

“LÉSBICAS DEVEM VOLTAR À TORRE”

“AMOR DA GABEÇA AOS PÉS” II

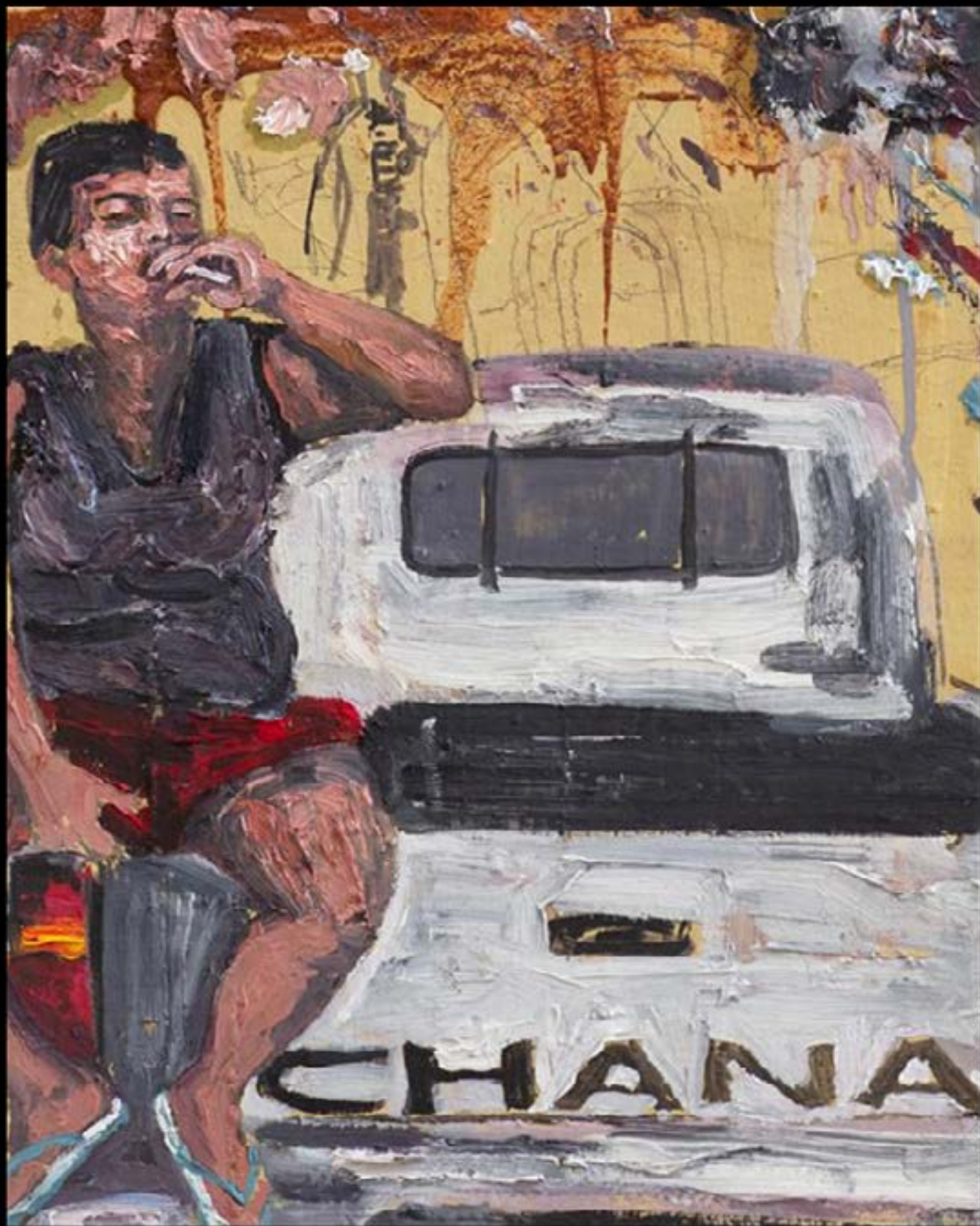


IMAGEM: CHANA, CAMILLA SCATO

LOGOS

Vol.31. Nº02. 2024

62

Dossiê temático:
“Amor da cabeça aos pés” - vol. 2
“Lésbicas devem voltar à torre”

Para Adélia Sampaio, pelas imagens flamejantes.

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

REITORA

Gulnar Azevedo e Silva

VICE-REITOR

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Antonio Soares da Silva

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Elizabeth Fernandes de Macedo

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Ana Maria de Almeida Santiago

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Prof. Roberto Rodriguez Dória

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETORA

Patrícia Sobral de Miranda

VICE-DIRETOR

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UERJ -
PPGCOM FCS UERJ**

COORDENADOR

Fernando do Nascimento Gonçalves

COORDENADORA ADJUNTA

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832 **Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 1, N° 1 (1990)**
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
1990 -

Semestral

E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933

**1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação
-Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos.
4. Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.**

CDU 007

LOGOS - VOL 31, Nº02, 2024

Logos: (E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

EDITORES

Diego Paleólogo e Patricia Rebello

EDITORES CONVIDADOS

Alessandra Soares Brandão (UFSC), Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) e Vinícios Kabral Ribeiro (UFRJ)

CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO

Alessandra Aldé (UERJ), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Denise da Costa Oliveira Siqueira (UERJ), Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (CNRS-França), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Luiz Felipe Baêta Neves (UERJ), Márcio Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris-Descartes/Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Université de Montpellier), Patrick Wattier (Université de Strassbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Ricardo Ferreira Freitas (UERJ), Robert Shields (Carleton University/Canadá) e Ronaldo Helal (UERJ)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Revista Logos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Comunicação Social

Programa de Pós-graduação em Comunicação

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10.129, Bloco F

Maracanã

20550-013 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Tel: (21) 2334-0757

E-mail: logos@uerj.br

Website: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos>

PROJETO GRÁFICO

Celeste Ribeiro

CAPA

Diego Paleólogo

CRÉDITOS DA IMAGEM

CHANA

Óleo sobre tela e barro

30x24cm

2023

Gracias a Camila Soato pela sapataria visual com a qual nos brinda

REVISÃO DESTE NÚMERO

Patricia Rebello e Diego Paleólogo



SUMÁRIO

8

APRESENTAÇÃO
Amor da cabeça aos pés:
“lésbicas devem voltar à
torre” Volume 2

VINICIOS RIBEIRO
ALESSANDRA BRANDÃO
RAMAYANA LIRA

20

Vai na fé:
ética amorosa na amizade
entre mulheres negras

*Vai na fé: loving ethics in friendship
between black women*

ANA PAULA NUNES

36

Paz, amor, união e diversão:
tem Hip Hop no Samba da
escola paulistana Vai-Vai 2024

*Love, peace, unity and fun: there's Hip
Hop in the Samba at the São Paulo
school Vai-Vai 2024*

THÍFANI POSTALI

52

Não era amor, era cilada:
confusões entre assédio
e afeto nas interações
heterossexuais

*It was a trap: confusions about
harassment and affection in
heterosexual interactions*

ADRIANA TULLIO BAGGIO

68

“Isso não é o meu Last of
Us”: reencontros e conflitos
da recepção da série

*Not my Last of Us”: re-encounters and
conflicts in the adapted series' reception*

LUCAS WALTEBERG
MARCELA SOALHEIRO

84

Iza e a “Fé nas maluca”:
amor-próprio como
estratégia de autodefinição
e renascimento em
um videoclipe

*Iza and “Fé nas maluca”: self-love as a
strategy of self-definition and rebirth in
a music video*

NAYARA LUIZA DE SOUZA
MARCO TÚLIO PENA CÂMARA

102

As novas narrativas
do amor parental na
contemporaneidade:
um estudo comunicacional
sobre suas representações
a partir da coluna de Vera
Iaconelli na Folha de S. Paulo

*New narratives of parental love in
contemporary times: a communicational
study on its representations based on
Vera Iaconelli's column in
Folha de S. Paulo*

PAULO NASSAR
MARIA RITA MAZZUCATTO

123

O match como novo
elemento na formação de
laços erótico-afetivos na
sociedade midiaticizada

*The match as a new element in the
formation of affective erotic bonds
in the mediatized society*

FERNANDA COSTANTINO
RENATA REZENDE RIBEIRO

139

Eros e o amor homoerótico
em Grande sertão: Veredas

*Eros and the homoerotic love i
n The Devil to Pay in the Backlands*

LEANDRO BESSA
GUSTAVO DE CASTRO
ANA SAGGESE

160 Línguas desatadas:
um corpo-arquivo para
se pensar a gentrificação
do queer.

*Tongues Untied: a body archive for
thinking about queer gentrification.*

GABRIELA SANTOS ALVES
THIAGO SCARPAT MOZER

181 Corpo, desejo e afeto em
“Boa sorte, Leo Grande
(2022)”, um filme de
Sophie Hyde

*Body, desire and affection in “Good
Lucky to You, Leo Grande (2022)”,
a film by Sophie Hyde*

ARTHUR FIEL
SANDRO ARAGÃO

199 Inefável: amor, transgressão
e estranhamentos em
Good Omens

*Ineffable: love, transgression
and queering in Good Omens*

MÁIRA DE SOUZA NUNES
BERNARDO CORTIZO DE AGUIAR

213 O amor como uma
performatividade de
gênero: ambivalências
em Anne com E

*Love as a gender performativity:
ambivalences in Anne with an E*

YASMINE FEITAL
REGIANE LUCAS GARCÊZ

232 Vínculo, empatia e mimese:
a comunicação do amor em
série romântica sul-coreana

*Bond, empathy and mimesis: the
communication of love in South Korean
romantic TV series*

DANILO FANTINEL

251 O amor é político:
notas sobre amor mundi
em Hannah Arendt

*Love is political: notes on amor mundi
in Hannah Arendt*

MURIEL EMÍDIO PESSOA DO AMARAL

266 Devir Indígena: tempo
de devolver o amor
à história brasileira

*Indigenous Becoming: time to return
love to Brazilian history*

MARCELA CHAVES DO VALLE

285 A queda do céu e o eclipse
do mundo

*The falling sky and the eclipse
of the world*

MÔNICA MACHADO CARNEIRO
VINÍCIOS KABRAL RIBEIRO

302 ENSAIO VISUAL
Montagens visuais a partir de
olhares afetivos de mulheres
diversas: outros caminhos
metodológicos para a
pesquisa com imagens

*Visual montages based on the
affective gazes of diverse women:
other methodological ways of
researching with images*

ANA RITA VIDICA
LETÍCIA BENEVIDES

APRESENTAÇÃO

AMOR DA CABEÇA AOS PÉS: “LÉSBICAS DEVEM VOLTAR À TORRE^[1]” VOLUME 2

Vinícios Ribeiro

Alessandra Brandão

Ramayana Lira

Mas eis-me aqui, inteira, assumida y mujer (Seu Peru).

Quem gosta de imaginar falará aos ecos subterrâneos. Aprenderá a interrogar e a responder, e pouco a pouco compreenderá a psicologia do eu e do tu do oráculo (Bachelard, 1990, pp.150-151).

“No sonho, meu amor pergunta: “Onde está o seu rio?” E eu aponto para o centro do meu peito. Eu sou um rio que se abre em rachaduras. É como se as partes de mim fossem, antes, apenas pequenos afluentes — linhas de água como veias correndo logo abaixo da terra ou deslizando pela superfície óssea da terra — às vezes um córrego de deserto, às vezes um canal urbano, às vezes como o suor escorrendo pelo esterno de uma mulher. Agora posso ver o ponto de encontro. Comunhão. E reúno minhas forças para fazer o rio fluir^[2] (Moraga, 1983, p. 145)”.

Tudo pode ser tão bonito, tudo pode ser tão fértil, tão imprevisível, custa acreditar que seja obra de um deus. A linguagem é minha. É meu direito, uma parte dela me pertence. Veio a mim, eu não a procurei; portanto, é minha. Minha mãe a herdou, meu pai a desperdiçou. Vou destruí-la, adoecê-la, confundi-la, perturbá-la, vou despedaçá-la e fazê-la renascer tantas vezes quantas forem necessárias, um renascimento a cada coisa bem feita neste mundo (Sosa Villada, 2021, p.162).

O Respeitável Cidadão caracteriza-se principalmente pela *indiferenciação sexual*. É o símbolo exato desta classificação

jurídica do indivíduo que o toma como capaz de responder — sem Prazer — ao formulário, marcando com um desalfabetiza-do X o quadrinho correspondente a masculino ou feminino. Ou seja, o responsável opressor vive a indiferença sexual como garantia da sua função de policial da ética (Leila Mícolis e Herbert Daniel, 1983, p.42)

Em 15 de julho de 1998 a “família tradicional brasileira” triunfou (será?) contra as “drogas, lésbicas e cadeia^[3]” evocadas pela novela global *Torre de Babel*. Rafaela (Christiane Torloni) quase se dirige com cumplicidade às espectadoras estranhas, como se ventriloquizando o autor em espécie de pedido de desculpas, e sentencia a Leila: “Só pode ser esse maldito preconceito”. Segundos depois o casal de tortilleras anzalduzianas é explodido. Em Caldas Novas, Goiás, uma criança viada de dez anos fica horrorizada: “é assim que termina?”. Horror semelhante sussurrado por duas sapatões em João Pessoa e em Natal, separadas por 180 quilômetros da BR-101 e pelas suas próprias famílias tradicionais.

A explosão de corpos desobedientes de gênero e sexualidade é a fantasia concreta do regime cis-heterossexual, o que Gabriel Giorgi nomeia como “sonhos de extermínio” nutrido pelo corpo social em relação às desobediências de sexualidades e gêneros. Não por acaso, um contexto de recepção e espectorialidade em língua inglesa nomeou a matança em telas como “dead lesbian syndrome” e “bury your gays”, respectivamente “síndrome da lésbica morta” e “enterrem seus gays”.

Fora das telas é algo como Gayle Rubin reportou sobre os anos de 1980 nos Estados Unidos: “O espancamento de *queers* se tornou uma atividade recreativa significativa para jovens homens urbanos. Eles vão para bairros gays armados de tacos de baseball e na busca por problemas, sabendo que os adultos em sua vida secretamente aprovam essa prática ou vão ao menos fazer vista grossa (1989 [2006], p.6)”. Ou ainda no documentário “Temporada de Caça” de Rita Moreira (1988) que, ao colher depoimentos de transeuntes da cidade de São Paulo, apresenta pessoas satisfeitas com a onda de assassinatos que assolavam pessoas não cis e não heterossexuais.

Todavia, o segundo volume do dossiê não se propõe a falar do arquivo da dor, da morte e do medo no qual a história e a historiografia branca e (de) direita quis nos enquadrar. Aqui se trata mais de uma soma à “torre de viados” que Madonna orquestrou na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, no dia 04 de Maio de 2024 do que à “torre de babel”. Nos acoplamos como tetris dissidentes, que quando são formatados desaparecem. Contudo, esses corpos se multiplicam. Escavamos rochedos e removemos pedregulhos para reconstruir e disputar sentidos de famílias. Somos o amor de Cherríe Moraga que sussurra em seus sonhos e pergunta: “Onde está seu rio?”.



FIGURA 1: They are coupled ones who do not impale themselves on the poles of sexual difference or metaphysical values, but constantly seduce the sign system through flirtation and inconstancy into the light fondle of artifice, replacing the Lacanian slash with a lesbian bar^[4].
(Case,1988, p. 56)

O amor da cabeça aos pés escorre como água caudalosa e impermanente, molhada, morna e persistente. O vigor da teoria encarnada é usar a estratégia da implosão ao invés da explosão. É por dentro, com pequenas dinamites cuirs, que a torre fálica será tombada. Dos seus escombros, capivaras e girafas sorridentes nos conduzirão ao sonho vívido da sapataria-mundo, da bichice-atravecada, do atraque não-binário. A Leona cresceu, queridinhas, ela vem vindo do Rio Guamá. O veado de ouro reluz para Nossa Senhora de Nazaré. A trasladação. Estamos como Mário de Andrade,

levando bofetadas líricas no Trianon. Aqui é pegação. A gente se apalpa, late e morde. Lambe. Não vamos deixar Cecília ir comprar abacaxi em Cabo Frio. Ela não vai.

Olhar
De tanto enxergar olhar ver espiar
Sentir e notar
Tô botando tudo pra dentro porque botando
pra dentro eu botei pra fora (Stela do Patrocínio)

Gloria Anzaldúa, nas alturas, rogai por nós. Diga-nos Moraga, o que é família?

A questão persiste: a fundação, como está agora, é sólida o suficiente para enfrentar o opressor? Acredito que não. Existe um amor mais profundo entre e dentro do nosso povo que está enterrado entre as linhas dos papéis que desempenhamos uns com os outros. É a terra sob os pisos de nossas casas. Precisamos cortar madeira, cavar com as mãos nuas no solo compactado para descobrir o que realmente temos para segurar em nossas mãos como força.

Família não é, por definição, o homem em uma posição dominante sobre mulheres e crianças. Família é o vínculo intergeracional, laços emocionais profundos entre os sexos opostos e dentro do nosso próprio sexo. É a sexualidade, que envolve, mas não se limita a, relações sexuais ou orgasmo. Brota do toque, constante e diário. O ritual de beijar e o sinal da cruz a cada ida e vinda da casa. É encontrar família entre amigos, onde laços de sangue são formados através do sofrimento e da celebração compartilhada (Moraga, 1983, p. 111)^[5].”

As anjas tortas, as matilhas desejanter, os gemidinhos, as dedadas. As lésbicas estão no bar, não é mesmo, Gayle Rubin? A sinuca e a flânerie urbana. A Tia Maria, sapatão. Ovos mexidos com Foucault, Pedro Lemebel e Giuseppe Campuzano nas margens do Rio Croa. Vera Verão amazônica. Temporada de caça-cuir. Mas agora somos nós as caçadoras: vestidas de Xenas e Chanas. Faz calor, sim, sabemos Foucault. Você gosta de sauna, que a gente sabe. Estamos suando saudades. Lemebel lambeu o fogo criminoso que tentava consumir as mãos dadas do Cerrado e da Amazônia. Ele nos disse: “é preciso usar as brasas a nosso favor”.

