente ele tem uma grande imaginação —, mas eu incluí isso na imaginação do García Marquez, e esse amigo disse: “não, não, mas isso não foi imaginação, isso aconteceu mesmo, todo mundo sabe que isso aconteceu. E centenas foram mortos, não houve processo, não houve nada, e ninguém mais fala sobre esse assunto”.

Então tem um elemento da nossa condição: de dependência, de explorados, de pessoas que não receberão justiça. Só queria chamar atenção como essa cena está ligada



a isso que estamos vivendo com esse número de mortes absurdo. A gente não tem “teto” de mortes, não existe um teto que vai nos levar a dizer: chega! Digo isso porque cem mil ainda não é esse número que não envergonha profundamente a todos, a gente não tem limite. E, muito provavelmente, com o andar da carruagem, isso nem vai ser um elemento que paute, de fato, debates, porque as mortes vão ser vividas por dores individuais de cada família, cada um vai lidar com seus lutos.

Trazer essas mortes para um debate político sobre a desigualdade será, talvez, um dos processos mais difíceis porque, como você falou, todo esse motor processual de normalização da indiferença vem atuando há muitos anos. Talvez a nossa tecnologia mais sofisticada seja a de encobrir as desigualdades, por isso elas não voltam como temática, como um elemento central para a gente discutir. Atualmente, está tendo uma discussão sobre taxaço, impostos. Mas como vai ser feita? Quem é que vai ser considerado rico ou muito rico? Há esse elemento tão problemático, ou seja, os riscos dos quais você falou, há os processos de apagar de fato essa discussão, e quando ela é feita, se torna reificada. As pessoas não têm uma noção clara do que é a desigualdade, de como se reproduz e de como cada um faz parte desse processo.

### **Rogério Medeiros:**

É isso mesmo. Esse negócio de *Cem anos de solidão* é impactante demais. Simone, eu concordo. Tem algo disso que você chamou atenção de modo muito preciso. Bom, eu falei sobre isso, mas a tendência, e aí talvez seja uma maneira mais qualificada de responder à pergunta que o Anderson tinha feito sobre a naturalização das mortes pelos pobres, como explicar, e tudo o mais. É isso que você estava falando sobre a tendência. Veja, hoje eu vi uma estatística, se não me engano é da Johns Hopkins, que é quem tem feito a maior parte das previsões, e assim, o cenário para o Brasil é atingir em novembro de 2020 cento e noventa e tantos mil mortes. O mais gritante do gráfico mostrado é que até dezembro, com cento e noventa e tantas mortes, nem de longe ainda é o pico, é uma curva inclinada ainda. Então a gente está no meio de uma tragédia, chegamos a cem mil e estamos subindo. Uma coisa muito grave.

Acho que você foi precisa ao dizer que as mortes tendem a ser tratadas como pequenas tragédias familiares, mais um paralelo importante com a pobreza. Um desdobramento dessa ideia, a pobreza como algo mais do que só distribuição material, é



uma pobreza que impede a criação ou a sedimentação de um sentido mais efetivo de cidadania, que a gente vinha falando quando citei a Vera Telles. Traz o traço tão fácil de reconhecer entre as questões que mais afligem os pobres no Brasil — a grande parte da população — de tratar necessariamente a sua situação como sendo uma situação individual, ou seja, no registro da individualidade. Por isso que faz tanto sentido você pensar na elaboração de quem vive numa situação de pobreza, elaborar o sentido de dignidade como sendo todo relacionado ao mundo doméstico. É o sentido da casa em ordem, da família em ordem ou da honestidade pessoal que se prova como “sou pobre, mas honesto”. Quer dizer, isso é um dos efeitos mais deletérios, um dos efeitos mais nefastos dessa dificuldade de consolidar um sentido de cidadania centrado na ideia de direitos.

O problema não é visto como uma questão coletiva, a ser tratada coletivamente, por políticas públicas a serem bancadas por um esforço coletivo, fiscal, que se estabeleça em cima de instituições, que sejam responsáveis por mitigar um problema, que é visto como de responsabilidade de todos. Trata-se de desdobramentos do pressuposto de um Estado que deve dar conta de um mínimo de condições para que todos sejam considerados e tratados como membros plenos, ou seja, como cidadãos. No entanto, no lugar disso temos um tipo de desigualdade, um tipo de pobreza tão abjeta, que torna tudo isso algo muito distante.

Temos um grande contingente da população que nunca se viu como pessoas detentoras de direito, que não elabora os seus problemas como problemas coletivos, são pequenos dramas individuais. E a gente pode ver um paralelo com a forma de tratar a morte por Covid, o adoecimento e tudo mais, como pequenas tragédias individuais e nunca elaboradas como parte de algo a ser remediado coletivamente, a ser tratado por políticas públicas e assim por diante. Bom, temos um governo, para ser sincero, que em vez de gerar políticas, gera gincana, como concurso de melhor máscara. O que esperar? Cem mil mortes é algo que não pode ser concebido como fenômeno individual em nenhum parâmetro imaginável. O número se impõe, se morreram cem mil pessoas dentro desse limite geográfico, então o problema é coletivo pelo número, o número se impõe, não tem como conceber de outra forma. E um representante máximo do Estado, um ministro, vai propor como principal política da sua pasta um concurso para a máscara



mais criativa.<sup>16</sup> Como é que que você vai tratar isso como uma questão coletiva? Vai ser tratado como se fossem pequenas tragédias individuais.

Acho que Ana Beatriz perguntou sobre a empatia. É um pouco disso que eu estava falando desde o início. Parece que o brasileiro não está se escandalizando com o tamanho da tragédia, e nós olhamos pela janela e vemos tanta gente lidando com a vida como se nada estivesse acontecendo. A discussão que eu propus para hoje era perceber isso não como uma exceção, mas como um traço da nossa maneira de lidar com nossos problemas mais graves. Estamos diante de um problema muito grave, e a gente está lidando da mesma forma como se lida com a pobreza e com a desigualdade, é esse meu argumento.

A pergunta da Núbia é uma pergunta grande, mas é bem direcionada. Pergunta sobre a relação entre a banalização das mortes, biopolítica e necropolítica, e como de fato as estatísticas funcionariam para coisificar essas mortes.

Tratei indiretamente no papel dos números no início da minha fala, mas é interessante tratar da maneira que você está propondo. O que seria, pelo menos para falar disso para pessoas que não conhecem esses termos ou não estejam familiarizadas com o linguajar desse tipo de tradição, digamos, da análise sociológica que vem dos trabalhos do filósofo Michel Foucault.

A ideia da biopolítica, que é exatamente essa forma como aquilo que nós entendemos como governo, como instituições de governo, como o Estado, vão se constituindo a partir de tecnologias específicas que não só são modos de fazer, mas também constituem sujeitos, constituem pessoas e a constituição de governos, ou seja, o aperfeiçoamento e a crescente abrangência das tecnologias de governo vão transformando, digamos, isso que a gente percebe como uma macroestrutura, que é o Estado, como sendo um grande complexo de tecnologias para lidar com populações. São políticas que ditam o que a vida vai ser: quem deve morrer e quem deve viver, quem pode morrer e quem deve ser preservado, são políticas exemplos de biopolítica.

O conceito de necropolítica, que é um conceito que vem sendo muito discutido atualmente nos debates da filosofia política, da sociologia política, é proposto como um

<sup>16</sup> Ministério faz concurso de máscaras e prêmio é tarde com Damares e Michelle. **Uol Notícias**. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/05/20/concurso-mascara-crianca-premio-dia-com-damares-e-michelle-bolsonaro.htm>. Acesso em: 22 jan. 2021.



desdobramento do conceito foucaultiano, pelo filósofo camaronês Achille Mbembe. Os textos dele, inclusive, já foram traduzidos para o português, e o conceito de necropolítica vem daí. Se a biopolítica, para Foucault, significava as tecnologias de governo das populações e da vida, a necropolítica é a biopolítica no sentido de produzir mortes, são tecnologias não só de gerir, mas de dar direcionamento, não só à vida, mas também à morte. Não é só quem pode viver e quem pode ser deixado ao risco de morrer, mas é quem deve morrer. De que forma e pelas mãos de quem? O quanto aceitamos que se morra? Quem a gente aceita que morra? Quem a gente não aceita? De que forma o Estado atua no sentido de agravar os riscos de morte?

Então, exemplos de políticas de morte no Brasil de hoje podem ser visto claramente. Cito o caso em que um governador é capaz de subir em um helicóptero e, junto com os policiais, atirar para baixo numa área, só porque ela é considerada um local violento, onde vivem bandidos. E a câmera filma tiros sendo disparados, aparecendo como uma chuva em cima de uma região de favela. E depois você fica sabendo que morreram crianças na saída de escolas e tudo mais, e isso também se normaliza no cotidiano. Afinal de contas, aquela é uma região de pessoas perigosas, e atirar a esmo parece ser justificável que o Estado o faça, e que o governador propagandeie, o faz parecer normal, e assim por adiante. Temos vários outros exemplos da necropolítica no Brasil, como decidir deliberadamente não usar os recursos disponíveis para salvar vidas, é uma forma de promover mortes também, é um tipo de necropolítica. Desacreditar os mecanismos reconhecidos de evitar mortes é uma forma de promover mortes, uma vez que está enraizado dentro das tecnologias de governar.