Chegamos em Brasília. Descansamos na torre de TV. Um cuirs mais animadas começaram a escalar. Dizem que o firmamento do Distrito Federal é o caminho para Chapadão do Céu. Elas estavam calorentas, com fuligem no corpo, pensaram em Pirenópolis: Cachoeiras do Dragão. 8 cachoeiras. Para surpresa de todas, parou uma Scania, tunada, tocando um remix de Cássia Eller e Simone. A caminhonete se chamava Chana e era pilotada pela pintora Camila Soato. Desobedientes que

somos, chamamos nossas amigas Moraga, Anzaldúa, Nascimento, González, Preciado, Patrocínio, Sedgwick e tantas outras vidas-palavras-amores. Seguimos viagem pela BR-060, “quem sabe ainda somos garotinhas” e modestamente botamos no mundo este segundo volume da revista Logos, para um pouquinho mais de gozo nessa academia.

A primeira dedada é feita por Ana Paula Nunes e seu olhar delicado para a novela *Vai na Fé*. Nunes destaca que a narrativa desvia das representações melodramáticas tradicionais e se demora na vida cotidiana e nas relações entre as personagens. O artigo “*Vai na fé: ética amorosa na amizade entre mulheres*” acompanha o arco de de Sol (Sheron Menezes), uma ex-dançarina de bailes funks que aceita um emprego com o cantor Lui Lorenzo (José Loreto). A protagonista enfrenta conflitos tanto na esfera íntima quanto no trabalho, e suas divergências com Theo (Emílio Dantas). A autora argumenta que a produção parte de uma ética amorosa, conforme bell hooks, delineando a ação de carinho e cuidado, em especial quando se aproxima da amizade entre Sol e Bruna (Carla Cristina Cardoso). A novela costura aproximações da vida comunitária como um modo de se viver e possibilitar vínculos saudáveis.

Do bairro de Piedade, no subúrbio do Rio de Janeiro, vamos com Thífani Postali para o sambódromo do Anhembi, em São Paulo, para acompanharmos o desfile da Vai-Vai. O artigo “Paz, amor, união e diversão: Tem Hip Hop no samba da escola paulista Vai-Vai 2024” trata do samba-enredo “Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano”, enfatizando seus usos como vetor de força cultural e amplificação das vozes de comunidades periféricas. O texto utiliza métodos de análise bibliográfica e de conteúdo e relaciona a integração dos gêneros Samba e Rap para produzir uma crítica ao eurocentrismo. Nos encontramos novamente como os ensinamentos de amor verdadeiro de bell hooks (2020), cuja vinculação com o enredo aponta para a prática do amor ético como um modo de afirmação e de desejo no mundo.

Já as reflexões de Adriana Baggio, em “Não era amor, era cilada: Confusões entre assédio e afeto nas interações heterossexuais”, nomeiam o assédio sexual de rua como uma forma de violência de gênero. A autora volta suas análises para essas interações cotidianas por intermédio da semiótica. A pesquisa, realizada entre 2015 e 2019, inspeciona os discursos em aplicativos e mídias que discutem o assédio. Baggio constatou que há uma resistência em entender o assédio como violência. O artigo evidencia que comportamentos lidos como ostensivos ou sutis podem ser

vistos como assédio, quando há uma repetição e sobretudo como interfere na vida das pessoas assediadas. Por fim, o texto nos oferece uma distinção entre o assédio de interações amorosas, destrinchando como comportamentos de assédio são naturalizados e justificados culturalmente.

As confusões também estão presentes em “Isso não é o meu *Last of Us*”: reencontros e conflitos da recepção da série”, de Lucas Walternberg e Marcela Soalheiro. As pessoas autoras analisam o episódio “Long, Long Time” de *The Last of Us*, lançado pela HBO em janeiro de 2023. O olhar do texto é voltado à história de Bill e Frank, um casal de bichas. Ao contrário da apressada representação no jogo, que inspira a série, temos no vídeo um maior detalhamento da relação entre eles, focado no afeto. A adaptação possibilita um “reencontro” com a audiência anterior e reconfigura elementos do jogo. Ela introduz discussões sobre fidelidade à obra original e as formas de se representar personagens em dissidência de sexualidades. Assim como adiciona uma reflexão aos estudos de experiência e de recepção, especialmente nas tensões despertadas pela narrativa na recepção e em seu público.

Aqui na revista Logos, e em nossa segunda playlist, temos a voz de “Iza e a “Fé nas maluca”: amor-próprio como estratégia de autodefinição e renascimento em um videoclipe” somada aos gestos textuais de Nayara Luiza de Souza e Marco Túlio Pena Câmara. O amor em bell hooks nos aproxima do videoclipe “Fé nas Maluca” de Iza. A análise modula superação e busca por justiça, colocando em xeque ficções patriarcais e apostando no amor como uma ação que nos liberta.

Com “Novas narrativas do amor parental na contemporaneidade”: um estudo comunicacional sobre suas representações a partir da coluna de Vera Iaconelli na Folha de S. Paulo” Paulo Nassar e Maria Rita Mazzucatto abordam as novas narrativas da parentalidade no Brasil. Por meio da análise de 21 artigos de Vera Iaconelli, publicados na Folha de S. Paulo entre 2020 e 2021, a pesquisa conduz a análise de conteúdo para refletir sobre conceitos filosóficos de amor, como Eros, Philia e Ágape, se relacionam com as dificuldades da parentalidade na Modernidade Líquida e as transformações da intimidade. Os resultados apontam que as novas dinâmicas afetivas exigem uma diminuição nas assimetrias entre pais e mães; assim como a aceitação de arranjos familiares descentrados das figuras tradicionais.

Pelos comentários em nosso volume anterior, acho que demos match com nossas leitoras. Assim, Fernanda Costantino e Renata Rezende Ribeiro falam justamente desse elemento presente

nas socializações afetivas contemporâneas em “O match como novo elemento na formação de laços eróticos afetivos na sociedade midiaticizada”. As autoras investigam as reverberações dos aplicativos de relacionamento, como Tinder e Happn, na constituição de laços erótico-afetivos na sociedade contemporânea. O artigo lança mão de revisão bibliográfica e entrevistas semiestruturadas com usuários desses aplicativos. O conceito de “match” e suas ressonâncias nas categorias de encontros amorosos do século XXI, espelha e intensifica transformações no imaginário coletivo sobre relacionamentos, sublinhando o imbricamento da midiaticização, capitalismo e cultura do consumo nos processos amorosos atuais.

“Eros e o amor homoerótico em *Grande sertão: Veredas*” de Leandro Bessa, Gustavo de Castro e Ana Saggese evocam esta história de amor que se renasce a cada vez que releemos suas linhas. O trio analisa o amor e o desejo homossexual entre Riobaldo e Reinaldo (Diadorim) no romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. O artigo acena para o caráter transcendente da obra e como ela rompe as barreiras de gênero e linguagem, por meio de uma narrativa complexa e mítica. A pesquisa dialoga com múltiplos saberes e a filosofia de Platão sobre Eros. Nosso Riobaldo, nesta leitura, tenta elucidar seu amor por Diadorim em moldes platônicos, somando amizade, contemplação da virtude e beleza, concitando as normas sociais e literárias da época sobre amor e desejo.

A lambida de Gabriela Santos Alves e Thiago Scarpato Mozer vem com “Línguas desatadas: um corpo-arquivo para se pensar a gentrificação do *queer*”. No texto temos uma aproximação do conceito de “gentrificação do *queer*”, de Sarah Schulman e a análise do documentário *Línguas Desatadas* de Marlon Riggs. O artigo analisa como a obra, em sua materialidade fílmica e sensorialidade, conversa com o esmaecimento de corpos dissidentes em contextos urbanos normativos. O “arquivo de lembranças” de Riggs é um baú de poesia, performance e um inventário de imagens. O cineasta cria uma visualidade que desafia a invisibilidade imposta a homens negros, gays e quem vivem com HIV nos anos 1980.

A temperatura continua subindo com “Corpo, desejo e afeto em *Boa sorte, Leo Grande* (2022), um filme de Sophie Hyde”. O dueto de Arthur Fiel e Sandro Aragão analisa o filme *Boa Sorte, Leo Grande*, de Sophie Hyde, demorando-se nas questões de afeto, corpo e desejo. Esta tríade é movimentada por Leo Grande, um profissional do sexo e Nancy Stokes, uma viúva. Temos, aqui, o método da análise fílmica e um estudo bibliográfico do pensamento pós-estruturalista. O

artigo argumenta que o filme subverte pressupostos sociais sobre gênero, classe e sexualidade, especialmente nos diálogos e expressões corporais dos personagens.

Já Máira de Souza Nunes e Bernardo Cortizo de Aguiar nos presenteiam com “Amor, transgressão e estranhamentos em *Good Omens*”. A dupla aborda a relação das personagens Crowley e Aziraphale em *Good Omens*. Destacam-se os conceitos de afeto, estranhamento e transgressão. O afeto é visto como inefável, costurado tanto no livro quanto na série. O estranhamento é apontado como um elemento da narrativa fantástica e das dissidências *queer*, enquanto a transgressão é trazida na profanação das normas divinas. O vínculo dos personagens corroem o binarismo entre bem e mal, dando a ver uma inflexão sobre afetividade e identidade na narrativa.

Compondo nossa maratona de ficções seriadas, temos “Amor como uma performatividade de gênero: ambivalências em *Anne com E*” de Yasmine Feital e Regiane Lucas Garcêz. As autoras investigam o amor no audiovisual em um diálogo com as teorias da performatividade de gênero de Judith Butler. É sobreluzido da série o gesto de subversão das normas cisheteronormativas, aliançando-se nas imagens de construção e desconstrução das representações identitárias e afetivas.

Chegamos aos escritos de Danilo Fantinel e sua análise da série sul-coreana *Pousando no Amor*, “Vínculo, empatia e mimese: A comunicação do amor em série romântica sul-coreana”. O autor nos convida para experienciar a valorização da comunicação interpessoal e afetiva, características dos K-dramas românticos. Sua pesquisa aponta que há, na série, elementos como o contato direto e a empatia que despertam o interesse do público brasileiro. O sucesso da série no Brasil, na visão de Fantinel, se dá pelo desejo da audiência nacional por narrativas que apostam na sensorialidade e nos vínculos afetivos.

Agora somos conduzidas para “O amor é político: notas sobre *amor mundi* em Hannah Arendt”, de Muriel Amaral. O ensaio se encontra com o conceito de *amor mundi* (amor ao mundo) na filosofia de Hannah Arendt. Este amor é marcado por não reivindicar reconhecimentos ou recompensas, emergindo na comunicação e na multiplicidade de experiências compartilhadas. Amaral reitera que o *amor mundi* é imprescindível para a ação política, e requer uma participação ativa e processos dialógicos entre indivíduos livres.

Marcela do Valle, em “Devir Indígena: hora de devolver o amor à história brasileira”, com muita acuidade aponta a urgência da reinvenção política e cultural no Brasil, para desarmarmos

o retrocesso político e curetarmos as feridas históricas. O artigo se sustenta na reinterpretação da memória nacional, especialmente no que diz respeito à ditadura e à colonização, nas poéticas visuais e processos de criação de artistas como Abdias Nascimento, Rodrigo Ribeiro Saturnino e Jaider Esbell. A história oficial é escovada a contrapelo e de seus grãos adubamos o amor.

Em “A queda do céu e o eclipse do mundo” Mônica Machado e Vinícios Ribeiro criticam as assimetrias persistentes nas relações interétnicas de indígenas e não-indígenas, reforçadas historicamente pelas práticas coloniais e pelos múltiplos epistemicídios. Machado e Ribeiro argumentam que os conhecimentos científicos indígenas são uma alternativa ao historicismo linear, que contribuem para uma vinculação e invenção de um mundo mais possível.

Nossa movida culmina nas “Montagens visuais a partir de olhares afetivos de mulheres diversas: outros caminhos metodológicos para a pesquisa com imagens” de Ana Rita Vidica e Letícia Benevides. As pesquisadoras apostam em uma abordagem metodológica baseada na escrita afetiva e ensaística. O deslocamento epistêmico inicia com o filme-ensaio *Elena* (2012) de Petra Costa. A interlocução com oito mulheres apontaram para questões vividas e compartilhadas através de montagens visuais. A referência, aqui, é *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. O ensaio visual se costura nos afetos e na fluidez da subjetividade para a construção do conhecimento.

Com esse conjunto de textos vamos finalizando esse dossiê que não coube em si, ocupando, em cissiparidade, dois volumes da *Revista Logos*, a cujo conselho editorial agradecemos, como não poderia deixar de ser, com muito amor. Nossa gratidão também a quem compartilhou suas pesquisas conosco e com a multidão que lê esse dossiê. Não uma multidão numérica, mas aquela que se faz e desfaz no risco (aqui tomado na sua polissemia: traço, rasura, perigo) de desterritorializar a heterossexualidade, como nos lembra Preciado (2011). Esperamos que os textos reverberem pela sua consistência teórica, rigor metodológico e, principalmente, pela corrente profunda de inquietação com o mundo e com a academia. Ambos sob a ameaça de fim, caso não recuperem, de maneira urgente, o amor por estar, aqui e agora, diante da vida.

Com amor Vini e Ramalandra <3 <3 <3



FIGURA 2: “meia-bruxa, meia-fera, risinho modernista aranhando na garganta, malandra, bicha, bem viada, vândala, talvez maquiavélica (Ana Cristina César, Samba-canção)”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CASE, Sue-Ellen. Towards a Butch-Femme Aesthetic. **Discourse**, 1988, v. 11, n. 1, pp. 55–73.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MÍCCOLIS, L; DANIEL, H. **Jacarés e Lobisomens**: dois ensaios sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

MORAGA Cherríe, **Loving in the War Years: Lo Que Nunca Pasó Por Sus Labios**. Boston: South End Press, 1983.

PRECIADO, B. [Paul]. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Revista Estudos Feministas** [online]. 2011, v. 19, n. 1, pp. 11-20.

RUBIN, G. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. (mimeo) Texto Original: **Thinking Sex**: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. Culture, Society and Sexuality, 2006.

SOSA VILLADA, Camila. **O parque das irmãs magníficas**. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Tusquets, 2021

-
- [1] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv11109808.htm#:~:text=O%20casal%20de%20%C3%A9sbicas%20Rafaela,amorosa%2C%20n%C3%A3o%20morreram%20na%20trama>. Acesso: 11 out 2024.
- [2] “En el sueño mi amor pregunta “donde está tu río?” And I point to the middle of my chest, I am a river cracking open. It’s as if the parts of me were before just thin tributaries. Lines of water like veins running barely beneath the soil or skimming the bone surface of the earth-sometimes desert creek, sometimes city-wash, sometimes like sweat sliding down a woman’s breastbone. Now I can see the point of juncture. Comunión. And I gather my forces to make the river run”.
- [3] Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/com-drogas-lesbicas-e-cadeia-torre-de-babel-chocou-familia-tradicional-brasileira-39947>. Acesso 11 out. 2024.
- [4] São casais que não se empalam nos polos da diferença sexual ou dos valores metafísicos, mas seduzem constantemente o sistema de signos através do flerte e da inconstância até a leve carícia do artifício, substituindo o corte lacaniano por uma chafarica lésbica.
- [5] The question remains. Is the foundation as it stands now sturdy enough to meet the, face of the oppressor? I think not. There is a deeper love between and amongst our people that lies buried between the lines of the roles we play with each other. It is the earth beneath the floor boards of our homes. We must split wood, dig bare-fisted into the packed ground to find out what we really have to hold in our hands as muscle. Family is not by definition the man in a dominant position over women and children. Família is cross-generational bonding, deep emotional ties between opposite sexes, and within our sex. It is sexuality, which involves, but is not limited to, intercourse or orgasm. It springs forth from touch, constant and daily. The ritual of kissing and the sign of the cross with every coming and going from the home. It is finding família among friends where blood ties are formed through suffering and celebration shared.

Vai na fé: ética amorosa na amizade entre mulheres negras

Vai na fé: loving ethics in friendship between black women

ANA PAULA NUNES

Professora no Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Líder do Grupo de Pesquisa Quadro a Quadro - projetando ideias, refletindo imagens. Coordenou a Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira – ManduCA (2018-2022). Pós-doutora em Antropologia (UFF). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), com Doutorado Sanduíche na Universidade do Algarve, Portugal. Mestre e graduada em Comunicação/ Cinema pela UFF. Email: anapaulanunes@ufrb.edu.br

RESUMO

Este ensaio se propõe a refletir sobre a novela *Vai na fé*, de autoria de Rosane Svartman, sob a perspectiva de uma ética amorosa - como defendida por bell hooks (2021) e por Renato Nogueira (2020) - com o recorte da amizade entre mulheres negras, dando destaque à relação entre as personagens Sol e Bruna. Na análise desta teledramaturgia, a música se sobressai como elemento narrativo e expressivo que contribui para a construção dessa comunidade amorosa.

Palavras-chave: Vai na fé; ética amorosa; amizade.

ABSTRACT

*This essay aims to reflect on the soap opera *Vai na fé*, written by Rosane Svartman, from the perspective of a loving ethic - as defended by bell hooks (2021) and Renato Nogueira (2020) - with the focus on friendship between women black, highlighting the relationship between the characters Sol and Bruna. In the analysis of this television drama, music stands out as a narrative and expressive element that contributes to the construction of this loving community.*

Keywords: *Vai na fé; loving ethics; friendship.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Se o desamor está na ordem do dia, falar de amor é revolucionário”. (Silvane Silva)

Sou de tradição noveleira de família. Meu prazer era assistir a novelas e depois comentar com minha mãe pelo telefone. Desde de sua morte, de tempos em tempos me permito acompanhar uma novela e me sinto reconectada com essa lembrança-afeto de mãe.

Assim comecei a assistir à novela *Vai na fé*^[1], que estreou dia 16 de janeiro de 2023. Já no primeiro capítulo, a novela me chamou à atenção porque não se concentra em vingança ou tramas extraordinárias abordando assuntos imponentes. *Vai na fé* trata de uma história prosaica, a história de Sol (Sheron Menezes), que na juventude subia nos palcos de bailes funks que marcaram os anos 2000, mas atualmente canta no coral de uma igreja evangélica e vende quentinhas com a amiga da juventude, Bruna (Carla Cristina Cardoso). A família de Sol passa por dificuldades financeiras quando ela recebe o convite para trabalhar com o cantor Lui Lorenzo (José Loreto). Sua vida dará uma reviravolta, aproximando-a do seu passado e do antigo namorado Ben (Samuel de Assis), atualmente advogado de sucesso, casado com Lumiar (Carolina Dieckmann). Ben ainda é amigo de Theo (Emílio Dantas), empresário corrupto, que desde a juventude atormentava Sol, separando os namorados. Este último representa o vilão na história, um personagem mergulhado no desamor: mentiras, inveja, ciúmes, egoísmo e desrespeito em todos os âmbitos da vida.