E as estatísticas, aí sim, chamo atenção para alguns tipos de tecnologias que podem gerar a reificação das mortes e a desumanização do fato que está por trás do número. A estatística pode funcionar muito dessa forma. Do mesmo jeito que é estranho que não estejamos nos escandalizando com as mortes, conseguimos facilmente acompanhar as curvas que são mostradas nos jornais. As curvas de variação do número de mortos são vistas como se não representassem verdadeiros dramas humanos. Aceitamos discutir sobre as técnicas usadas para contabilizar a tragédia, a partir de dados brutos diários ou de uma média flutuante. No dia seguinte, a “média flutuante” já entrou no vocabulário das discussões, e estamos falando da estatística, e não das pessoas. É uma forma eficaz de coisificar, ou reificar uma realidade muito dura, muito drástica.



Simone, agora me lembrei, já que estamos falando em normalização, uma das coisas predominantes quando começaram as discussões sobre a pandemia era o debate sobre “o que vem depois”. Ele estava mais aceso no início do que agora. Acho que faz parte do processo de normalização, as pessoas descansarem um pouco de tentar adivinhar o que vem pela frente.

Quando você observa o que pode surgir em termos de estruturas do Estado para lidar com a desigualdade, a história das grandes políticas de redução das desigualdades — não em todo lugar e nem em todo tempo — é marcada por períodos de crise. O que quero dizer com isso? Você pensa no processo de formação do Estado de bem-estar social, de suas políticas centrais, elas nunca emergem por um processo de incremento. São sempre situações muito específicas em que emerge uma sensibilidade derivada de uma situação incomum, em que todo mundo está lidando com aquilo que tem um sentido de urgência, então um determinado tipo de medida é tomada, às vezes, em caráter emergencial, mas se transforma numa coisa mais longa, passando a constituir uma estrutura. Consequentemente ganha um sentido de inércia, que faz com que se torne muito difícil mudar as estruturas que lidam com a situação que antes era vista como emergencial.

Essa é a história das políticas que lidam com pobreza, desigualdade, com os problemas sociais de um modo geral. E diante da pandemia, eu estava muito atento, pensando que alguma coisa desse tipo, uma situação dessas, pudesse surgir. Me parece que estamos diante de algo assim. Se adotou um auxílio emergencial que abrange uma quantidade de pessoas muito maior do que um programa de transferência de renda, como o Bolsa Família, e na média, o benefício é muito mais alto. Isso tem um efeito, inclusive político. Tem um efeito na forma de lidar com o problema inicial, e a necessidade da sua retirada é um problema político para quem adotou a medida.

Então, já existe na mesa, algo sendo negociado por diferentes correntes políticas: a possibilidade de que esse auxílio possa, talvez, num nível mais baixo, se transformar em algo permanente. Aí eu fico pensando, quando se está discutindo mudança na estrutura de impostos, imagina se houvesse de fato uma comoção nacional acerca da tragédia que são os nossos índices de desigualdade. Se isso realmente constituísse um discurso político, haveria uma comoção generalizada. Qualquer proposta que não tocasse de maneira muito forte na desigualdade, seria rechaçada. Ou pior, qualquer proposta que demonstrasse alguma chance de agravar a desigualdade seria negada, mas estamos muito



distantes disso. O fato de não politizarmos o problema, de não o trazermos para o debate do dia, fará com que o problema da desigualdade gere, por exemplo, um debate estéril do ponto de vista político sobre desigualdade. Esse problema tão sério vai passar ao largo da discussão sobre reforma tributária. Como se o Brasil fosse a Bélgica. Arriscamos discutir impostos como se não tivéssemos essa mazela desde sempre.

**Simone Brito:**

Ed Júnior, diz: — Se, como você afirma, a forma como lidamos/toleramos nossas desigualdades se equipara ao tratamento dado à pandemia, como, então, combater esse contexto de apatia usando a sociologia como ferramenta?

E no mesmo sentido, Cláudio Alves pergunta se investigar contra movimentos sociais, na história da luta dos movimentos sociais no Brasil, pode fecundar respostas para a naturalização das desigualdades no Brasil.

Também tenho uma pergunta, trata do que você tinha falado antes, mas é pensando na sua outra área de pesquisa: os movimentos sociais. Por que uma questão tão central e estruturante da nossa vida, como a questão da desigualdade social, é tão difícil de se tornar um elemento articulador dos movimentos sociais? Por que ela sempre é colocada, mas mitigada como questão? Acho até que é considerado meio antipático o partido que vem com essas grandes discussões, porque pareça muito acadêmico. Mas a minha pergunta é pensando na sua perspectiva sobre os movimentos sociais. Por que é difícil colocar isso na pauta?