Para usar as palavras de bell hooks, trata-se de uma novela que defende uma ética amorosa, ou seja, “pressupõe que todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente”. (hooks, 2021, p. 123) Mas não fica só no plano dos discursos, a novela evidencia que amar é ação. A personagem Sol expressa, claramente, seu propósito de priorizar uma prática amorosa na vida e busca manter a coerência entre os valores que defende e suas escolhas, suas ações.

Nos termos de Renato Noguera (2020), *Vai na fé* cultiva emoções amorosas, ensinando uma agricultura de afetos positivos. Com base na filósofa burquinense Sobonfu Somé, em seu livro *O espírito da intimidade*, Noguera argumenta que o amor é uma forma de catalisar o bem-estar, mas que “a garantia de bem-estar não é uma responsabilidade individual: a harmonia da vida depende dos outros, que nos ajudam a encontrar nosso caminho” (2020, p.24). O amor é aquele afeto que possibilita que o sujeito não exploda, nem imploda, ou seja, que mantenha o equilíbrio. A personagem Sol prioriza esse equilíbrio durante todo o enredo, sempre com a ajuda da comunidade que a cerca.

Pedindo licença para discordar de Arlindo Cruz^[2], quando canta que ninguém nunca conseguiu definir o que é o amor; bell hooks não só define, como afirma: “Definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação. O que não podemos imaginar não pode vir a ser. Uma boa

definição marca nosso ponto de partida e nos permite saber aonde queremos chegar” (2021, p. 55). E mais: “Imagine quão mais fácil seria aprender como amar se começássemos com uma definição partilhada” (hooks, 2021. p.46). Eis então uma definição: o amor é compreendido por hooks como “o desejo de alimentar o próprio crescimento espiritual ou o de alguém, demonstrado por gestos de carinho, respeito, conhecimento e tomada de responsabilidade”. (2021, p. 168) Ou ainda para Noguera:

O amor é como uma montanha. O ato de amar é a aventura existencial de escalá-la devagar com alguém do nosso lado. Ao longo da jornada, nos aproximamos cada vez mais do outro, passando a conhecê-lo mais e melhor. Para os dagara [povo proveniente do oeste da África, ao qual a filósofa Somé pertence], mais do que viver um romance, amar é um *percurso de intimidade*.” (2020. p.25)

Abraçar uma ética amorosa é colocar todas as dimensões do amor citadas por hooks em prática na vida cotidiana, nos percursos de intimidade que constituem o fundamento de nossa jornada. Neste sentido, *Vai na fé* é concebida com ações ordinárias recheadas de alegria e coragem para enfrentar as desigualdades e agruras da vida comum, valorizando o amor-próprio, a espiritualidade (independente da religião da personagem principal) e a importância de se construir uma comunidade amorosa em torno de si. Nas próximas páginas, o destaque recairá sobre a magnitude da amizade entre mulheres negras dentro dessa comunidade, especialmente a amizade entre Sol e Bruna, uma relação que possui mais força e presença que o amor romântico ao longo da trama.

Defende-se, aqui, que a referida novela desempenhou um papel político relevante por partilhar uma definição de amor-ação para as(os) telespectadoras(es) brasileiras, tão mergulhadas no medo e desamor nos últimos tempos^[3]. Para Noguera (2020), o medo é o inverso do amor, não o ódio, como costumamos pensar. Para o autor, amor e ódio fazem parte da mesma energia pulsional. Amar é assumir a nossa fragilidade, assumir o que há de mais humano em cada um de nós, abrindo mão do poder e do controle.

Mas como isso se dá a ver na telenovela?

Imbuída desta pergunta, foi empreendida uma análise textual (STAM, 2003; AUMONT e MARIE, 2009), principalmente, do primeiro e último capítulo da novela em busca de resposta. Junto de referências contextuais e paratextos como a imagem do cartaz de divulgação (NUNES, 2016)^[4], concluiu-se que tal ética amorosa se dá a ver por meio de uma trama implicada com conexões de amizades amorosas e uma linguagem narrativa e expressiva permeada pela música. Ambas, trama e linguagem, são traduzidas como práticas da diversidade e da liberdade, bem como constituídas por uma corporeidade fincada em pequenos gestos do cotidiano, como será desenvolvido a seguir.

TRAMA E CONEXÕES DE AMIZADE

A novela começa com o relógio da Central do Brasil, um símbolo do deslocamento centro-periferia do Rio de Janeiro. Do alto, vemos algumas ruas, como veias urbanas ao som de Aretha Franklin cantando *Hello, sunshine* (1968). No chão da vida, entre relógio marcando 30°C e outras imagens do movimento da cidade trabalhadora, vemos uma parati vermelha com duas mulheres e gestos cotidianos, como um braço para fora da janela indicando ao guardador de carros que querem a vaga para estacionar. Abre-se o porta-malas e a *soul music* dá lugar a um ritmo de funk. As primeiras personagens a terem voz são a protagonista Sol e sua amiga Bruna, vendendo quentinhas e cantando adaptações funkeiras de comidas populares: “Glamorosa, a quentinha de frango, poderosa, tempero radiante, nos envolve e nos fascina, esse empadão, coca-cola bem gelada, sobremesa de quindão...”.

As duas ensaiam uns passinhos de funk, entre a venda de uma quentinha e outra, e a novela nos leva para um *flashback* com ambas mais novas chegando a um baile funk, sentindo-se poderosas e glamorosas. Elas formavam um trio de amigos com Vitinho (apresentado como está atualmente no final desse mesmo capítulo), o trio do poder. A música nos remete aos anos 2.000, com o sucesso de MC Marcinho.

Essa cena pode ser associada ao curta-metragem *Esperando sábado* (2016), documentário de Erica Sansil, que demonstra como o baile funk é algo esperado e desejado por mulheres negras que, juntas, se empoderam e se acolhem após uma semana desgastante de trabalho.

Voltando ao primeiro capítulo, assim como Sol retorna das lembranças do *flashback*, a personagem Lumiar passa pelo carro, como se elas fossem invisíveis, apesar de Sol oferecer uma quentinha à possível fregueza. Bruna pontua que “essa daí” não come do frango delas, só come em restaurante chique. Junto com a câmera, olhamos para cima, desvelando um prédio arranha-céu todo de vidro. Seguimos para o alto, para um escritório de advocacia todo decorado em linhas retas verticais, passando força e distinção, onde se desenvolve uma cena que demonstra o profissionalismo do casal de advogados criminalistas, Benjamin e Lumiar. Percebe-se, também, uma ética amorosa que não costumamos ver na representação de tramas que envolvem a justiça e os tribunais^[5].

De volta ao chão da realidade, os ambulantes são avisados da chegada da fiscalização e começam a esconder suas mercadorias. Bruna demonstra insatisfação por viver nessa insegurança e Sol dá a pista de que sua filha Jenifer Daiane (Bella Campos) vai ajudar a legalizar o negócio delas. Descobrimos pelo diálogo que sua filha é estudante de direito e que vai estudar numa faculdade frequentada por uma classe mais alta, como os *playboys* que frequentavam o baile funk da época delas. Planta-se aí uma questão de classe que marcou a juventude delas e uma confiança na filha (“que por sorte tem a cabeça muito melhor que a nossa”), algo também pouco

comum de se ver expressado em tela. O habitual é a apresentação de famílias disfuncionais, como se as relações familiares amorosas não dessem ibope, mas essa escolha traz consequências, como alerta hooks:

Quanto mais se põe atenção em laços disfuncionais, mais a mensagem de que famílias são todas um pouco ferradas se torna o senso comum, mais popular se torna a ideia de que famílias são assim mesmo. [...] somos encorajados a acreditar que os excessos da família são normais, e que anormal é acreditar que alguém possa ter uma família funcional, amorosa. (2021, p. 148)

Na próxima sequência, a “benção de filha” (e que não é contrariada ao longo da novela, como ocorre no estereótipo das relações entre mães e filhas) é apresentada por meio de fotos e imagens de rede social ao lado de sua amiga, Kate Cristina, interpretada por Clara Moneke - outra dupla de mulheres negras melhores amigas. Kate chega na laje, com cerveja na mão, para uma confraternização da entrada de Jeni no “melhor curso de direito do país”. Kate brinca sobre sua preocupação com o fato de que Jeni não tem nem figurino para chegar no primeiro dia de aula no Instituto que recebe também uma influencer famosa. Elas vivem em Piedade, subúrbio do Rio de Janeiro.

Em contraste, do outro lado da cidade, Lumiar comemora seu aniversário, também rodeada de amigos, e com o marido Ben/Benjamin, que também nos leva a um *flashback* do baile funk. Ele, um homem negro, é responsável por levar os amigos da zona sul para os bailes, argumentando que “para mudar o mundo, é preciso conhecer o mundo”. Sol está no palco dançando e cantando com o DJ, como a princesa do baile. O grupo de amigos na mesa de jantar traz Ben de volta, que admirava imóvel a princesa, nas suas lembranças, plantando um ideal de amor romântico interrompido na juventude.

Nesse grupo, Theo é apresentado como aquele amigo gozador, arrogante, que faz piadas de mau gosto e debocha de todas as situações. Por exemplo, quando o grupo se questiona como estará, hoje em dia, a princesa do baile, ele diz: “Barangou, com certeza! Deve estar com 16 filhos, 90 kg e cinco dentes”. Todos demonstram incômodo e ele complementa: “Ah, gente, eu tô falando a realidade. Vocês querem que eu minta? Eu minto então, pronto: tava lá no baile, conheceu um gringo, deu o golpe da barriga, agora tá bebendo champanhe em Paris numa cobertura, final feliz”. E a cena se conclui com outro amigo falando “Cala a boca, cara!” Trocando em miúdos, é o típico homem cis, branco, hetero, machista, racista, homofóbico, gordofóbico, dentre outros fóbicos que poderíamos acrescentar, que está em voga na política brasileira. Este personagem é o grande vilão da história. Na cosmopercepção afroperspectivista, como apresentada por Nogueira (2020), uma pessoa amarga.

No último capítulo, episódio 179, há um diálogo muito pedagógico sobre a tomada de consciência do personagem Ben em relação ao (des)amor em uma amizade:

[Theo] A gente se amava, Benjamin.
 [Ben] Essa foi a maior mentira de nossa juventude.
 [Theo] A gente era irmão.
 [Ben] Irmão? Que irmão que humilha o outro?
 [Theo] Quando foi que eu humilhei você?
 [Ben] Quando você fazia piada racista, por exemplo. Dizia que podia porque tinha amigo preto, eu, no caso.
 [Theo] Você ria junto, Benjamin.
 [Ben] Claro! Eu demorei muito tempo para entender que aquilo era defesa, mas aquilo já me humilhava. Eu tinha medo de não ser aceito, de não entrar para a turma.
 [Theo] Ah, Benjamin! (risos)

Ainda continuando o diálogo, após trocas de acusações sobre a relação de favores durante a juventude, Ben complementa: “Isso parece ingênuo hoje, parece. Mas já estava errado, Theo. O tempo passou e você não melhorou. Pelo contrário, você só piorou”. Tal referência ao diálogo sobre amizade pode parecer ingênua também, mas demonstra que as relações em sociedade já estão erradas nas esferas mais íntimas, celulares, pois quem não conhece um suposto amigo (de amigo, que seja), capaz de travar um diálogo semelhante ao de Theo na comemoração de aniversário de Lumiar? Se levarmos essa questão interpessoal para o contexto macropolítico, e parodiando uma fala de hooks já citada, imagine quão mais fácil seria escolher representantes políticos se começássemos sabendo selecionar as amizades verdadeiras, aquelas imbuídas de carinho, respeito e que estimulam o crescimento mútuo.

O contraste da estrutura da trama está evidente do primeiro ao último capítulo: amizades amorosas versus amizades tóxicas. Esse contraste, algo tão presente nas vidas das pessoas comuns, mobilizará os conflitos da novela. O desequilíbrio de Sol, que percorre muitos capítulos entre a implosão e a explosão, surge junto de uma mentira, por mais que tenha sido fruto de uma escolha de proteção da filha. No percurso da novela, desvela-se que a filha Jenifer Daiane é fruto de um estupro cometido por Theo. Sua paternidade era o maior segredo de Sol, só compartilhado com a amiga Bruna por quase duas décadas, para que a filha não soubesse sobre seu progenitor.

É importante ressaltar que por mais que pareça piegas, tal compromisso, de apoio e fortalecimento de ambas diante de seus respectivos conflitos, é fundamental quando pensamos no contexto social das (não) relações amorosas das mulheres negras. Como diz Djamilia Ribeiro no prefácio do livro *Por que amamos*:

[...] uma pesquisa do IBGE mostra que as mulheres negras são as que mais se encontram no chamado “celibato definitivo”, que nunca viveram com cônjuge. A própria ideia de “sensualidade” imposta às mulheres negras pode fazer com que elas não sejam vistas como pessoas a serem amadas, mas apenas objeto de relações casuais e esporádicas. (RIBEIRO, 2020, p.14)

Outra dimensão do sofrimento das mulheres negras podemos verificar pelo resultado de um estudo recente (2023), realizado pelo laboratório Genera e publicado pela *Folha de São Paulo*.

Nele, evidenciou-se que a linhagem materna das brasileiras e brasileiros é, predominantemente, africana e indígena, enquanto a linhagem paterna concentra 80% de códigos genéticos comuns na Europa^[6]. Ou seja, um contexto propiciado pela cultura do estupro que vem sendo naturalizada desde a colonização. De certa maneira, a novela aborda ambas as questões por meio de Sol, Bruna e Kate.

Portanto, há que se celebrar as amizades amorosas entre as mulheres negras dessa novela, pois, segundo hooks: “Amizades amorosas nos dão espaço para experimentarmos a alegria da comunidade num relacionamento em que aprendemos a processar todos os nossos problemas, a lidar com diferenças e conflitos enquanto nos mantemos vinculados”. (2021, p. 166) Essa amizade possui uma relevância tão grande na trama, que estampa o pôster de divulgação da novela e a capa no *streaming* da globoplay.

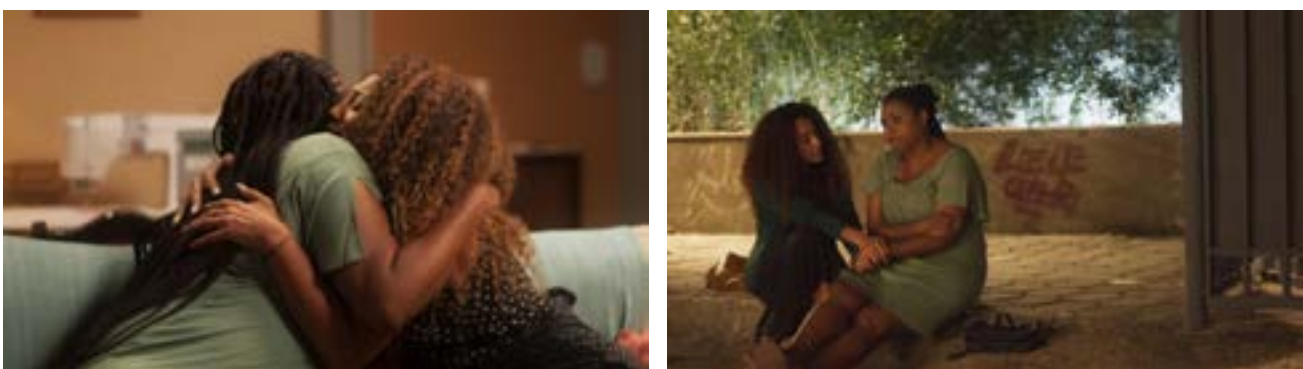


FIGURA 1: Pôster de divulgação da novela

Fonte: Wikipédia^[7]

No pôster estão Marlene da Silva (Elisa Lucinda, a mãe), Sol e Bruna, três mulheres negras que batalham por suas vidas com uma ética amorosa exemplar. Bruna e sua filha Kate são

como extensões da família de Sol, mães melhores amigas, assim como suas filhas, que foram criadas juntas. A amizade tem tanta visibilidade na trama (embora não apareça nas sinopses), que Bruna e Kate não existem apenas como instrumento para conhecermos as protagonistas, elas possuem todo um arco dramático desenvolvido ao longo da narrativa, com conflitos próprios e podemos testemunhar o quanto as amigas contribuem para o crescimento umas das outras. Como exemplificação, o capítulo 158 parece ter sido dedicado à amizade de Sol e Bruna. No início (01':00), temos uma conversa muito sensível entre as duas em casa, com Sol dando suporte a Bruna diante das angústias pelas transformações ocorridas em função da vivência do climatério, enquanto no final do capítulo (34':20) há outra conversa emotiva, com Sol dando apoio à amiga, que está desesperada com a prisão da filha Kate. Neste momento, Bruna diz em um plano: "você sempre do meu lado, né?", enquanto Sol responde em contra-plano "Como você sempre esteve do meu", mas já com a imagem das duas jovens, fazendo um jogo entre passado e presente, frequente em toda novela.



FIGURAS 2 E 3: Prints de cenas do capítulo 158

Fonte: Globoplay

Já Kate foi a personagem que ganhou mais destaque com o público e fez até uma participação na série *Encantado's*^[8]. A amizade dela e de Jeni é tão valorosa que mesmo Jeni começando a se relacionar com um ex-namorado de Kate isso não representou um conflito entre elas na trama. Essa intimidade pode ser percebida não apenas pelos diálogos e sentimentos expressos em palavras, como no último capítulo com o depoimento da família (estendida) reunida, elogiando Sol no programa *Fátima Bernardes Show*^[9], mas também em gestos e expressões corporais que demonstram cumplicidade, graça e reconhecimento. A cena de preparação do casamento, com todas falando eufóricas, ao mesmo tempo, é exemplar.



FIGURA 4: Print da cena de preparação da noiva

Fonte: Globoplay

Esse amor entre as amigas é tão presente e pedagógico, que reverbera em todas as relações, como diz hooks: “Amizades satisfatórias nas quais compartilhamos amor mútuo nos oferecem um guia de comportamento para outras relações, incluindo as românticas. Elas dão a nós todos uma maneira de conhecer a comunidade” (2021, p. 170).

Várias cenas de um amor amigo de extremo cuidado chamaram a atenção ao longo da jornada da novela. Destaco um último exemplo entre Bruna e Marlene (mais uma vez, reforçando a ideia de Bruna ser parte da família de Sol): quando a primeira encarregou-se de elevar a autoestima da segunda, estimulando-a a gostar do seu próprio cabelo, aprendendo a lidar com a alopecia^[10] e libertando seu cabelo *black*, o que marcou a mudança da personagem de Elisa Lucinda, que passou do (re)autoconhecimento para abertura à uma nova relação amorosa.