**Rogério Medeiros:**

Como combater a apatia com a sociologia? Eu acho que existem muitas formas de responder a essa pergunta. Eu tendo a pensar a sociologia como parte da própria sociedade. A sociologia é uma das formas da sociedade se ver. A crítica social é parte integrante de todos os processos gestados na sociedade. Uma sociedade capaz de gerar críticos, é uma sociedade capaz de ter reflexividade, de pensar sobre a sua própria condição. Eu sei que, às vezes, tendemos a pensar de uma maneira um pouco mais aplicada, como se a sociologia fosse uma espécie de ferramenta. Então, de um modo muito amplo, eu diria que a sociologia constitui um tipo de ação, de atividade, que a própria sociedade gesta para poder encontrar caminhos, perceber problemas não vistos imediatamente. É parte da própria crítica da



sociedade sobre si mesmo. Agora, em um sentido muito mais prático, podemos dizer que a sociologia, produzindo conhecimentos sobre essas dinâmicas, nem sempre visíveis, está em si contribuindo para resolver problemas práticos.

Se fizemos um paralelo, e eu sei que isso nem sempre funciona. Mas vejamos... se para criarmos uma vacina contra a COVID-19, é preciso que pesquisas em biologia pura e aplicada se desenvolvam por muito tempo; para que se ache uma solução, por exemplo, de política pública para as nossas desigualdades, é preciso saber dos mecanismos que geram essas desigualdades. A sociologia tem dado contribuições, tem lançado luzes renovadas sobre esses processos. Então os estudos de estratificação social, de estrutura social no Brasil têm uma certa tradição, têm mostrado coisas interessantíssimas no meio da pandemia, coisas que eu não tenho visto em outro lugar.

Tem um grupo muito interessante estudando a desigualdade durante a pandemia — recomendo a leitura. Saiu uma matéria recentemente, numa série especial do jornal *Nexo*,<sup>17</sup> descrevendo como alguns especialistas em estratificação social no Brasil tentaram mostrar, de um modo muito evidente, porque alguns indicadores que são normalmente usados para medir desigualdade ou melhoria dos cenários em diversos setores da sociedade, precisam ser lidos de outras formas em um momento não normal como o que estamos vivendo.

Por exemplo, é possível observar o desemprego e perceber melhorias nesses indicadores agora, e eles vão em cima dos detalhes desses indicadores, mostrando que existem processos acontecendo agora que não acontecem em situação de normalidade, e que, portanto, esses dados sobre emprego/desemprego precisam ser todos qualificados e ponderados por conta da situação anormal em que eles estão se expressando. São exemplos: os indicadores de emprego e desemprego, os indicadores de redução de pobreza, entre outros. Esse é um tipo de conhecimento que revela como os sociólogos estão buscando caracterizar a situação social, dando uma contribuição muito interessante, muito significativa.

Outro exemplo: Simone e eu temos conversado, já faz algum tempo, sobre uma leitura que precisa ser tratada de uma maneira mais sistemática acerca das formas como os governos têm respondido a essa crise, que parece indicar coisas que não estão sendo ditas,

<sup>17</sup> PRATES, Ian; BARBOSA, Rogério J. Desigualdade, pobreza e a normalização do absurdo. *Jornal Nexo*, publicado em 22/06/2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/debate/2020/Desigualdade-pobreza-e-a-normaliza%C3%A7%C3%A3o-do-absurdo>. Acesso em: 21 jan. 2021.



que não estão sendo tratadas, que são processos que, ao olho treinado, já demonstram regularidades, precisam ser destrinchados, para que isso vire evidências e assim por diante. São coisas que podemos fazer. Se isso vai ou não virar ferramenta para os grupos que têm algum poder de transformar politicamente; se isso vai fazer parte de uma disputa política e assim transformar os rumos, a gente não sabe dizer. Na verdade, dificilmente uma pessoa que produz ciência, que produz conhecimento, tem condições de saber o uso que será feito desse conhecimento. A inexistência do conhecimento é a certeza de que esse potencial nunca será usado. Se existe o conhecimento, ele pode ser utilizado. Eu acho que existe um papel para a sociologia nisso tudo. Essa é a resposta mais direta. É tentar identificar exatamente as dinâmicas e os processos que nem sempre são visíveis nos dados, na frieza dos números. Dinâmicas que podem ser explicitadas e compreendidas.

**Simone Brito:**

Um parêntese: algumas pessoas acreditam que a sociologia e a filosofia podem perverter a juventude. Eu acho que a gente devia ter a mesma fé que quem acredita nisso está depositando na gente. Além de tudo que você disse, a gente precisa acreditar. Se eles têm tanta fé na gente, precisamos fazer isso! Aceitar esse trabalho. Se eles estão dizendo que a gente pode, então por que vamos duvidar da gente?!

**Rogério Medeiros:**

Pois é. A crença parece que já existe.

**Simone Brito:**

Já existe. Acham que vamos fazer revolução. Por que a gente não acredita nisso?!

**Rogério Medeiros:**

Cláudio perguntou sobre a história dos contramovimentos para tentar encontrar caminho de respostas à naturalização das desigualdades. É uma história que ainda merece mais atenção. Eu concordo. Merece mais atenção. Aliás, pode ser até que já exista uma atenção dedicada a isso e que eu não conheça. Conhecer os movimentos políticos que resistem às tendências e às forças políticas democratizantes, progressistas. Eu acho que pode ser um caminho muito interessante também para contar essa história toda, sob uma



perspectiva política, sob uma perspectiva da ação política direta e da contra-ação e dos contramovimentos que impedem muitas vezes que essas forças políticas alcancem resultados mais duradouros.

Temos visto nos últimos tempos, por exemplo, que cresceu visivelmente o interesse pela ascensão de uma nova direita, o surgimento de uma direita renovada, uma juventude conservadora. Imagina se identificar situações ou momentos de oportunidade política — outro conceito de Charles Tilly —, em que forças contrárias às mudanças atuaram fortemente no sentido de fechar as possibilidades de transformação. Essa é uma história ainda a ser contada. Eu não duvido que tenha tido apelo significativo, talvez não tenham se configurado, se assumido ou se expressado como movimento — no caso, contramovimento —, mas forças políticas que se opuseram a mudanças, temos na nossa história com toda certeza. E temos agora também. Poderíamos estar contando essa história sob tal perspectiva também. Eu concordo com você.

Simone pergunta por que a questão da desigualdade não é a grande questão dos movimentos? É difícil responder a isso de uma maneira abstrata. Por que estou dizendo que seria complicado responder em abstrato? Porque devemos considerar que existem diferentes aspectos de um movimento social. Existem teorias que vão tentar explicar por que motivos eles emergem, enquanto outras vão explicar como é que eles sucedem, como é que eles impactam a sociedade; outras refletem sobre o que é necessário para que um movimento realmente consiga alcançar transformações duradouras.

Algumas teorias, que tratam sobre porque os movimentos emergem, vão dizer que sempre será necessário que alguma situação inicialmente difusa ou indeterminada seja traduzida em termos de um problema específico e vire de fato uma luta. Charles Tilly fala disso, Sidney Tarrow também, mas alguém como Alberto Melucci, que representa outra corrente, vai argumentar a mesma coisa, ou o próprio Jeffrey Alexander, que ao tratar de movimentos sociais afirma que o papel do social é operar uma tradução. É traduzir uma situação difusa, ou, às vezes, uma situação muito particularista no discurso universalista de uma sociedade civil, que tem temas abrangentes, que se configuram como valores abrangentes. Então o movimento social funcionaria como uma espécie de tradutor, capaz de gerar a possibilidade de mobilização, gerar identidade e identificação, tornar plausível que um determinado esforço coletivo promova essas transformações que o movimento defende. O movimento social lida sempre com isso, tanto em termos discursivos quanto na



forma como ele consegue incidir em estruturas capazes de gerar resultados imediatos que sirvam como exemplo, que retroalimentem a sua mobilização.

Quando partimos dessas ideias para pensar o que acontece no Brasil, temos as desigualdades sociais como um fenômeno tão abrangente, tão básico, que é difícil que ele seja dramatizado como um evento. Quando Manuel Castells fez uma análise sobre aqueles movimentos da primavera Árabe, do *Occupy Wall Street* e outros — e fez isso em um ensaio,<sup>18</sup> não no formato de um estudo sociológico em sentido estrito —, ele tenta enxergar, por exemplo, coisas comuns àqueles movimentos. Ele identifica uma espécie de gatilho, de algum tipo de dramatização que constitui algo que encena a ideia de um trauma que requer ou exige reparação; aquilo vira um motor gigantesco de mobilização, pois é a comoção que se estabelece, que se instaura.

E talvez a desigualdade seja um fenômeno tão abrangente, tão entranhado em tudo o que fazemos, em tudo o que somos, são dramas tão gráficos, tão visíveis, que mesmo assim não se transformaram necessariamente em comoções nacionais. Uma família é metralhada com oitenta tiros,<sup>19</sup> sendo absolutamente inocente, e isso não vira uma comoção nacional! Imagina um tema tão difuso, mas não menos importante, que está na base de tudo isso, ser encenado ao ponto de parecer algo sobre o qual vale a pena incidir numa ação direta, que vale a pena sair de casa, mobilizar, perder o almoço, chamar gente, convencer pessoas, andar, correr, gritar, fazer cartazes, o que quer que seja, o que quer que esteja envolvido em toda mobilização. Eu responderia nessa direção. Seria uma forma de compreender a ausência das desigualdades da ação direta dos movimentos.