No próximo tópico abordaremos como essa ética de uma amizade amorosa se revela pela linguagem. A partir de uma análise imanentista, somada a informações externas, observa-se como a música é um elemento central na narrativa e na expressividade dessa teledramaturgia, bem como uma estratégia de linguagem para promover novas práticas libertadoras, como a valorização do *black*, também, por meio da *black music*.

LINGUAGEM NARRATIVA E EXPRESSIVA PERMEADAS PELA MÚSICA

Essa trama baseada em gestos cotidianos, que acompanha a vida de trabalhadores das periferias do Brasil, de uma perspectiva amorosa, com um caráter comunitário e que contempla a diversidade, pode ser observada já pela abertura da novela, que é uma abertura plural, construída a partir de imagens das mais de 90 afiliadas da TV Globo espalhadas pelo país. A música no ritmo R&B, remetendo aos bailes charme, é do rapper MC Liro, que foi convidado pela própria Rosane Svartmann, no instagram, para cantar ao lado de Negra Li^[11]. Para a cantora, sua voz estar, pela primeira vez, na abertura da novela foi uma homenagem e reconhecimento de seus 25 anos de carreira, pois a personagem da Sol foi inspirada na história de vida de Negra Li (rapper, mãe e evangélica, além de cantora, compositora e atriz brasileira), que chegou a fazer o teste de elenco, mas o papel ficou com a atriz Sheron Menezes.

“Com muita coragem, a gente tá de pé” (VAI [...], 2021). Despertador cedinho, café passando no coador de pano, deslocamentos de trabalhadores, incluindo operários, executivos, indígenas e mulheres negras, seja em metrô, ônibus, trem, seja andando em calçadas. Abertura de comércios. Imagens de periferias de diversos lugares, como o centro de Salvador marcado pelo elevador Lacerda e uma carrocinha de garrafas de café (tipicamente soteropolitana). Vida-lazer: brincadeiras na piscina de plástico, banho de mangueira, rede de pesca. Alimentos expostos na feira, comidas sendo preparadas nas cozinhas, refeições arrumadas em quentinhas. Família negra, mãe beija e abençoa um filho. “Nossa voz vai ecoar, o brilho iluminar, em todo canto, em todo lugar” (VAI [...], 2021). Imagens de povos originários, imagens da cidade e do ambiente rural, das diversidades de corpos e lugares. Futebol e dança. Churrasco na laje e celebrações do arco-íris.

Em síntese, cenas de um despertar da cidade, valorizando o cotidiano do trabalhador. Tal descrição remete ao filme *Um homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929). Não apenas pelo conteúdo em si, mas pelo que Vertov defendia em termos de construção do filme, como uma rede de colaboradores, artistas-operários, com altas doses de reflexividade, mas, neste caso, para pensar a produção das telenovelas, do audiovisual e da música popular^[12]. A relação se mantém quando pensamos que o único campo artístico, que Vertov permitia a aproximação do cinema, era o campo da música, negando a relação com o teatro e a literatura.

Vai na fé flerta com a música de diferentes maneiras. A primeira delas é devido ao fato de que dois personagens são cantores e foram inspirados em cantores da vida real: a Sol é cantora no coral da Igreja e, ao longo da novela, constrói sua carreira de cantora de sucesso, sendo inspirada na Negra Li, como já dito; já o personagem de Lui Lorenzo começa sua vida de cantor de música pop como seu ídolo e inspiração Lulu Santos, ainda criança, mas a composição do personagem é inspirada em outras referências, como o símbolo do “amante latino” Sidney Magal.

Como estratégia de divulgação e marketing, o cantor fictício, interpretado por José Loreto, lança um álbum completo de músicas antes da estreia da novela e até faz participação no trio pipoca da Ivete Sangalo, no carnaval de Salvador, transmitido pela rede Globo e pela afiliada rede Bahia.

No primeiro capítulo, já conhecemos Lui Lorenzo e seu produtor Vitinho, amigo antigo de Sol com quem formava junto com a Bruna o trio do poder. Sol chega com as quentinhas encomendadas, após a clássica cena de filmes hollywoodianos da atriz caminhando no meio da multidão urbana, vista em destaque por meio de uma teleobjetiva, novamente com sua música tema *Hello, sunshine* (1968). Porém, aqui, ela caminha demonstrando a dificuldade de carregar as quentinhas e cumprimenta educada e desastradamente o segurança. Um plano sequência nos revela os bastidores da casa de show, junto com Sol, que se deslumbra na presença do astro do pop, Lui Lorenzo. Uma das dançarinas acaba de ser demitida, o que faz com que Sol seja convidada por Vitinho, para substituí-la por, ao menos, um show, já que está feliz em rever a antiga amiga e confiante de seu talento como princesinha do baile. Esta abordagem remete aos musicais de bastidores, como *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), com Liza Minnelli, e muitos outros exemplos na história do cinema musical. Porém, a novela apresenta, também, outras abordagens que se desenvolveram ao longo da tradição da união cinema e música.

A partir de 1927, com o advento do filme sonoro, centenas de filmes musicais foram realizados e a relação entre cinema e música ficou notória. No entanto, essa união se consolidou com uma fórmula de sucesso, conformando um gênero considerado o mais escapista de todos que o cinema já criou – as comédias musicais. Trata-se de um rótulo que ganhou força nas décadas de 1930 e 1940, com tramas açucaradas, porém, desde o início houve exceções e brechas, como essas:

No início, houve umas experiências que fugiam desse modelo, como *Hallelujah!* (King Vidor, 1929), um dos primeiros filmes realizados por um grande estúdio (MGM), com um elenco formado por pessoas negras. Nele, as entradas das músicas eram justificadas pelo estilo de vida dos personagens que cantavam o jazz como manifestação de seus sentimentos, celebração, oração ou lamento da perda de um ente querido. Ou *Aplauso* (Rouben Mamoulian, 1929), um musical de bastidores que trata da decadência de uma estrela do teatro burlesco em tom melancólico. (NUNES, 2009, p.53)

Em ambos os filmes o destaque está na música e na emoção evocada por ela, assim como ocorre em *Vai na fé* e já ocorreu, também, na novela *Meu pedacinho de chão*^[13] - a música surge como instrumento narrativo, contando a história, dando nuances e levando poesia para a vida comum. No entanto, as duas novelas se distanciam, fortemente, no tipo de representação. Enquanto *Meu pedacinho de chão* investe em uma *mise-en-scène* não naturalista, com cores fortes, uma direção de arte rica e extravagante, *Vai na fé* prima por uma representação naturalista, com personagens e ambientes que poderíamos encontrar na esquina da vida real, mesmo os mais caricatos, como o Lui Lorenzo. Ou seja, “novelas musicais” muito distintas.

Em *Vai na fé*, montagens musicais surgem em momentos inesperados, ora unindo diversos personagens, que nos seus gestos cotidianos cantam a mesma música, demonstrando que todos estão interligados, como na filosofia ubuntu (se você puxa um galho de uma árvore, você mexe na árvore como um todo); ora presente em situações conflitantes, como no capítulo final em que ocorre o diálogo entre Theo e Ben, com o primeiro ateando fogo no lugar – tudo é falado e mostrado com Theo cantarolando a música *Para dizer adeus*, da banda Titãs: “É cedo, ou tarde demais para dizer adeus, para dizer jamais...”.

A estratégia do musical contribui para dar leveza à novela quando a trama começa a ficar mais densa, tratando de assuntos duros e violentos, como estupro, visto que o cinema musical é, tradicionalmente, relacionado à comédia. Contudo, Bakhtin (2008) já nos alertou para o quanto que a cultura do riso não era (e ainda não é) valorizada e o quanto, na verdade, é ambivalente, podendo carregar consigo um caráter subversivo do popular, quando se opõe ao tom sério da cultura oficial. Podemos fazer o mesmo paralelo com as novelas, especialmente do horário das sete horas (destinado a tramas mais leves, para a juventude ou toda a família), como *Vai na fé*, que pode apresentar muitas matizes dentro do universo da comédia musical.

Vai na fé faz uso, então, de números musicais de seus personagens se apresentando, aborda os bastidores de shows e emprega a música como um instrumento narrativo, que conecta dois personagens ou mais, diferentes contextos, por meio de uma montagem musical fluida, que demonstra a cosmopercepção afroperspectivista da vida, como descrito por Nogueira:

a pensadora nigeriana Oyeronke Oyewumi nos lembra de que, diferentemente da lógica ocidental, perceber a realidade não passa somente pelo campo da visão. Ou seja, nem todas as ferramentas narrativas são escritas. Também precisamos usar nossa voz e, mais do que isso, gestos, cheiros, toques e vestes. A palavra nos ajuda a organizar o mundo dos sentidos, o que, por consequência, gera efeitos no ambiente ao nosso redor. (2020, p.37)

Em outros termos, a novela aborda o ordinário, mas faz dela algo extraordinário por meio de sua linguagem que amplia nossa percepção e auxilia a organizar o mundo em outro modo de existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio em que arrisca-se uma escrita mais livre e subjetiva, buscou-se defender a relevância de se apresentar, discutir e fruir o amor nas produções audiovisuais, como uma forma de exercício político fundamental para transformarmos a sociedade.

A partir da novela *Vai na fé*, faz-se um recorte sobre relações de amizades amorosas, atravessadas por uma questão racial. Obviamente, não se pretendeu esgotar esse tema aqui e não se levou em consideração outros olhares, como por exemplo, para as personagens LGBTQIA+ que sofreram vários golpes com cortes de cenas de beijos ao longo de toda a novela. Ou mesmo questões raciais de bastidores, já que a equipe de profissionais não reproduziu o perfil do elenco, majoritariamente, negro.

Consciente dessas ressalvas, seguiu-se o percurso de encantamento com as amizades entre as mulheres negras da trama. Tanto bell hooks, quanto Renato Nogueira, principais fontes teóricas que contribuem para esta reflexão, são ativistas negros que nos ensinam a transgredir por uma via amorosa, e que veem o potencial libertador da educação, quando todos tomam posse do conhecimento como se este fosse uma plantação em que todos temos de trabalhar.

A teledramaturgia tem esse poder pedagógico de afetar um público muito expressivo, não apenas pela lógica racional, mas pela lógica do sensível, passando pelo corpo, evidenciando uma outra relação com o estar no mundo, de comprometimento, com uma (po)ética do bem-viver. Tal (po)ética começa pelas relações de amizade, que cultivam gestos de carinho, respeito, responsabilidade e têm o compromisso com o próprio crescimento espiritual e do outro. Essas relações privadas podem nos ajudar a moldar todas as outras relações da esfera pública.

As relações de amizade são tema central na novela *Vai na fé*, que perpassa todos os personagens, mas destacou-se aqui o papel das amizades entre mulheres negras, pois estas são práticas da liberdade de toda uma construção histórica perversa de falta e de violência. Sol e Bruna, mas também Marlene, Jeni e Kate louvam suas ancestrais que viveram em carne e osso, mas vão além, proporcionando um novo legado para a futuridade.

Aproximando esse amor amigo do amor romântico, como disse a mãe Ana de Oyá (Valdinéia Soriano) que celebrou o casamento inter-religioso de Sol e Ben (unindo fundamentos da igreja evangélica e do candomblé na mesma cerimônia):

Essa não é apenas a celebração de união de um homem e uma mulher, porque o amor de Benjamin e Solange é também a realização do sonho dos nossos ancestrais. Por esse amor, eles lutaram. Por esse amor, eles seguem vivos. Vocês são parte de uma grande história que é o nosso legado aqui no aiê, aqui nessa terra.

Outro legado importante da cultura negra aqui no aiê é sua potência musical. Como nossa análise revelou, a música teve um papel fundamental na construção dessa linguagem narrativa e expressiva da amorosidade, em diferentes dimensões, seja através da *black music*, seja através de uma linguagem do cinema musical. Sendo assim, não poderia faltar muita música no último capítulo, com a presença da Negra Li cantando na festa de casamento do casal Sol e Ben. *Vai na fé* seguirá como um legado para novas gerações de mulheres negras, glamorosas e poderosas. “Graça e paz”, como Sol sempre se despede.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6 ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.

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

NOGUERA, Renato. *Como cultivar os afetos*. Vídeo do Canal do Noguera, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/Ej5oTXCVUnw?si=ynd54tnVGZ0Q5DWy>

_____. *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

_____. *Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista*. Revista da ABPN. v. 3, n. 6. nov. 2011 – fev. 2012, p. 147-150.

NUNES, Ana Paula. *Práticas de leitura fílmica em contexto escolar: três análises de paratextos fílmicos pedagógicos*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

_____. *Cinema, dança, videodança: entre-linguagens*. Dissertação (Mestrado) –

Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ, 2009.

RIBEIRO, Djamila. Prefácio. In: NOGUERA, Renato. *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

SILVA, Silvane. Prefácio. In: hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.

VAI dar certo (Vai na fé). Intérprete: Negra Li. Compositor: MC Liro; DJ GM. In: *Vai na fé – trilha sonora oficial*. Rio de Janeiro: TV Globo, 2021. (1 min.55seg.)

-
- [1] Escrita por Rosane Svartmann, a novela tem direção artística de Paulo Silvestrini, direção geral de Cristiano Marques e direção de Isabella Teixeira, Juh Almeida, Augusto Lana e Matheus Senra. A obra é escrita com Mário Viana, Pedro Alvarenga, Renata Corrêa, Renata Sofia, Sabrina Rosa e Fabricio Santiago, e a pesquisa é de Paula Teixeira. Exibida pela Rede Globo, entre janeiro e agosto de 2023.
- [2] Referência à música *O que é o amor?* (2007), do músico e compositor Arlindo Cruz, em que diz: “Até hoje ninguém conseguiu definir o que é o amor”.
- [3] Desde a Operação Lava Jato (2014-2021) - uma série de investigações que ocorreu no cenário político-econômico brasileiro, com o objetivo de combate à corrupção e que culminou na prisão abusiva do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva, cuja candidatura liderava a disputa pela presidência naquela altura, e na consequente eleição de Jair Bolsonaro (2019-2022), o qual decretou o fim da operação - vimos crescer o estado de medo e o cultivo do ódio potencializado pelas fake news, junto da crise político-econômica no país. Vive-se desde o fantasioso medo do comunismo (sim, estamos no século XXI vivendo em looping) até o mais concreto medo da violência e da milícia, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, onde se passa a trama.
- [4] Este percurso metodológico é fundamentado teoricamente no segundo capítulo da tese da autora, intitulado *Análise fílmica como exercício pedagógico* (NUNES, 2016), em que se justifica, a partir de uma ampla revisão bibliográfica, a importância da análise textual para os estudos de cinema e audiovisual, bem como para esta investigação, como um pano de fundo metodológico, podendo (e devendo) estar associado a outros procedimentos e instrumentos de análise ligados a diferentes orientações teóricas.
- [5] Ao longo de toda novela, buscam expressar práticas de advocacia que coadunem com uma ética amorosa, visto que Lumiar é professora universitária e Ben também contribui criando um projeto de extensão de aquilombamento dos estudantes negros, que se dedicam a defender casos de injustiça racial que foram julgados erroneamente, auxiliando negros e negras a terem um novo julgamento para provarem suas inocências.
- [6] Cf. MUNDO NEGRO. Estudo mostra que linhagem materna do brasileiro é predominantemente africana e indígena. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/estudo-mostra-que-linhagem-materna-do-brasileiro-e-predominantemente-africana-e-indigena/>
- [7] Cf. Wikipédia – enciclopédia livre. Vai na Fé. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vai_na_F%C3%A9#/media/Ficheiro:P%C3%B4ster_Vai_na_F%C3%A9_TV_Globo.jpg
- [8] *Encantado's* é uma série de comédia da TV Globo, disponível na plataforma de streaming da Globoplay, criada por Renata Andrade e Thais Pontes. Nos papéis principais: Luís Miranda, Vilma Melo, Evelyn Castro, Tony Ramos, Neusa Borges e Dandara Mariana. Ou seja, um elenco majoritariamente negro também.
- [9] O programa fictício faz referência ao programa *Encontro*, que já foi comandado pela apresentadora Fátima Bernardes durante 10 anos (2012-2022).
- [10] Doença inflamatória que provoca a queda de cabelo criando falhas/ buracos no couro cabeludo.
- [11] Cf. TV GLOBO. Negra Li e MC Liro mostram os bastidores da música tema de Vai na fé. Disponível em: https://youtu.be/Kg6v-M57RTk?si=3yi4crpsOrhitZzK_

[12] A novela explora de forma muito criativa a reflexividade das construções da teledramaturgia brasileira, do cinema e do showbusiness.

[13] É uma regravação da novela original escrita por Benedito Ruy Barbosa em 1971, agora com colaboração de Edilene Barbosa e Marcos Barbosa, com direção artística de Luiz Fernando Carvalho. Exibida pela Rede Globo, entre abril e agosto de 2014.

Paz, amor, união e diversão: tem Hip Hop no Samba da escola paulistana Vai-Vai 2024

Love, peace, unity and fun: there's Hip Hop in the Samba at the São Paulo school Vai-Vai 2024

THÍFANI POSTALI

Professora titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFSCar. Líder do grupo de pesquisas em Comunicação Urbana e Práticas Decoloniais (CNPq-Uniso) e membro da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Folkcom). E-mail: thifanipostali@gmail.com

RESUMO

Paz, amor, união e diversão. Esse é o lema do Hip Hop, tema do samba-enredo da escola de samba paulistana Vai-Vai, do ano de 2024. O uso da música como ferramenta de comunicação está intrinsecamente ligado à produção cultural de pessoas periféricas. Do Samba ao Hip Hop, as comunicações populares carregam conteúdos específicos de seus grupos, incluindo o amor presente como expressão de união e resistência aos problemas sociais e silenciamentos enfrentados pela maior parte da população brasileira. Este trabalho tem como objetivo analisar a letra da música Capítulo 4, Versículo 3, a partir de levantamento bibliográfico e análise de conteúdo para selecionar e interpretar as informações existentes na letra e que são reveladoras das situações enfrentadas pelas pessoas periféricas e que também refletem o amor, a partir de bell hooks.

Palavras-chave: Comunicação popular. Amor. Hip Hop.

ABSTRACT

Peace, love, unity and fun. That's Hip Hop slogan, the main Samba song theme of 'Vai-Vai', a São Paulo samba school in 2024. The use of music as a communication tool is intrinsically linked to the cultural production of peripheral people. From Samba to Hip Hop, popular communications carry specific content to their groups, including present love as an expression of unity and resistance to social problems and silencing faced by the majority of the Brazilian population. This work aims to analyze the lyrics of the song Chapter 4, Verse 3, based on a bibliographical survey and content analysis to select and interpret the information in the lyrics that reveal the situations faced by peripheral people and that also reflect love, from bell hooks.

Key words: Popular communication. Love. Hip hop.

INTRODUÇÃO

Leituras de amor para além das perspectivas lineares, que refletem a luta e a resistência de pessoas que foram (e são) prejudicadas por um sistema (ainda) pautado pelo eurocentrismo. Esta é a proposta deste artigo que tem como objetivo analisar a letra da música “Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano”, do samba-enredo da escola paulistana Vai-Vai 2024, sob a perspectiva do amor e da resistência.

O uso da música como ferramenta de comunicação está intrinsecamente ligado aos povos socialmente marginalizados: do Blues ao Rap, do Samba ao Hip Hop, as pessoas em situação de escravidão e que, mesmo após esse sistema, encontram-se em luta e resistência aos problemas gerados pelas colonizações, buscam na musicalidade formas de denunciar, resistir e transformar suas situações sociais.

Posto assim, o trabalho busca refletir sobre a musicalidade periférica, tendo o samba-enredo da Vai-Vai como um marco na união entre os gêneros musicais Samba e Rap praticados nas periferias do Brasil, e que têm como forma explícita o uso das manifestações culturais como veículos de união e resistência. Logo, parte-se da hipótese de que são ferramentas potenciais para a comunicação e prática do amor. Aqui, indica-se de antemão que o amor é entendido a partir de hooks (2020, p. 40-41), para quem o amor verdadeiro é uma forma de “nutrir o nosso crescimento espiritual e o de outro”, sendo a “combinação de cuidado, compromisso, confiança, sabedoria, responsabilidade e respeito”.

Para chegar ao recorte da pesquisa, acompanhou-se a Vai-Vai desde a escolha do samba-enredo, por meio de filiação oficial ao grupo em junho de 2023, o que permitiu a entrada nos canais privados da escola, acesso aos ensaios como participante e desfile no dia 10 de fevereiro de 2024, na Ala do Bixiga.

Com relação à análise de “Capítulo 4, Versículo 3”, recorreu-se ao levantamento bibliográfico e análise de conteúdo (Bardin, 1977) como metodologia para detectar, selecionar e interpretar as informações existentes na letra e que são reveladoras das situações enfrentadas pelas pessoas periféricas, e da relação do movimento com o amor. Para a interpretação dos dados e composição do quadro teórico, foram utilizados (as) os seguintes autores e autoras: Kellner (2004) para a compreensão da cultura Hip Hop; Herschmann (1997, 2000) e Postali (2011, 2020) para a abordagem do Hip Hop Brasileiro; Kilomba (2019), Mattelart (2004) e Hall (2003, 2009) para resistência cultural e cultura popular; e hooks (2020) para o amor.

Com isso, intenciona-se mostrar que as manifestações periféricas representam a “vida-bom, vida-lazer, vida-vida como possibilidades de engendrar alegria, coragem e atenção para navegar as rotas do contemporâneo”, por meio do amor verdadeiro e resistência cultural às opressões dirigidas aos grupos periféricos brasileiros.

DO SAMBA AO HIP HOP

Os territórios periféricos são ambientes de excelência para o entrecruzamento de culturas das mais variadas, pois são espaços das pessoas que produzem elementos culturais a partir de diversas referências: da cultura de origem de seu grupo à europeia imposta desde a colonização. Dos ritmos musicais à religiosidade, tal como a junção de religiões africanas com o cristianismo, resultantes na Umbanda, por exemplo, o povo brasileiro deu novos significados e formas à sua cultura, uma vez que a influência de expressões culturais externas é incorporada por outros grupos.

Ao se referirem ao Rio de Janeiro, Zaluar e Alvito (1998, p. 22) acrescentam que a favela (território periférico)

[...] sempre foi, sobretudo, o espaço onde se produziu o que de mais original se criou culturalmente nesta cidade: o samba, a escola de samba, o bloco de carnaval, a capoeira, o pagode de fundo de quintal, o pagode de clube. Mas também onde se faz outro tipo de música (como o funk), onde se escrevem livros, onde se compõem versos belíssimos ainda não musicados, onde se montam peças de teatro, onde se praticam todas as modalidades esportivas, descobrindo-se novos significados para a capoeira, misto de dança, esporte e luta ritualizada.

É preciso reforçar que as produções culturais sempre foram uma forma de comunicação e resistência da população que ocupa os territórios periféricos. Como lembra Villaça (2011), os conflitos com as autoridades cujos planos eram demolir os espaços, contribuíram para que compositores das favelas cariocas criassem letras de Samba com foco nos problemas e no cotidiano vivido nos territórios periféricos. De acordo com Muniz Sodré (1998, p. 59), “o samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural”. O autor chama a atenção para o fato de que o Samba carrega constantemente mensagens que expressam os valores da comunidade de origem além de ser um “ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social (1998, p. 44). No que se refere ao Samba negro, Sodré (1998, p. 61) esclarece que se trata de uma produção que “[...] se distancia do consumo, música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido. E, dentro da forma do Samba, os significados linguísticos assumem matizes próprios, cambiantes, míticos”.

[...] as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. A simples situação de classe ou de cor não basta para explicar o fenômeno, porque nele entram os sambas de gente branca como Noel Rosa, Mário Lago, Paulo Vanzolini e muitos outros. Trata-se, na verdade, de uma posição cultural, de um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo polo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas (Sodré, 1998, p. 45).

As colocações de Sodré acerca do Samba vão ao encontro de hooks (2020), Kilomba (2019) e Hall (2003) quando se referem à importância das expressões populares para a vida das pessoas inseridas em suas totalidades. De acordo com hooks (2020, p. 26), “a arte pública pode ser um veículo para compartilhar pensamentos de afirmação de vida”. No mesmo contexto, ao se referir às expressões dos grupos oprimidos, Grada Kilomba ressalta a importância do escrever como um ato político. Para a autora, o poema pode ser compreendido como um ato de tornar-se sujeito (a), narrador (a) e escritor (a) de sua própria história, o que torna o (a) autor (a) “[...] a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou (Kilomba, 2019, p. 28).

Com base em hooks e Kilomba, considera-se que a escrita, em muitos casos, é o que antecede o ato de cantar. A música cantada e em todo o seu contexto (composição instrumental, ritmo, poesia) passa a ser um veículo que amplia o alcance da escrita política. Essas colocações também expressam as considerações de Hall (2003) que sustenta que é na oralidade musical que o povo da diáspora negra tem encontrado sua vida cultural.

Tendo em vista a música como expressão da vida cultural das pessoas negras no contexto brasileiro, é sobretudo no Samba, a princípio, e no Hip Hop - uma manifestação mais contemporânea -, que os grupos marginalizados potencializam a propagação de seus saberes, opiniões, memórias e resistências ao projeto colonial ainda vigente.

Com relação ao Hip Hop, em 1960, na Jamaica e nos Estados Unidos, surgiu uma musicalidade que tinha como objetivo denunciar os problemas experimentados pelas pessoas periféricas de cada local, o que mais tarde foi chamado de Rap - *rhythm and poetry* - que, de acordo com Kellner (1995, p. 232), “trata-se de uma forma que combina tradições orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução de som”.

Na década de 1960, a população carente jamaicana começou a empregar a música para expressar seu descontentamento com o governo local. Passou então a produzir uma forma de música composta pelos *toastes* - indivíduo que discursa - e pelo acompanhamento de batidas constantes reproduzidas por um aparelho de *sound system*, caracterizado pela potência de caixas de som. Com a imigração de jamaicanos para os guetos nova-iorquinos, a musicalidade se transformou em rap, e mais tarde, em um movimento cultural denominado Hip Hop, que inclui diversas expressões culturais que têm, como objetivo inicial, abordar os problemas sociais existentes nos guetos (Postali, 2011).

Surgido em meados de 1970 e oficializado em 1974 pelo seu fundador Áfrika Bambaataa, o Hip Hop é um movimento cultural que une diferentes elementos artísticos, tais como DJ, grafite, música (rap) e dança (*breaking*), entre outras manifestações que estiverem ligadas ao elemento “conhecimento”. Isso porque a principal função do Hip Hop é o uso de práticas culturais no lugar da violência e criminalidade.

De acordo com o site da organização do Hip Hop *Universal Zulu Nation*, o movimento deve ser utilizado como uma forma de transferir conhecimento, reflexão, igualdade, paz, amor, respeito e responsabilidade através da união, ou seja, um significado que difere de suas representações em diferentes narrativas midiáticas.

Segundo Kellner (1995, p. 230), “a melhor maneira de considerar o Rap em si é vê-lo como um fórum cultural em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visão política”. E essa ideia de expressão como cultura de resistência está relacionada à raiz jamaicana do rap. De acordo com a *Universal Zulu Nation*, a disseminação do Hip Hop fez com que grupos utilizassem o modelo da manifestação para produzir o que *hip hoppers* chamam de “negatividade”, ou seja, a produção de elementos que têm como objetivo ressaltar de forma positiva a vida criminosa e a violência. Este, portanto, foi o principal motivo para que África Bambaataa criasse o elemento “conhecimento”, que se refere à conscientização dos jovens com relação às questões sociais enfrentadas nos territórios periféricos.

Com a disseminação da cultura estadunidense, o Hip Hop passou a ser praticado em diversos países cujos grupos populares fazem uso dessa manifestação cultural como uma forma de comunicar seus problemas (Postali, 2011). Como coloca Herschmann (1997, p. 82-83), “tanto o funk como o hip-hop são modalidades da cultura popular e de massa do mundo globalizado. Portanto, apropriam-se e são eles mesmos apropriados e consumidos por diversos grupos e segmentos sociais, assim como pela indústria cultural em geral”. Cabe ressaltar que, ainda que a indústria cultural se aproprie dessas musicalidades e as espalhe para diversos setores sociais de modo padronizado, o Samba e o Rap continuam a ser utilizados como ferramenta de comunicação pelas pessoas periféricas.

Com relação aos temas comuns nas letras de rap, identificam-se citações aos problemas existentes nos locais em que vivem os (as) *hip hoppers*, os territórios periféricos. Junto a essas questões, é comum também encontrar mensagens de paz, amor, união e conhecimento. O rapper Criolo cita as peculiaridades do bairro paulistano Grajaú em muitas de suas letras, ao passo que Gog discorre sobre os vários aspectos de Brasília, como a corrupção praticada pelos políticos e problemas enfrentados pelos grupos periféricos dessa localização geográfica. Sabotage, pioneiro no movimento brasileiro, cantou “Rap é Compromisso”, frase que virou lema do movimento. Lady Rap e Sharylaine, desde a década de 1990, abordam e denunciam os enfrentamentos das mulheres negras e periféricas, assim como Bia Doxum, mais recentemente.

Núcleos de cultura também fazem parte da proposta do movimento Hip Hop, que teve a sua história iniciada por meio de uma organização não governamental. África Bambaataa fundou a *Universal Zulu Nation* em 1973, um ano antes de criar o movimento. A organização teve (e tem) como lema a frase “Paz, Amor, União e Diversão” reunindo DJs, dançarinos, MC’s e grafiteiros,

além de promover palestras sobre diversos temas como matemática, economia, prevenção de doenças, entre outros temas relevantes para a população local (Postali, 2011).

Posto assim, Samba e Hip Hop são práticas socioculturais que vão ao encontro da definição de Hall (2009) sobre a cultura popular. Para o autor, ela “[...] tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns” (Hall, 2009, p. 322). Acrescenta ainda que a “cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada [...]. É a arena do consentimento e da resistência” (Hall, 2009, p. 246). Hall (2009, p. 241) ressalta que “o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante”.

Assim, Samba e Hip Hop são formas de comunicação popular que têm como um de seus principais objetivos a comunicação de “resistência” que, segundo Mattelart (2004), indica mais um espaço de debate com a intenção de mudança e não uma ideia impenetrável. O autor cita Hebdige (1998 *apud* Mattelart, 2004, p. 75), para quem a resistência sugere a intenção de mudança, pois

[...] trata-se, ao mesmo tempo, de uma declaração de independência, de alteridade, de intenção de mudança, de uma recusa ao anonimato e a um estatuto subordinado. É uma insubordinação. E se trata, ao mesmo tempo, de uma confirmação do próprio fato da privação do poder, de uma celebração da impotência.

Deste modo, torna-se possível entender as culturas dos territórios periféricos como elementos essenciais de amor, resistência, união, lazer e comunicação. Como os autores apresentam, a musicalidade está fortemente presente nas práticas locais e possui papel fundamental no cotidiano dos grupos periféricos. Podem (e devem) ser lidos por meio das lentes de hooks (2020, p. 28) acerca do amor verdadeiro, uma vez que a autora ressalta que “todos os grandes movimentos por justiça social de nossa sociedade têm enfatizado fortemente uma ética do amor”, já que a palavra amor deve ser pensada em termos de ação no lugar de sentimento. Logo, o amor verdadeiro combina vários ingredientes, a saber: “carinho, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança, assim como honestidade e comunicação aberta” (hooks, 2020, p. 39). Para hooks, só é possível misturar os ingredientes de forma bem-sucedida se a pessoa cultivar a consciência: “estar consciente permite que examinemos nossas ações criticamente, para ver o que é necessário para que possamos dar carinho, ser responsáveis, demonstrar respeito e manifestar disposição de aprender” (2020, p. 104). Desta maneira, fica mais claro que, ao misturar Hip Hop ao Samba e explicar a manifestação e seus elementos, a escola Vai-Vai celebra e ensina o amor existente nas periferias. Partindo dessa premissa, será examinada a letra escolhida para o enredo de 2024.

VAI-VAI: CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3

De acordo com o site oficial da Vai-Vai (2024), o Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai possui 94 anos de existência, sendo uma das escolas mais tradicionais da cidade de São Paulo. Ao longo de sua história colecionou 9 títulos como Cordão, 15 do Grupo Especial e 10 vice-campeonatos. A escola é considerada patrimônio cultural da cidade, contabilizando o maior número de torcedores quando comparada às agremiações de São Paulo. Segundo a apresentação do site, o fato de unirem torcedores sem vínculo com times de futebol “[...] é motivo de orgulho para uma agremiação, cuja história se confunde com a história da cidade e do carnaval paulista” (Vai-Vai, 2024).

Para 2024, o tema escolhido foi a cultura de rua, mais especificamente, os elementos do Hip Hop, em comemoração aos 40 anos do movimento no Brasil. O samba-enredo 2024 tem como título “Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano”, composição de Danni Almeida, Vagner Almeida, Marcelinho Zona Sul, Clayton Dias, Luciano Bicudo, Claiton Asca, Rodrigo Atração, Edson Liz, Anderson Bueno, Bira Moreno, Mario Lucio, Leandro Martins e Reinaldo Papum. A letra mistura elementos tradicionais da Vai-Vai com foco nas práticas do movimento e de seus participantes. Para o enredo, a escola recebeu a colaboração e assessoria de grupos e nomes importantes do movimento Hip Hop paulistano.

Como apresentando, acompanhou-se a Vai-Vai desde a escolha do samba-enredo, por meio de filiação oficial ao grupo em junho de 2023, o que permitiu a entrada nos canais privados da escola, acesso aos ensaios como participante e desfile no dia 10 de fevereiro de 2024, na Ala do Bixiga.

Com relação à análise da letra da música, recorreu-se ao levantamento bibliográfico e análise de conteúdo (Bardin, 1977), procedimento metodológico de investigação que abrange três fases para a análise. A primeira fase, denominada pré-análise, incluiu três tarefas principais: selecionar os documentos analisados, formular hipóteses e objetivos e desenvolver indicadores que apoiarão a interpretação final. Nessa fase, a letra do samba-enredo foi separada pelas categorias: (1) história do Hip Hop e (2) significados dos elementos do movimento. Para a seleção das categorias, utilizou-se de levantamento bibliográfico acerca do Hip Hop Brasileiro (Herschmann, 1997, 2000; Postali, 2011, 2020). Tendo como ponto de partida a leitura de hooks (2020) acerca do amor, a pré-análise permitiu chegar à hipótese de compreender o Hip Hop, no contexto apresentado pelo samba-enredo da Vai-Vai, como ferramenta potencial para a prática do amor.

A segunda fase tratou da exploração do material. De acordo com Bardin (1977), nessa etapa o processo é mais manual, implicando em operações de codificação, contagem ou enumeração dos materiais coletados. Assim, optou-se por selecionar os dados da música que se julgaram mais significativos para a reflexão acerca de temas como resistência cultural (Kilomba, 2019; Mattelart, 2004; Sodré, 1998), cultura popular (Hall, 2003, 2009) e verdadeiro amor (hooks,

2020). Por fim, a terceira fase contemplou a interpretação e tratamento dos resultados obtidos.

Importa esclarecer que as análises são também compostas por vivências empíricas e conhecimento científico da autora. Portanto, indicações referentes à cultura de rua, tais como gírias e expressões específicas - muitas vezes não presentes nos dicionários e, quando presentes, sem uma explicação plausível -, partem da vivência e experiência apreendidas como habitante de periferias nos anos 1990, e por meio de pesquisas realizadas entre os anos de 2008 e 2023. Para compor a leitura a partir do amor, recorreu-se às considerações de hooks (2020).

Para melhor atender ao objetivo deste artigo, será apresentada a letra na íntegra e, em seguida, cada parte que se julgou significativa para compor a análise juntamente com os conteúdos correlatos. Indica-se a apreciação do videoclipe da música para melhor experiência (Capítulo 4, Versículo 3, 2024).

Olha nós aí de novo, coroa de rei
Capítulo 4, Versículo 3
Vai-Vai manifesta o povo da rua
É tradição e o samba continua

Laroyê, axé! Me dê licença
Saravá, seu tranca-rua
Eu não ando só, o papo é reto
E a ideia não faz curva
Renegados da moderna arte
Não faço parte da elite
Que insiste em boicotar
Acharam, que eu estava derrotado
Quem achou estava errado
Corpo fechado, sou cultura popular
Meu verso é a arma que dispara
E a palavra é a bala pra salvar

Balançou, balançou o Largo São Bento
Moinho de vento, a ginga na dança
Grande triunfo, do movimento
No breaking o corpo balança

Solta o som, alô DJ
Que eu mando a rima, pra embalar manos e minas
Na batida perfeita meu rap, é a voz
As cores da minha aquarela, no muro a tela
Que o tempo desfaz, mas apagar jamais
A força do conhecimento
No gueto, procedimento
Atitude de gente bamba
Tem hip-hop no meu samba
É preto no branco
No tom do meu canto
Preconceito nunca mais
Fogo na estrutura
Justiça, igualdade, paz.