Por outro lado, tem outra coisa que eu acho que valeria a pena chamar a atenção. O sociólogo italiano Alberto Melucci tem um livro muito famoso, *A invenção do presente*,<sup>20</sup> em que ele detalha a sua teoria sobre os movimentos sociais, sobre o papel das identidades na construção de um movimento, o papel das emoções, entre outros elementos. Mas tem uma passagem em que ele diz uma coisa que eu acho incrível. É algo inclusive que já tinha sido dito antes dele, mas não da mesma forma, com a mesma concisão. Ele diz que o

<sup>18</sup> CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

<sup>19</sup> “Exército dispara 80 tiros em carro de família no Rio e mata músico”. **Folha de São Paulo**, publicado em 08/04/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>. Acesso em: 21 jan. 2021.

<sup>20</sup> MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente**: movimentos sociais nas sociedades complexas. Petrópolis: Vozes, 2001.



movimento social não pode ser pensado como apenas uma resposta a uma crise, mas ele sempre revela uma contradição. Com isso, poderíamos presenciar o surgimento de um movimento social e, superficial e mecanicamente, deduzir que aquilo seria uma reação mais ou menos racional a um estado de crise, talvez uma situação de privação material momentânea, de injúria moral ou qualquer coisa desse tipo. Ele considera que nem sempre é isso que ocorre. Uma simples reação. Por outro lado, uma coisa que sempre acontece é que ele antecipa uma contradição, que pode estar latente e nunca ter sido evidenciada. Eu escutei algo parecido da própria Vera Telles, na última reunião da ANPOCS, em 2019. Quando alguém perguntou a ela sobre como é que ninguém anteviu esse estado de coisas, quer dizer, a ascensão desse tipo de grupo político ao poder, à frente de uma política tão regressiva, ela disse: “eu acho que nós esquecemos de buscar, na verdade, contradições e tensões muito subterrâneas, que nós inclusive já tivemos costume de fazer isso no passado, mas que nós nos distanciamos um pouco dessas coisas, de tentar perceber essas contradições, essas tensões mais ou menos ocultas nas tramas do dia a dia.”

Se a gente olhar para trás, para 2013 no Brasil, tinha uma tensão latente ali, que explodiu de maneira muito difusa; e aquilo foi passo a passo se cristalizando em determinados discursos, constituindo opinião pública, foi hegemonzando alguns discursos na mídia, e a população foi aceitando, e virou, publicamente, uma grande insatisfação com o governo e deu combustível para o que veio em seguida, com o golpe contra a Dilma. Nós não antevimos isso, de fato.

Aqui no PPGS, tivemos duas teses sobre 2013,<sup>21</sup> sendo defendidas entre 2013 e 2015. O máximo que conseguimos enxergar naquele momento com as teses foi que grupos que nunca tinham se apresentado com aquelas características num ambiente público, se apresentaram. Algumas pessoas chamavam de grupos autonomistas, outros chamavam de proto-nova-direita, juventude de direita. Mas não conseguíamos ver aquilo como um reflexo de uma grande tensão estrutural. No que isso tudo vai dar a gente não sabe, mas parece que os movimentos antecipam algumas coisas que estão meio escondidas, latentes.

---

<sup>21</sup> Me refiro ao conjunto das manifestações coletivas que tomaram as ruas do Brasil no ano de 2013.



**Simone Brito:**

Obrigada, Rogério. Não há mais perguntas, apenas comentários; alguns pedindo para você compartilhar as referências citadas. Parabéns pela exposição. Tentando concluir, eu queria agradecer pela palestra. É a primeira vez que faço duas mediações seguidas, e gostei de fazê-las. Acho que — quebrando o protocolo —, geralmente, mediação é uma coisa meio chata. Mas, não foi o caso em nenhum dos dois dias.<sup>22</sup> Tanto na semana passada quanto hoje, foi bem interessante ver os caminhos que vocês escolheram para tocar em pontos que são muito urgentes. Destacando que eu concordo muito com o ponto que você chamou atenção na última parte de sua fala: o limite, de fato, que nós temos, a impossibilidade da nossa ciência de fazer previsões. É da natureza da nossa ciência — tomando emprestado do Giddens — que, enquanto estamos tentando compreender, também já estamos transformando o processo. Então, discussões como essa trazem um elemento valioso de compreensão e de transformação do cotidiano. Dentro das ciências sociais, muitas vezes, esses elementos estão meio desordenados, daí a importância do fio condutor que você nos trouxe hoje. Na semana passada, foi o autoritarismo, e hoje, foi a desigualdade. São temas importantes para os debates.

Uma última coisa a falar, já pensando na conclusão. Trata-se da interseccionalidade, tema que você está trabalhando atualmente e que pode ser vista sob várias perspectivas. Gostaria de ouvi-lo um pouco mais sobre a perspectiva que você adota. Claramente, esta é uma questão mais técnica, voltada especialmente para as ciências sociais, o que seria interessante, considerando que a maioria do nosso público é da área. Como você percebe os ganhos que essa perspectiva traz para a percepção que temos hoje? Por exemplo, o que é diferente desses instrumentos para como nós percebíamos a questão há vinte anos? Aqui eu concluo, pois estamos chegando ao momento de finalizar.