Olha nós aí de novo, coroa de rei. De acordo com o site oficial da Vai-Vai (2024), a coroa de rei faz parte do logo da escola, juntamente com ramos de café. Os ramos simbolizam a maior fonte de riqueza econômica da cidade de São Paulo, mais especificamente, entre os anos de 1840 e 1930. A coroa, por sua vez, simboliza a realeza e magnitude de pessoas negras. A escola apresenta que, no passado, era comum pessoas negras se tratarem carinhosamente como “Oi Meu Rei, Oi Minha Rainha”, embora essas expressões sejam ainda comuns em territórios periféricos. Portanto, “coroa de rei” é um símbolo que reflete o respeito, carinho, amor e união dos membros da escola, podendo ser lido como um símbolo da ética amorosa presente nas periferias. Segundo hooks (2020), o verdadeiro amor ocorre com a postura da ética amorosa, ou seja, quando pessoas aprendem a valorizar mais a lealdade e o compromisso com laços duradouros do que o crescimento material imposto pelo sistema dominante. “Todos os dias, todos nós temos oportunidade de praticar as lições que aprendemos em comunidade. Ser bondoso e gentis nos conecta uns aos outros (hooks, 2020, p. 141).

Capítulo 4, Versículo 3. O título da música que é repetido na primeira estrofe faz referência a uma música do grupo Racionais MC’s, lançada em 1997, faixa do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), que retrata a realidade do jovem negro brasileiro e periférico. A música inicia com dados reais sobre a violência contra pessoas negras no Brasil e continua apresentando os problemas enfrentados pelas pessoas em uma sociedade racista, desigual e pautada no consumismo e individualismo. De acordo com hooks (2020, p. 121) a ética de dominação, contrária a ética amorosa, torna a exploração e a ganância a norma da contemporaneidade, impedindo as pessoas de compreender o amor, pois “a ganância viola o espírito de conexão e comunidade que é natural para a sobrevivência humana [...]”; Abandonados na cultura do ‘eu’ consumimos e consumimos, sem pensar nos outros”. Essa situação que, segundo a autora, ignora a Constituição e a Declaração dos Direitos, provoca desigualdades, alienação e falta de amor, ou seja, a falta do conhecimento que é o elemento essencial do amor. Logo, as pessoas mais afetadas pela falta de amor/conhecimento, são as periféricas. A autora ainda chama a atenção para o fato de que “Se uma ética amorosa influenciasse todas as políticas públicas nas metrópoles e nas cidades, os indivíduos convergiriam e planejaríamos programas voltados ao bem de todos” (hooks, 2020, p.108).

Laroyê, axé! Me dê licença / Saravá, seu tranca-rua. Nesse trecho, a música saúda e faz referência a Exu, orixá guardião dos terreiros, dos abrigos como aldeias, casas, das cidades e do comportamento humano. Representa também o mensageiro, a comunicação, a ordem e a disciplina (Cardoso, 2023). Neste sentido, a música saúda o orixá e pede licença para que a escola ocupe a rua da cidade para comunicar sua mensagem de paz, amor, união e diversão – lema do Hip Hop, seu tema de 2024. Cabe ressaltar que Exu é frequentemente assimilado, no Brasil, a uma entidade demoníaca, pelos cristãos. Sendo o cristianismo a fé dominante do

país colonizado, não só o orixá citado, mas as religiões e as expressões de matriz africana são injustamente assimiladas ao medo. Segundo hooks (2020, p. 103) “O medo é a força primária que mantém as estruturas de dominação. Ele promove o desejo de separação, o desejo de não ser conhecido. Quando somos ensinados que a segurança está na semelhança, qualquer tipo de diferença parece uma ameaça”. Assim, demonizar as expressões de matriz africana faz parte do racismo estrutural presente no Brasil e que mantém os privilégios das pessoas brancas. Por outro lado, ao citar expressões africanas e mencionar o orixá Exu, a escola emana resistência e celebra a fé de milhares de pessoas periféricas. A fé está relacionada ao amor. Para hooks (2020, p. 103), ela “permite que superemos o medo. Nós podemos recuperar coletivamente a nossa fé no poder transformador do amor cultivando a coragem, a força para agir em favor daquilo em que acreditamos, para sermos responsáveis em palavras e ações”.

Eu não ando só, o papo é reto / E a ideia não faz curva. São expressões comuns, especialmente, nas periferias. *Eu não ando só* indica que a pessoa possui um laço de comunidade com amigas dispostas a protegê-la e defendê-la. Para outras, pode também significar que estão protegidas em termos de fé. *Papo reto* e *ideia que não faz curva* se referem a comunicação clara e objetiva. Para hooks (2020), a comunicação objetiva é ingrediente essencial do amor e, só o amor pode criar laços de comunidade. A autora ainda reforça que, para muitas pessoas, especialmente vindas de famílias desestruturadas “a amizade é o espaço em que a maioria de nós tem seu primeiro vislumbre de amor redentor e comunidade carinhosa” (hooks, 2020, p. 133).

Renegados da moderna arte / Não faço parte da elite / Que insiste em boicotar. Muitos dos elementos culturais populares e oriundos das periferias brasileiras são silenciados e/ou demonizados pela cultura dominante, norma que prevalece desde a colonização. No passado, o Samba, hoje, o Funk e o Rap. Herschmann (2000) destaca que o Hip Hop brasileiro foi difundido pela cultura dominante no ano 1992, quando a mídia assimilou os episódios dos arrastões ocorridos nas praias do Rio de Janeiro ao movimento Hip Hop. A partir disso, especificamente o Rap, passou a ser vinculado injustamente à “musicalidade de bandido”, expressão ainda comum entre as pessoas que desconhecem o movimento. Essa situação recorre, mais uma vez, ao medo como instrumento da ética dominante, já que o medo, como colocado, é a força primária de dominação. Segundo hooks (2020, p. 103) “Culturas de dominação se apoiam no cultivo do medo como forma de garantir a obediência. Em nossa sociedade, falamos muito do amor e pouco do medo. Todavia, estamos terrivelmente apavorados o tempo todo”. Portanto, celebrar o Hip Hop em um dos maiores eventos brasileiros de cultura popular e transmitido pela mídia dominante, é uma forma de amor e resistência.

Acharam, que eu estava derrotado / Quem achou estava errado / Corpo fechado, sou cultura popular. *Corpo fechado* é uma expressão popular que se refere a proteção contra inveja, mau

olhado, entrada de entidades invisíveis consideradas perigosas para a saúde e integridade física. A expressão pode carregar diferentes sentidos e ações, a depender de cada região e país. Ao estudar o Maracatu de baque solto pernambucano, Baraldi (2021, p. 1015) conclui que

Para brincar o carnaval sem arriscar a própria saúde é necessário fechar os olhos dos invejosos, mas também é preciso fechar o próprio corpo, fisiológica, simbólica e esteticamente. A expressão corpo fechado, nesse contexto, é sinônimo de corpo protegido, poderoso, saudável, invencível, enquanto corpo aberto o é de corpo vulnerável, susceptível aos ataques das entidades negativas despertadas pelo olho grande de rivais e inimigos.

Posto assim, pode-se afirmar que a referência no samba-enredo da Vai-Vai ao corpo fechado, está atrelada à proteção e força (saúde) de seus praticantes que são protegidos por meio da fé que assimila elementos das religiões de matriz africana. A fé, como colocado anteriormente, é expressão coletiva e está relacionada a superação do medo (hooks, 2020).

Meu verso é a arma que dispara / E a palavra é a bala pra salvar. Expressões comuns ao elemento Rap e que refletem o esforço em fazer com que jovens troquem a violência física pela cultura de rua. É comum o discurso de jovens que relatam que “O Hip Hop salvou a minha vida” em diferentes países. A frase se refere aos seguintes fatos: jovens terem deixado a vida criminosa (ou nem entrado) em função do espírito de comunidade do movimento; jovens que, pelo mesmo motivo, deixaram de ser usuários de drogas; as pessoas que encontraram no Hip Hop uma forma de sobrevivência econômica, uma vez que o movimento colabora com a ascensão econômica de pessoas que exercem diferentes funções: artistas, produtores, agentes de eventos, vendas de produtos etc. Logo, o Hip Hop é um movimento que luta por justiça social e que reflete a ética do amor (hooks, 2020).

Balançou, balançou o Largo São Bento / Moinho de vento, a ginga na dança. Grande triunfo, do movimento / No breaking o corpo balança. O trecho apresenta o *breaking*, primeiro elemento do Hip Hop a ser praticado no Brasil, com início no Largo São Bento, na cidade de São Paulo. O termo moinho de vento se refere a um movimento bastante característico do *breaking*, em que a pessoa que dança apoia a cabeça e as mãos no chão enquanto simula as pás de um moinho de vento com as pernas. Grande triunfo, por sua vez, se refere ao pernambucano Nelson Triunfo, dançarino, professor, coreógrafo, poeta, músico, produtor, educador social e considerado um dos precursores do movimento no Brasil. Em São Paulo, Triunfo deu início a dança no centro de São Paulo, mais especificamente, na estação São Bento do metrô, local que se tornou o templo do Hip Hop no Brasil (Yoshinaga, 2015).

Solta o som, alô DJ / Que eu mando a rima, pra embalar manos e minas/ Na batida perfeita meu rap, é a voz. A frase faz referência ao elemento DJ, com menção a dupla DJ e MC. Embalar é uma gíria também periférica, que se refere ao ato de incentivar, impulsionar a pessoa

para alguma ação. Estar “embalado” significa estar animado, disposto a algo. Pode também ser assimilado ao ato de empoderar, ou seja, dar poder a alguém. Nesse sentido, a rima empodera manos e minas, expressões que fazem referência a jovens periféricos. Aqui, vale o destaque para a menção às jovens que, por muitos anos, foram excluídas, silenciadas ou, até mesmo, violentadas verbalmente pelos membros do movimento que hoje buscam se redimir da situação, ainda que o machismo permaneça no movimento (Postali, 2000).

As cores da minha aquarela, no muro a tela / Que o tempo desfaz, mas apagar jamais. O trecho menciona o elemento grafite, ou seja, as imagens pintadas nos muros das ruas e que expressam resistência. Por serem inscrições muitas vezes grafadas em muros abandonados ou públicos, e ainda, em muros privados e públicos, com consentimento de seus proprietários, é comum que essas expressões artísticas sejam, com frequência, apagadas. No Brasil, há situações de luta a respeito dessa expressão artística. Enquanto em diversas capitais mundiais existem, há anos, galerias a céu aberto com artes de artistas locais e mundiais de grafite, no Brasil essas galerias são permitidas ou excluídas a depender do governo de cada local. Na cidade de São Paulo, berço do Hip Hop nacional, o prefeito na época, João Dória, apagou os grafites da cidade por meio do programa Cidade Linda, instituído em 2017. A ação causou comoção em parte da população e entre artistas. Um fato curioso é que hooks (2020), no início da obra, menciona justamente a importância do grafite como forma de arte e comunicação. A autora conta que, num momento difícil de sua vida, impactada com o término de um relacionamento, a frase em um tapume de construção, em seu trajeto cotidiano, dizia “a busca pelo amor continua, mesmo diante das improbabilidades”. A frase, junto com outras figuras, tornava os dias de hooks mais leves, além de provocá-la a refletir sobre o significado do amor. A autora conta sobre a tristeza que sentiu quando a frase foi apagada pela construtora. Como mencionado na introdução deste trabalho, hooks (2020) ressalta que a arte pública é um veículo que compartilha pensamentos de afirmação de vida entre pessoas - desconhecidas (ou não).

A força do conhecimento / No gueto, procedimento / Atitude de gente bamba / Tem hip-hop no meu samba. Conhecimento é o 5º elemento do Hip Hop que se refere a praticar os elementos com consciência social. Como apresentado anteriormente, para que o Hip Hop não fosse assimilado à criminalidade, Bambaataa oficializou o conhecimento como pilar para a produção dos demais, uma vez que o movimento está diretamente ligado à conscientização e transformação social. Já a palavra procedimento é utilizada para se referir à pessoa que segue no caminho certo, com respeito, ao passo que gente bamba expressa valentia, coragem. O conhecimento é a base para pessoas que possuem respeito pelo outro e expressam coragem, ou seja, gente bamba, que possui procedimento. São exemplares. Como visto, o conhecimento é um elemento vital do amor (hooks, 2020). Ao instituir o 5º elemento, Bambaataa reivindica a ética do amor.

É preto no branco / No tom do meu canto. Preto no Branco, de acordo com o site oficial da Vai-Vai (2024), são as cores da escola que seguiram as mesmas cores do time Cai-Cai, time de futebol do bairro do Bixiga, no início do século XX, e que está atrelado à história da escola. A frase também permite a leitura da relação respeitosa entre pessoas negras e brancas, situação mencionada por um dos dirigentes da escola no ensaio do dia 17 de dezembro de 2023. “Aqui, todo mundo é bem-vindo, branco também; todas as mulheres são lindas, negras e brancas”. Com relação ao tema, hooks (2020, p. 101) expressa a “fé no poder de as pessoas brancas falarem contra o racismo, desafiando e pondo fim ao preconceito”, pois acredita que todos podem transformar suas mentes e ações quando possuem vontade de viver a verdade de seus valores.

Preconceito nunca mais / Fogo na estrutura. O trecho se refere ao racismo estrutural existente no Brasil. Fogo na estrutura pode ser lido de diferentes formas. Um dos livros mais conceituados, no que se refere à discriminação racial, chama “Da próxima vez, o fogo!” um ensaio de James Baldwin, da década de 1960, lançado no Brasil em 1967, que retrata a sua infância e experiências enquanto menino negro no bairro do Harlem, em Nova Iorque. No Brasil, o rapper Djonga popularizou a frase “fogo nos racistas” na música “Olho de Tigre”, lançada em 2017. Em 2020, uma enfermeira negra publicou em suas redes sociais um cartaz com a frase, chamando atenção para o racismo sofrido por sua irmã. A repercussão levou o juiz Schmitt Corrêa, da 3ª Câmara de Direito Privado do Tribunal de Justiça da capital paulista, em 2022, a determinar a exclusão do post e o pagamento de R\$5 mil por dano moral (Guimarães, 2022). Desde então, a frase passou a ser proibida nas redes sociais, mas ganhou forças em shows e festivais de grande público em 2023, por meio de artistas negros (as) que passaram a mencioná-la, e assim, a provocar repercussão na mídia, como é o caso de Iza, banda Black Pantera, e do próprio Djonga. Portanto, a frase contida no samba-enredo “Fogo na estrutura” faz referência a esses episódios, chamando a atenção para a importância de refletir sobre o racismo estrutural que proíbe expressões de luta das pessoas negras, sendo permissivo com a violência proferida pelas pessoas brancas imersas na ética dominante. Aqui, cabe lembrar que o então presidente da república, Jair Bolsonaro, emitiu inúmeras frases violentas durante seu mandato (2019-2022), sem que sofresse qualquer punição significativa. Suas violências incluem frases sobre estupro de parlamentar, metralhar oponentes políticos, sobre a ditadura, disse que o regime errou ao torturar e não matar, ser favorável à tortura, entre tantas outras passíveis de serem conferidas em diversos canais digitais. Essa punição seletiva foi mencionada pelo rapper Djonga em suas redes sociais.

Justiça, igualdade, paz. A última frase da música faz referência à Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III), em 10 de dezembro 1948. No Brasil, “Os Direitos Humanos” se tornou um jargão para

o desprezo e generalizações que indicam que os defensores de direitos o fazem para favorecer pessoas ligadas a criminalidade. Na Declaração (UNICEF, 2024), tem-se no preâmbulo que

[...] o desprezo e o desrespeito pelos direitos humanos resultaram em atos bárbaros que ultrajaram a consciência da humanidade e que o advento de um mundo em que mulheres e homens gozem de liberdade de palavra, de crença e da liberdade de viverem a salvo do temor e da necessidade foi proclamado como a mais alta aspiração do ser humano comum [...].

Vivemos em um país que ainda carrega os valores do colonizador, desrespeitando os direitos básicos dos descendentes dos povos que tiveram suas terras invadidas ou foram sequestrados e escravizados. A cada dia acompanhamos os atos bárbaros que refletem uma sociedade ainda pouco consciente sobre o amor. A frase final do samba-enredo é um chamado para que as pessoas se atentem aos Direitos Humanos e reflitam sobre a sociedade contemporânea. Como lembra hooks (2020, p. 99) ao citar a situação dos EUA - e que não se difere da brasileira nesse quesito -, “a emergência da cultura do ‘eu’ é consequência direta da incapacidade de nosso país de pôr em prática, de fato, a visão de democracia enunciada em nossa Constituição e na Declaração de Direitos”. A última frase da música trata da continuação das mensagens, denúncias e reivindicações dos (as) sambistas e dos (as) hip hoppers. É a expressão da fé no amor verdadeiro. Traz esperança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ação da escrita deste artigo envolveu o amor. Partiu da reflexão sobre a ética do amor, quando impactada pela leitura de hooks. Não se imaginou, ao iniciar o trabalho, que encontraria tanto do amor verdadeiro no Samba, no Hip Hop e, especialmente, na letra do samba-enredo da Vai-Vai. Por anos buscou-se apresentar o Hip Hop como ferramenta de comunicação, identidade cultural e união entre as pessoas periféricas, mas nunca se pensou em assimilar teoricamente essas ações ao amor. O amor sempre esteve na leitura desse movimento cultural tão importante na sociedade brasileira (e não só), mas nunca tão bem compreendido como a partir de hooks.

Ao abordar o Samba por meio das colocações de Sodré (1998) e assimilá-lo ao Hip Hop, foi possível perceber um movimento contínuo do uso das expressões musicais (e outras formas de arte) como comunicação, resistência cultural e prática do amor dos grupos marginalizados. Não à toa o Samba escolheu homenagear o Hip Hop após um período de ataques aos grupos marginalizados e retrocessos com o governo Bolsonaro – *eu não ando só, o papo é reto e a ideia não faz curva*.

Com relação à análise da letra de “Capítulo 4, Versículo 3”, fica evidente que a ética do amor é compreendida e praticada pelas pessoas periféricas que são conscientes de suas localizações sociais, e que a música é também utilizada como ferramenta de comunicação para promover o amor verdadeiro. Se a mídia dominante, como coloca hooks, nos ensinou (e ensina) uma ideia errada sobre o amor – a comunicação popular, com suas ações de resistência, nos ensina por meio da prática da ética amorosa.

Assim, com a composição do quadro teórico, a separação dos dados para a análise e o uso da metodologia da análise de conteúdo, foi possível comprovar a hipótese de que as produções musicais populares Samba e Hip Hop, que trazem em suas estruturas elementos da cultura popular, são ferramentas potenciais para a comunicação e prática do amor. Nunca a colocação de Hall pareceu tão potente ao dizer que a cultura popular mantém uma tensão contínua com a cultura dominante. Sob a ótica do amor verdadeiro, ela está constantemente apresentando outras possibilidades do viver. Sabe-se que a frase a seguir traz generalizações, mas é assim que se finaliza este trabalho do campo da comunicação: De um lado, a representação do amor fabricado, espetacularizado para garantir o lucro e os privilégios; do outro, a prática do amor verdadeiro, com suas diferentes formas de resistências e ações para combater os prejuízos provocados pelo projeto de colonização, ausente de amor. “Fogo na estrutura”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDWIN, James. *Da próxima vez o fogo (racismo nos EUA)*. Bup/polêmica, 1967.

BARALDI, Filippo Bonini. Inveja e corpo fechado no Maracatu de baque solto pernambucano. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v.11, n.03: 995–1023, set. -dez., 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/jdP5LbBfdCMJs8qhmcScKJN/>. Acesso em: 04 jan. 2024.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3. *Samba-enredo da Vai-Vai 2024*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_3kxmYjazLs. Acesso em 04 jan. 2024.

CARDOSO, Vânia Zikán. “Exu, a Sapucaí é vossa”: as múltiplas presenças de exu na performance do carnaval. *Revista Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, v. 29, n. 67, set. /dez. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/9MYz8sY6MynqLLN4WwGDwyM/>. Acesso em: 04 jan. 2024.

GUIMARÃES, Juca. Justiça condena frase “fogo nos racistas” em rede social. 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/nos/justica-condena-frase-fogo-nos-racistas-em-rede-social,7dbb256684f36c86fc1b5019be6c6c88jrcrcfn7.html>. Acesso em: 04 jan. 2024.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 103-130.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2020.

KELLNER, Douglas. *A cultura de mídia*. Bauru: EDUSC, 1995.

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

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.

MUNIZ, Sodré. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

POSTALI, Thifani. A invisibilidade da mulher no hip hop: uma análise sobre documentários dos anos 2000. *Revista Comunicação, Cultura e Sociedade*, v. 6, n. 2, p. 032–050, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/4302>. Acesso em: 04 jan. 2024.

POSTALI, Thifani. *Blues e hip hop: uma perspectiva folkcomunicacional*. Jundiaí: Uniso, Paco Editorial, 2011.

UNICEF. Declaração Universal dos Direitos Humanos. 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em 04 jan. 2024.

VAI-VAI. *História*. Disponível em: <https://vaivai.com.br/>. Acesso em 04 jan. 2024.

VILLAÇA, Nizia. *A periferia pop na idade da mídia*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

YOSHINAGA, Gilberto. Nelson Triunfo e o uso da dança na ocupação das ruas. In: *Deixa a rua me levar*. Organização: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha. Joinville: Nova Letra, 2015.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Não era amor, era cilada: confusões entre assédio e afeto nas interações heterossexuais^[1]

It was a trap: confusions about harassment and affection in heterosexual interactions

ADRIANA TULIO BAGGIO

É mestre em letras (UFPB, 2003) e doutora em comunicação e semiótica (PUC-SP, 2015). Atua como pesquisadora acadêmica e trabalhadora do texto. Escreve e traduz (italiano-português) nas áreas de semiótica, linguística, literatura, italianística e estudos de gênero. Está engajada, no presente, em investigação sobre a obra erudita de Giovanni Boccaccio. Neste ano de 2024 é pesquisadora-bolsista da Fundação Biblioteca Nacional.
E-mail: atbaggio@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0891805528342991>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5016-1289>

RESUMO

Quando se fala em assédio sexual de rua, é comum a sua confusão com o flerte. Há também a dificuldade de se distinguir entre cordialidade e assédio no caso de cumprimentos ou pretensos elogios entre desconhecidos no espaço público. Diante dessas questões de sentido, este artigo se apoia na teoria semiótica das interações de E. Landowski (2014) para buscar compreender a diferença entre as interações pautadas no assédio e as interações amorosas. As análises mostram tipos de amor que correspondem aos regimes de acidente (amor à primeira vista), de manipulação (amor estratégico) e de ajustamento (amor confluyente). Já o assédio parece constituir uma interação programada que, do ponto de vista do assediador, é baseada no papel temático determinado pela masculinidade hegemônica, não podendo ser confundida com o amor.

Palavras-chave: assédio sexual rua; regimes de interação; amor confluyente.

ABSTRACT

When we talk about street harassment, it is common to confuse it with flirting. It is also difficult to distinguish between cordiality and harassment in the case of greetings or supposed compliments between strangers in public spaces. Faced with these questions of meaning, this article draws on E. Landowski's (2014) semiotic theory of interactions to understand the difference between harassing interactions and loving interactions. The analysis finds types of love that correspond to the regimes of accident (love at first sight), manipulation (strategic love) and adjustment (confluent love). Harassment, on the other hand, seems to be a programmed interaction which, from the harasser's point of view, is based on the thematic role determined by hegemonic masculinity and cannot be confused with love.

Keywords: sexual harassment; regimes of interaction; confluent love.

APRESENTAÇÃO

Este trabalho completa uma pesquisa sobre assédio sexual de rua realizada entre 2015 e 2019. A investigação, de abordagem semiótica, analisou discursos manifestados em aplicativos de mapeamento de assédio e em diversos produtos comunicacionais que denunciavam ou davam visibilidade a essa prática, mostrando seu caráter de violência de gênero. No entanto, em diversas ocasiões de apresentação da pesquisa à comunidade científica houve reações de mitigação do estatuto de violência do assédio e do seu efeito prejudicial à vida das mulheres. Outra reação anotada foi o temor de que o enfrentamento ao assédio pudesse afastar homens genuinamente interessados amorosa ou sexualmente em mulheres desconhecidas que eles encontram na rua, tornando ainda mais difíceis para elas as oportunidades no mercado amoroso heterossexual.

Para mulheres assediadas, podem ser considerados atos de assédio tanto uma “passada de mão” quanto um “assobio”, um grito de “linda!” recebido de um estranho na rua ou um olhar demorado e ostensivo^[2] (BAGGIO; LUZ, 2019a). Outras pessoas, porém, talvez achem difícil classificar como assédio interações não abertamente ofensivas e que não envolvem contato físico. Nesse sentido, para melhor caracterizar o assédio talvez seja preciso observar, além do conteúdo e da aparência da interação, também a sua continuidade e duratividade. Como mostrado em outro trabalho (BAGGIO; LUZ, 2019b), o termo assédio no dicionário tem a ver com cerco, importunação, impertinência, insistência. Tais semantismos indicam que o assédio não se define apenas pelo quê foi feito, mas também pelos efeitos que causa na vida das mulheres: o impedimento à livre circulação, a restrição de percursos, o constrangimento. Pensar o assédio em seu aspecto de cerco ressalta ainda seu caráter geral e coletivo. O fenômeno do assédio se realiza não pela atitude de um único indivíduo, e sim pela soma de vários atos perpetrados por muitos indivíduos. Mesmo “cordiais”, as interações não solicitadas quebram um dos principais pactos de garantia da urbanidade: o respeito à privacidade do outro quando estamos todos juntos no espaço público. Como bem explica um guia dirigido aos homens, “a não ser que o cara *sempre* diga oi *para todo mundo*, como fazem no interior, essa atitude [dar oi apenas para uma ou mais mulheres selecionadas] não tem nada a ver com ser amigável”^[3] (BURNETT III, 2014, grifos meus).

Se tanto o assédio quanto o flerte são interações, para distinguir a interação assediadora daquela afetiva talvez seja produtivo considerar sob quais regimes de sentido elas ocorrem. Nos ajuda nisso o modelo semiótico elaborado por Eric Landowski, que articula quatro regimes de interação. Os regimes “[...] supõem todos, por definição, um face a face entre no mínimo dois atores e, entre eles, o desenvolvimento de processos muito diversos por intermédio dos quais ao menos um dos dois age sobre o outro” (LANDOWSKI, 2014, p. 95). No fenômeno aqui

estudado esses atores são homem e mulher, e se analisa a ação do primeiro sobre a segunda. A circunscrição às interações heterossexuais se justifica porque é no interior da lógica da matriz heterossexual que assédio e amor se confundem.^[4] A visada a partir do sujeito atorializado como homem se deve tanto porque a maioria dos assédios é praticada por esse ator quanto pelo fato de que uma “cantada” de rua feita por uma mulher em relação ao homem não tem o efeito simétrico de afirmação da feminilidade normativa. Vale ressaltar que a metalinguagem semiótica contribui aqui para desindividualizar o sujeito atorializado como homem. O trabalho não fala de cada homem em particular e nem de todos os homens, mas sim, segundo minha proposição, de um papel temático cuja atuação é regida mais por programação do que por intencionalidade. O tema assumido por esse papel pode ser entendido como a masculinidade hegemônica de que tratam algumas vertentes dos estudos de gênero (CONNELL, 1997).

Em um primeiro momento, vamos assumir a “cilada” de confundir assédio com amor, tratando-os como pares opostos de uma mesma categoria semântica no modelo dos regimes de interação. Para fazer contraponto ao assédio, evoco o enredo amoroso do romance *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino (2002), bem como outros percursos narrativos presentes em filme, livro e música.

■ BREVE ACENO À TEORIA SEMIÓTICA DAS INTERAÇÕES

A interação na semiótica greimasiana é um face a face entre dois ou mais actantes no qual ao menos um age sobre o outro, e dessa ação resultam variados tipos de processos. As interações ocorrem no nível narrativo do percurso gerativo do sentido e são regidas, na teoria canônica, pelos princípios da regularidade (programação) e da intencionalidade (manipulação). Landowski (2014) amplia o modelo canônico incluindo também as interações fundadas na sensibilidade (ajustamento) e no acaso (acidente). Trata-se de um sistema dinâmico que demarca os pontos de passagem ou parada de certas trajetórias de “estilos de vida”. Essas trajetórias podem ainda se desenvolver de forma elíptica dentro de uma mesma zona, por meio de uma recursividade (figura 1).



FIGURA 1: Regimes de interação e de sentido

Em vermelho, princípios fundadores de cada regime de interação; em verde, tipo de regência do fazer; em azul, a configuração espacial da interação; em laranja, o grau de risco e, em roxo, a densidade de sentido.

Fonte: elaborado pela autora a partir de dois diagramas de Landowski (2014, p. 80, 85).

O diagrama articula os pares opostos (eixos horizontais) e os pares implicados (eixos verticais) em sobredeterminações que têm a ver com macroformas de interação. Assim, programação e acidente são mais uma *co-incidência* entre actantes (sem a emergência de um *querer* do sujeito agente) do que propriamente uma interação. Nas co-incidências o sujeito não se pauta por competências para o fazer, mas realiza seu programa a partir de um papel pré-definido e estanque, que leva o outro a "ser" o papel correspondente na programação; no caso do acidente, esse papel é dado pelo acaso, pela aleatoriedade. A aproximação resultante não é articulada, ela mantém os dois actantes separados, apesar de juntos. Os regimes de sentido

para esse par tendem, na verdade, à carência de sentido que caracteriza tanto a segurança absoluta quanto o viver sempre em risco. Opõe-se a essa dupla aquela em que há uma interação propriamente dita, já que é apenas em seus regimes que os interactantes podem ser vistos efetivamente como sujeitos de pleno direito, competentes no fazer-fazer. Levados pela intenção estratégica (manipulação) ou pelo sentir o outro (ajustamento), sua articulação é *imbricada*. Há risco nessas interações, e também mais pregnância de sentido. A incidência do risco, vista de outra perspectiva, faz com que o par implicado no polo esquerdo da axiologia (programação e manipulação) seja da ordem da *prudência*, enquanto a implicação do lado direito (acidente e ajustamento) tem mais a ver com a *aventura*.

Na qualidade de um modelo, o diagrama dos regimes de interação apresenta relações de ordem sintática e mais geral que podem ser semantizadas e particularizadas, tanto para fins de entendimento das nossas interações no mundo quanto para testagem da teoria em si. Neste estudo a semantização concorre para a primeira finalidade, sem deixar de servir para a segunda. Ao pensar as questões de amor e assédio a partir do modelo das interações, operamos essa semantização atendendo a um dos princípios basilares da teoria semiótica: o sentido se dá pela diferença entre um par de elementos que, apesar de distintos, fazem parte de uma mesma categoria, sendo, portanto, comparáveis. Em um primeiro momento, vamos considerar amor e assédio como parte da mesma categoria. Já que os discursos mostrados na seção anterior manifestam essa confusão e veem as iniciativas de enfrentamento ao assédio como dificultadoras das interações amorosas heterossexuais,^[5] a semantização “amorosa” do modelo sintático das interações parece ser uma escolha pertinente. Para observar como tudo isso acontece no diagrama, iniciamos o percurso pelo regime do acidente: o amor à primeira vista.

DO ACIDENTE À MANIPULAÇÃO, OU DO AMOR À PRIMEIRA VISTA AO AMOR ESTRATÉGICO

O regime do acidente funda-se no princípio da *aleatoriedade* e comporta tanto *riscos* cataclísmicos, sobre os quais nada podemos fazer, quanto riscos que corremos de forma consciente ou não ao interagirmos com as pessoas e com o ambiente. No primeiro caso estão os terremotos e furacões, por exemplo, e no segundo, conforme ilustração do próprio Landowski (2014, p. 71), o acidente feliz do sedutor que perde o “norte” ao se apaixonar. Note-se que não é o se apaixonar por alguém com quem o ator já convive: nesse regime não há nada que ligue

previamente os dois actantes. O que os faz interagir é o próprio *acidente*, ou seja, a co-incidência, o *cruzamento* inintencional, inesperado e aleatório de duas trajetórias. Tais trajetórias, por sua vez, são modificadas a partir desse encontro, e os actantes nada podem fazer para evitar o papel catastrófico representado pelo acaso. É o que acontece em *O cavaleiro inexistente*, o romance de Italo Calvino (2002) que tem como um de seus cenários uma batalha de Carlos Magno contra os mouros. Nessa batalha, o combatente iniciante Rambaldo é salvo por um guerreiro incógnito pois encerrado em sua armadura. Rambaldo está vagando a esmo após a batalha quando, sentindo sede, decide descer às margens de um rio. Vê por ali um cavalo, reconhece-o como a montaria do guerreiro salvador e olha em volta para procurá-lo. O que encontra, na verdade, é uma guerreira, Bradamante, e subitamente se apaixona por ela:

Rambaldo não acreditava em seus olhos. Porque aquela nudez era de mulher: um liso ventre emplumado de ouro e redondas nádegas cor-de-rosa e rijas, e longas pernas de moça. [...] Era uma mulher com harmoniosas luas, plumagem tenra e fluxo delicado. *Rambaldo apaixonou-se imediatamente* (CALVINO, 2002, p. 51-52, grifos meus).

No campo das relações românticas, o acidente parece ser aquilo que costumamos chamar de “amor à primeira vista”. E, por ser um acidente, de fato houve risco para Rambaldo, quase atingido por um punhal atirado pela amazona, furiosa pela invasão da privacidade de suas abluções. Apesar da explícita rejeição, Rambaldo não desiste. Procura-a ansiosamente pelo acampamento, e quando a encontra se exercitando com arco e flecha, corre para desafiá-la. A interação entre eles passa, então, do acidente à *manipulação*, como é típico dos mitos (LANDOWSKI, 2014, p. 88). Se o primeiro encontro aconteceu independentemente da vontade deles, e se então eles se desconheciam, agora Rambaldo já a conhece e quer manipulá-la, ou seja, fazer-fazê-la sentir por ele o mesmo que sente por ela. Nesse ponto, já é dotado de uma *competência modal* (o saber de que partilham o sistema de valores da cavalaria) e pode contar com um pouco mais de previsibilidade do que o mero acaso do encontro anterior.

Na manipulação, o sujeito pode se servir de quatro tipos de estratégia: a sedução e a provocação (da ordem do ser), que propõem sobre o outro, respectivamente, um juízo positivo a ser confirmado ou um juízo negativo a ser revertido; e a tentação e a intimidação (da ordem do fazer), que propõem ao outro, respectivamente, uma recompensa ou um castigo. Na segunda interação, Rambaldo usa a provocação para tentar conquistar a guerreira, desafiando-a no arco e flecha, ou seja, pondo em dúvida a competência dela. Mas a fanfarronice não é um valor para ela e o contrato de manipulação não é aceito. Bradamante sente-se atraída pelo que é severo, exato e rigoroso, ou seja, pela rigidez de princípios, pela bravura e pela frieza de Agilulfo, o cavaleiro inexistente do título do romance. Com sua estratégia equivocada, Rambaldo cumpre o mesmo papel que os outros guerreiros que se aproximam dela, e nisso se converte em um exemplar de

papel temático, agindo conforme uma certa *programação*. Para a guerreira, todos os homens do agrupamento agem sem pensar, confortáveis em ter suas atitudes justificadas pelas regras que devem seguir, seja como guerreiros, seja como homens. Na visão de Bradamante, eles eram

Homenzarrões suados, que participavam da guerra aproximativamente, com descuido, e logo que se viam fora do horário de serviço estavam sempre a embebedar-se ou a *se sacudir pesadamente atrás dela para ver quem ela escolheria para levar à tenda naquela noite*. Pois é sabido que a cavalaria é uma grande coisa mas os cavaleiros são um tanto palermas, habituados a realizar ações magnânimas mas no atacado, como calhar, logrando ficar por cima mas dentro das regras sacrossantas que haviam jurado cumprir e que, sendo tão bem definidas, *evitavam-lhes a fadiga de pensar* (CALVINO, 2002, p. 48, grifos meus).