**Rogério Medeiros:**

Obrigado, Simone. Para contextualizar, quero dizer umas coisas. No último semestre, no Programa Pós-Graduação em Sociologia, eu ofereci uma disciplina chamada: “Perspectivas interseccionais sobre as desigualdades”. Então eu trabalhei o conceito de interseccionalidade direcionando-o ao tema das desigualdades. Eu cheguei a esse termo, a

---

<sup>22</sup> A professora Simone Brito também mediu a palestra que antecedeu esta, proferida pelo professor José Henrique Artigas de Godoy, como parte do mesmo seminário.

esse conceito, por necessidade. É um conceito que interpela muito a prática das ciências sociais. Eu vinha fazendo uma pesquisa sobre pobreza na periferia de João Pessoa, estudando os grupos beneficiários do Programa do Bolsa Família. Era um desenho de pesquisa com o qual eu buscava capturar exatamente variação, variabilidade no comportamento das categorias. Eu procurava explodir a categoria de ‘beneficiário’ em dez ou doze perfis distintos, e procurava captar variação nos efeitos da política Bolsa Família; os resultados foram imensamente complexos. Quando eu tentava fazer relações, por exemplo, entre questões de gênero e pobreza, raça e pobreza, origem rural e urbana, tempo de imigração, era uma coisa maluca.

E nessa época, eu estava dando um curso sobre metodologia, e nesses estudos, aparecia a interseccionalidade como uma proposição conceitual, mas também metodológica. E o que aquilo abria como crítica? Como crítica, porque é um tipo de conceito que emerge como parte de um movimento político, emerge dentro das discussões feministas, uma crítica do movimento negro e do movimento feminista negro à universalidade da categoria mulher. Isso vai gerando a necessidade de se considerar essas categorias como co-constitutivas. E aí o debate é bem longo do ponto de vista político. Pegando um atalho, já que você perguntou sobre os ganhos dessa perspectiva nos estudos sobre desigualdades, estou chegando aonde tudo isso me levou. Tem uma coisa nos estudos sobre interseccionalidade que é particularmente poderosa, que se coloca como uma possibilidade, mas antes aparece como um desafio, uma necessidade de relacionarmos processos que são diretamente ligados a áreas, categorias indenitárias e estruturas sociais.

Certas categorias quando são pensadas segundo uma metodologia convencional, são concebidas como autoimpostas ou, de outro modo, atribuídas de fora. Elas precisam, na verdade, ser pensadas como as duas coisas ao mesmo tempo. A própria identidade derivada de uma categoria como raça, por exemplo, traz essas duas propriedades operando permanentemente. A maneira como isso está relacionado com estruturas, de códigos culturais à representação simbólica abrangente, do que é o negro, do que é a mulher negra, e como isso impacta na possibilidade de você superar lugares de opressão, abriu um leque muito grande de possibilidades. Então o tema acaba desafiando a maneira como fazemos as coisas. Por exemplo, é absolutamente insuficiente, na perspectiva da interseccionalidade, que a gente lide com uma categoria central e que as outras apareçam como elementos adicionais. A categoria central determinando um lugar de opressão ou de dominação seria



gênero, por exemplo, e as demais aparecem como qualificativos de gênero. Isso é o que se chama dentro do campo de um “método aditivo”, e ele é absolutamente insuficiente na medida em que não enxerga como essas variáveis são adicionadas, são, na verdade, co-constitutivas. Às vezes, anterior, às vezes prevalente no conceito, no contexto em que o fenômeno se dá. Então não tem por que considerar antecipadamente que uma categoria é mais predominante do que outras. É o campo que tem que mostrar que naquele contexto, numa determinada situação de dominação, tem tal elemento como o mais forte, o mais evidente, saliente. Então assim, é considerado como necessário que o desenho da pesquisa tenha essa questão pelo menos em aberto, precisa ser colocado como uma possibilidade em aberto, ao invés de estar preconcebido, pressuposto, no próprio desenho do estudo. Mas a característica que eu considero como central para os estudos sobre desigualdades está nessa possibilidade, e necessidade, de relacionar estruturas sociais com processos meso ou micro.

Alguns estudos têm tentado fazer isso no campo da sociologia, desde textos teóricos até proposições propriamente metodológicas. Há um texto muito bom, que tratamos nessa disciplina, de duas pesquisadoras da universidade de Wisconsin,<sup>23</sup> nos EUA, que fazem um balanço de estudos bem-conceituados produzidos sobre desigualdade, e tentam ver que no campo da sociologia, o uso da interseccionalidade implica necessariamente em três tipos de ênfase: são estudos que se voltam para estudar processos, grupos ou estruturas, e, às vezes, fazem isso de forma combinada. Se um dado problema de pesquisa, na forma como está recortado, exige estrutura e processo, estrutura e identidades, grupos, fechamento de grupos e estrutura sociais, cada uma dessas ênfases pode ser mobilizada e combinada na análise. É bem interessante para enxergarmos como isso tem operado dentro da sociologia.

Quem tem um texto muito interessante, que é quase um roteiro de elaboração de um estudo sobre desigualdades em uma perspectiva interseccional, no campo da sociologia disposicional, é Patrícia Mattos.<sup>24</sup> Ela argumenta que a perspectiva interseccional vai poder suprir uma lacuna que os estudos de sociologia disposicional, do tipo praticado por Bernard Lahire, por exemplo, não conseguem dar conta, que é a tentativa de vincular níveis distintos

<sup>23</sup> CHOO, Hae Yeon; FERREE, Myra Marx. Practicing intersectionality in sociological research: A critical analysis of inclusions, interactions, and institutions in the study of inequalities. *Sociological theory*, New York, v. 28, n. 2, p. 129-149, 2010.

<sup>24</sup> MATTOS, Patrícia. As abordagens da sociologia disposicional e da interseccionalidade: articulando uma proposta para os estudos de gênero. In: BODER, Klaus (Coord.). *Cultura, sociedade y democracia em America Latina: aportes para um debate interdisciplinario*. Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012, p. 251-270.



da realidade social para dar conta de um processo causal mais complexo, do que se concentrar sempre em um fator, em uma variável principal etc. Então isso é uma das coisas que têm sido trabalhadas. E assim você, às vezes, tem ao mesmo tempo elementos de cunho econômico, junto com elementos que tem a ver com representações culturais, e tem vários outros modelos de análise derivados do conceito de interseccionalidade. Por exemplo, a centralidade da localização social, a centralidade de uma visão radicalmente processual, e aí segue. Foi isso que gerou essa preocupação na minha tentativa de trabalhar com o conceito de interseccionalidade.

### **Simone Brito:**

Obrigada, Rogério. Obrigada aos estudantes e aos colegas. A Nino por ter nos ajudado no processo, e ao público em geral.

Esta é a última palestra do seminário. Tentarei fazer um fechamento breve. Falando em nome do Departamento de Ciências Sociais, representando Patrícia Ramiro e Mônica Franch (chefes do departamento), quero agradecer a Rogério, obviamente, por hoje, mas também a todos os professores, palestrantes e mediadores que participaram durante todo o seminário. Tivemos uma excelente resposta do público, o que é uma alegria para o departamento como um todo, para todo mundo que se envolveu e trabalhou para que os seminários acontecessem. Agradeço também a Edson (secretário do departamento), que foi fundamental para a organização deste seminário.

E agora, em nome dos professores, também é importante agradecer à chefia, porque tem sido um momento muito complexo. Apesar de, aparentemente, a universidade estar parada, o trabalho está cada vez mais intenso. Temos muitas demandas, problemas e, conseqüentemente, reuniões. Agradeço à chefia pela organização e pela forma tranquila como o processo foi conduzido.

Estamos felizes com o resultado. Felizes, mas sem esquecer que vivemos tempos sombrios. Por isso, espaços como este, voltados para o debate, são importantes e necessários. O nosso departamento, mesmo com a crise, conseguiu se organizar para engajar as pessoas em debates extremamente importantes, num debate público, sobre a realidade brasileira, voltado para nossas tradições de pesquisa e reflexões. Não é um jogo de vontades e interesses, o que se fez aqui foi retomar o caminho das pesquisas, honrando



a tradição brasileira de pesquisa das ciências sociais, e atualizando-a a partir dos problemas atuais, procurando ampliar o debate. Espero que consigamos continuar, pois esse é o nosso lugar, o lugar das ciências sociais: estar no debate público a partir da pesquisa social e da reflexão crítica.

**Rogério Medeiros:**

Só queria agradecer novamente a Simone por ter aceitado o convite para mediar o debate, mesmo já tendo mediado o da semana passada. E novamente agradeço à chefia do Departamento de Ciências Sociais, ao seu secretário, Edson, e ao meu colega Nino Amorim, que tornou tudo isso possível.

Como Simone, também estou muito satisfeito com o resultado. Acompanhei algumas das palestras, outras não pude acompanhar e sempre percebi uma participação muito qualificada do público. E hoje, particularmente foi gratificante discutir um tema que, às vezes, nós trabalhamos sozinhos, ou com poucos interlocutores diretos, e aqui nós tivemos a oportunidade de abrir essas reflexões em um ambiente bem mais abrangente. Isso é muito bom. Muito obrigado!

**Simone Brito:**

Obrigada ao público, boa noite para todo mundo. Que possamos nos encontrar novamente em breve em um novo ciclo de palestras. Espero que a gente também se encontre pela Praça da Alegria, em segurança!

Recebido em: 25/01/2020.

Aceito em: 08/03/2021.