Confortáveis no papel temático de guerreiro e no de “homem”, os colegas de Bradamante agiam de modo programado, sem pensar ou sentir o que ela poderia querer de um parceiro amoroso ou sexual. Rambaldo age da mesma forma, oferecendo valores que dizem respeito a ele mesmo, e não a ela:

“Estou aqui, jovem, pleno de amor, como pode meu amor não agradar-lhe, que deseja essa que não me toma, que não me ama, *que mais pode querer além daquilo que sinto poder e dever dar-lhe?*”, e assim se enfurece e não consegue aceitar e num certo ponto a paixão por ela é também paixão por si próprio, é o apaixonar-se por aquilo que poderiam ser os dois juntos e não são (CALVINO, 2002, p. 67, grifos meus).

Na narrativa de Calvino, o mau jeito de Rambaldo o leva da manipulação ao regime de programação, mas essa passagem não é uma regra que se aplica a todas as interações amorosas. É no regime da manipulação que se encaixa boa parte das histórias de amor da literatura e do cinema com “ finais felizes ” (ainda que não se saiba se essa felicidade será durativa ou se haverá uma circulação pelos demais regimes). Lembro-me rapidamente de que no filme *10 coisas que odeio em você* (*10 Things I Hate About You*, 1999), de Gil Junger — baseado, por sua vez, n’*A megera domada* de William Shakespeare —, Patrick finge gostar das mesmas coisas que a “difícil” Kat para poder conquistá-la, em um emblemático exemplo de estratégia de sedução. Já no romance *A boa fortuna*, de Mary Gordon (2002), uma pintora sente-se não apenas sexualmente atraída, mas também tentada pelo homem que deseja ser seu amante e que oferece suporte material para que ela possa se dedicar apenas ao trabalho artístico. Apesar de calculado, o amor resultante dessas estratégias não é fruto de coação. Os actantes estão instaurados como sujeitos competentes e podem decidir sobre as trocas e os contratos que vão reger suas relações. Não cabe nem mesmo a condenação ao relacionamento “por interesse”, pois o interesse sempre é recíproco.

Obviamente não se encaixam nesse caso — o das interações “saudáveis” — as estratégias de manipulação que resultam em lesão patrimonial, física, psicológica, emocional do outro, ou que se baseiam em assimetrias de poder que assujeitam um dos actantes. Diferentemente da

acepção negativa desta palavra no senso comum, na metalinguagem semiótica a intimidação é um tipo de manipulação que não tem a ver com assujeitamento. No caso aqui em pauta, que é o das interações amorosas, podemos pensar na canção de Erasmo Carlos: “você precisa de um homem pra chamar de seu, mesmo que esse homem seja eu” (“Mesmo que seja eu”, do álbum *Amar pra viver, ou morrer de amor*, de 1982). Nessa narrativa, o eu-lírico se dirige a uma mulher que vive na solidão à espera de um homem idealizado, inexistente. Em contrapartida, o eu-lírico é real, está junto dela, é presente, toma atitudes práticas para diminuir a sua infelicidade, e aconselha: “antes mal acompanhada do que só”. É uma intimidação que vem da sabedoria prática das avós, como menciona a música. Não é o actante-narrador quem fará a mulher ficar só caso ela não o aceite, é o “contrato social”. O homem sugerido pelo “mal acompanhada” ou pelo verso “mesmo que esse homem seja eu” não é um sujeito ruim, um mau partido. É apenas um homem real, que se contrapõe à figura idealizada e inexistente, desejo imaturo que não cabe na vida adulta da mulher com quem o eu-lírico conversa.

DA MANIPULAÇÃO À PROGRAMAÇÃO, OU DO AMOR ESTRATÉGICO AO ASSÉDIO

Sobre a manipulação, Landowski (2014, p. 30) diz o seguinte:

[...] toda escolha estratégica expressa essencialmente a maneira como o manipulador constrói a competência (volitiva, deontica, cognitiva, epistêmica, etc.) do outro e o modo como localiza os pontos sensíveis, as falhas ou as zonas críticas, suscetíveis, a seus olhos, de fazer manipulável seu interlocutor. Sob o risco, evidentemente, de equivocar-se por completo.

O insucesso de Rambaldo pode ter sido um equívoco ao qual o manipulador está sujeito, ou então o fracasso de uma *manobra disfarçada de estratégia*: como vimos, Rambaldo age de forma *programada*, mas se justifica racionalizando suas abordagens como investidas estratégicas que estivessem considerando a volição de Bradamante. Um conhecimento profundo do querer do parceiro, a ponto de abarcar também suas determinações, leva a um tipo de instrumentalização que começa a afastar a interação do campo do *estratégico* e a aproximá-la da *manobra*. “Como pode meu amor não agradar-lhe?”, “que mais pode querer?”, questiona um Rambaldo enfurecido, sem procurar observar os valores que seriam atraentes ao outro sujeito da interação estratégica. Ele age como se tivesse esse profundo conhecer do querer da guerreira, tomando-a mais como uma representante de um certo *papel temático* do que como uma parceira estratégica.

Voltando à passagem do regime de manipulação ao de programação: já vimos que os tipos de manipulação não têm a ver com a opressão e com o assujeitamento do outro. Testemos isso considerando o assédio sexual no trabalho, que pode parecer uma manipulação por intimidação (a pessoa será castigada caso não cumpra o “contrato”): “aceite minha investida ou então você será demitida/colocada de lado/mantida sem promoção e sem aumento etc.”. O entendimento de que a mulher é quase que inerentemente vulnerável a essa intimidação tem a ver com a construção não de uma *competência volitiva* (sempre presente nas interações de manipulação, mesmo na intimidação), mas de um *papel temático* do feminino^[6] que é relacional ao do masculino. Estaríamos na ordem da *manobra*, não da *manipulação*. Os casos de Rambaldo e do assédio no trabalho ilustram a visão de Landowski de que não existe entre manipulação e programação um limite muito nítido. *Manipular* ou *manobrar* é uma escolha que pode ser entendida como individual ou cultural, mas nunca da natureza (não é culpa dos hormônios, da necessidade sexual masculina etc.). O que vai determinar a opção por uma ou outra forma de interação “[...] não é dado no plano ontológico mas resulta de uma construção efetuada pelo observador” (LANDOWSKI, 2014, p. 33). Se esse observador, na semantização aqui proposta, atua não a partir de competências próprias, mas sim do automatismo de um papel temático determinado culturalmente (o do homem na masculinidade hegemônica), irá construir para a mulher o papel temático correspondente a essa interação, ou melhor, a essa *co-incidência*.

Apesar de a programação ser definida a partir de regularidades de comportamento determinadas, e de que é manobrável não apenas um ator-objeto, mas também aquele humano, Landowski identifica um tipo de programação que tem mais a ver com o assédio sexual de rua do que a programação pura e simples: trata-se da *programação motivada* (ou *motivação programada*), que conjuga programação de ordem simbólica e motivação de ordem consensual. Continua sendo uma manobra automatizada e dessemantizada, mas que, se for preciso, será racionalizada pelo ator como tendo um objetivo, uma razão de ser. Daí a dificuldade, segundo o autor, de diferenciar manipulação de programação, estratégia de manobra.

A dinâmica da programação motivada pode ser percebida quando se acompanha as justificativas dadas por alguns homens durante uma roda de conversa sobre assédio exibida no documentário *Chega de Fiu-Fiu* (2018). Todos concordavam que se masturbar em público ou “encoxar”, por exemplo, são atos de assédio. Mas se surpreendem quando o moderador da conversa classifica da mesma forma os elogios, os assobios, os “bom dia”. A primeira reação deles é defender o direito de abordar mulheres desconhecidas na rua, sugerindo um comportamento baseado na programação. Se a mulher tem o direito de estar na rua, o homem tem o direito de mexer com ela. E, com base nessa determinação, qualquer oposição ao exercício desse “direito” é vista como uma afronta, o que pode gerar outras agressões. Instados a pensar sobre o outro

actante (a mulher) e a racionalizar o próprio comportamento, a manobra passa a ser justificada por uma motivação: eles mexem com as mulheres “porque elas gostam, elas pedem por isso”. A roupa que usam é a expressão dessa volição. Devolvidas à condição de sujeitos dotados de competência, às mulheres é atribuído um saber sobre o contrato — que, como mostrei em outra ocasião (BAGGIO, 2021), é falso e impossível de ser cumprido — e um querer as suas derivações. Mais uma vez, porém, o moderador pede que reflitam sobre essa lógica e sobre o direito que as mulheres deveriam ter de vestir o que bem entendessem, sem serem molestadas por isso. A racionalização, agora, passa pela alegação da falta de um saber: “nunca pensei que isso incomodasse”. Mas a resposta foge da questão inicial, que tem a ver com *a volição deles*, e não do outro: “por que vocês fazem isso?”. Vem então a capitulação: “a gente sabe que não vai dar nada, a gente quer aparecer para os outros, para os amigos”. Os homens dessa roda de conversa, *semi-programados-semi-motivados*, são do tipo que

[...] mantém sua reflexão sob reserva por trás do que faz ou, o que é quase o mesmo, age esquecendo (ou talvez só com a condição de esquecer) que está fazendo o que ele escolheu fazer — ele mesmo ou o Outro (o destinador) em quem confia. Chamemo-lo Senhor Todo-Mundo. [...] Sem ter que se interrogar, executa-se o programa como um todo não analisado, convencido de que é a própria maneira, a maneira “natural” de fazer (LANDOWSKI, 2014, p. 42).

Essa constatação de que o assédio é algo feito “porque todo mundo faz” e “só para aparecer” é reiterada em um vídeo intitulado “Se cantadas revelassem a verdade” (SE CANTADAS, 2016). Nessa breve ficção satírica, diversos homens abordam mulheres na rua, mas em vez de elogios ou outros enunciados típicos, o que sai da boca deles são “confissões” sobre o que, na realidade, quer dizer cada “cantada”. Por exemplo: “Ô gatinha, se eu não te tratar feito um pedaço de carne meu amigo aqui vai achar que eu sou boiola”. A se acreditar nesse vídeo e nos depoimentos do documentário *Chega de Fiu-Fiu*, o que está na base do assédio não é galanteio e nem flerte, e sim a confirmação da adesão a um certo tipo de masculinidade que depende de 1) abordar mulheres desconhecidas e 2) fazer isso diante de outros. Não difere muito dos rituais de virilidade definidos por Pierre Bourdieu (2012, p. 63-67): o exercício da violência coletiva, particularmente contra a mulher, testemunhada e validada por outros homens. O ritual, a coisa certa a se fazer, é a programação de uma certa masculinidade. Se a programação implica perda de sentido, por outro lado ela resulta em mais segurança. Dessa forma, o papel temático do assediador e o papel temático que ele atribui à mulher determinam como as relações devem acontecer e o mantém na condição de superioridade que é o prêmio pelo ônus do exercício da masculinidade hegemônica. Por outro lado, não há interação sem risco. O *risco da programação* acontece, segundo Landowski, quando um eventual *fracasso* revela, *a posteriori*, o valor que estava em jogo. Pode-se então descobrir que esse valor é inestimável ou praticamente nulo (LANDOWSKI, 2014, p. 98-99). O

que a reação de algumas mulheres e da sociedade ao assédio pode estar gerando em termos de fracasso é a constatação, por parte do assediador, de que sua masculinidade não é afirmativa o suficiente, e então sua resposta será atuar recursivamente, operando o papel temático de maneira ainda mais forte, aumentando a gravidade das agressões. É a escalada da violência contra a mulher que culmina no estupro e no feminicídio. Uma outra possibilidade é o assediador perceber que a masculinidade que pauta suas atitudes não tem mais tanto valor nem para os outros e nem para si. Como salienta Bourdieu (2012), o aspecto violento da virilidade não é o único constituinte da masculinidade, e nem esse tipo de virilidade é benéfico aos homens. Se os aspectos violentos da masculinidade hegemônica perdem valor, pode ocorrer também que a trajetória se dirija do regime de programação para o de ajustamento.

DA PROGRAMAÇÃO AO AJUSTAMENTO, OU DO ASSÉDIO AO AMOR

Na semantização aqui em pauta, o ajustamento corresponderia ao tipo de relacionamento que Anthony Giddens (1993) chama de amor confluyente. O amor confluyente se opõe ao amor romântico, típico das relações heterossexuais, que prevê uma inferioridade e uma submissão da mulher em relação ao homem. Observado primeiramente nos casais homossexuais, para quem a lógica baseada na diferença de gênero e nas questões de reprodução e de papéis sexuais do trabalho não faz sentido, o amor confluyente passou a ocorrer também entre os heterossexuais a partir, especialmente, da entrada maciça da mulher no mercado de trabalho, do dispositivo do divórcio e da difusão das tecnologias de contracepção.

Nas interações por ajustamento, proporcional à realização é também o risco, pois

[...] sob esse regime, nenhum dos atores planeja exatamente, de forma antecipada, aquilo que deverá resultar da interação com seu parceiro. [...] O objetivo fundamental dos participantes não consiste aqui, para nenhum deles, em fazer com que o outro realize um programa preestabelecido em detalhe. No que concerne às possibilidades da emergência de efeitos de sentido inéditos, isso constitui por si só uma liberação! (LANDOWSKI, 2014, p. 53).

No ajustamento a ação ou reação em relação ao outro é dirigida não à liquidação de uma falta, e sim à gratificação mútua. Ela acontece a partir da sensibilidade para o que o outro faz, seus avanços e recuos. Isso implica conceder ao outro e a si o mais absoluto estatuto de sujeito, instaurando uma democratização radical (GIDDENS, 2014, p. 200) da vida pessoal, entendida como uma equalização do poder no relacionamento heterossexual e o estabelecimento

de limites, prerrogativas e responsabilidades simétricos. Uma abordagem tendo esse horizonte e esses princípios em vista seria aquela que coloca atenção sensível e cognitiva no outro, em busca de sinais que permitam a aproximação. No enredo de *O cavaleiro inexistente*, é quando Rambaldo *se ajusta* à amada — quando se torna *sujeito* ele próprio, e não mais um *programado-motivado* que disfarça a própria insegurança e egoísmo na expressão do desejo pelo outro — que Bradamante passa a reagir sensivelmente a ele. No livro que Bradamante escreve (justamente aquele em que estamos lendo a história deles), a pena corre velozmente sobre o papel para que Rambaldo chegue mais rápido ao mosteiro onde ela, vivendo como monja, o espera. O final do livro marca o final do percurso elíptico de Rambaldo pelos quatro regimes de interação e de sentido: do *acidente* (o amor à primeira vista, quando vê Bradamente no rio) à *manipulação* (as tentativas de provocá-la e de seduzi-la), que logo se confunde com uma manobra pautada pela *programação* (ao não entender que as volições da guerreira podem ser diferentes daquelas que ele atribui a ela), chegando enfim ao *ajustamento*. A semantização desses regimes enquanto interações heterossexuais ficaria então assim (figura 2):

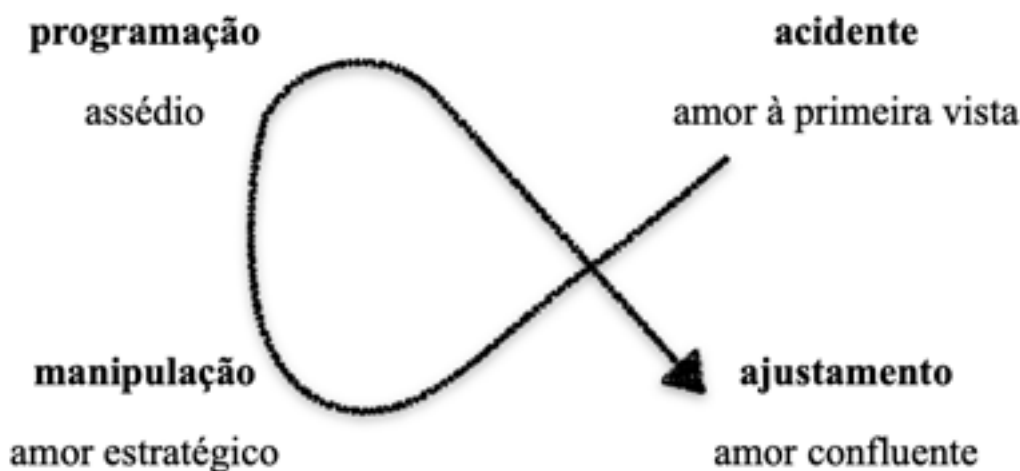


FIGURA 2: Amor e assédio no diagrama dos regimes de interação e de sentido
Fonte: a autora (2024).

Na zona do acidente, o amor à primeira vista, o mais arriscado e insensato de todos; no âmbito da manipulação, o amor estratégico, mais seguro, o mais comum nas narrativas emblemáticas da cultura popular; na mesma condição que este em termos de consideração do outro como sujeito — só que muito mais preche de sentido — vem o amor confluyente, construído na base da sensibilidade recíproca. Quanto ao último tipo, o baseado na programação, não se pode chamar de amor. Na proposta comparativa deste trabalho, é o lugar ocupado pelo assédio. Aceitando-se

que o assédio não é comparável, nem como oposto, ao amor, deve-se excluí-lo da categoria que conjuga o par de contrários. Seria necessário então dois complementos a esta análise: 1) pensar que tipo de relação amorosa seria demarcada pelo regime de programação, deixado vago pela impertinência do assédio na categoria semântica do amor (talvez um relacionamento in-significante porque os interactantes já não se surpreendem, não se “manipulam”, não se ajustam, apenas atuam no automático dos papéis temáticos?) e 2) elaborar um diagrama que semantizasse as interações entre homens e mulheres desconhecidos no espaço público. Nesse diagrama, o assédio continuaria situado na programação. Para o ajustamento, sugerimos o seguinte comportamento interacional na rua: ao reconhecer o desconforto de alguém e perceber que tal desconforto é causado por nós, deveríamos modificar nossa atitude. Algumas figurativizações de desconforto de mulheres na rua, destinadas pelo receio de assédio, são o andar apressado, os olhos baixos, os ombros encolhidos, a mudança de calçada quando da aproximação de um homem. Diminuir o passo, antecipar-se e mudar de calçada antes dela, afastar-se para evitar contato corporal são alguns dos exemplos da sensibilidade reativa já adotada por alguns homens.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o apoio de narrativas de ficção e das práticas de vida, o que este trabalho pretendeu mostrar, especificamente, é que o assédio sexual de rua, mesmo nas suas formas mais “brandas” e aparentemente cordiais, não se confunde com o tipo de abordagem afetiva que entende a mulher como sujeito autônomo e competente. As abordagens do assédio não têm por objetivo cortejar a mulher; mais ainda, não têm qualquer outro objetivo que possa ser correspondido por essa mulher em sua condição de sujeito. O objetivo parece ter a ver com a manutenção de um tipo de masculinidade que depende de constranger a mulher a um certo papel temático, colocando-a em posição de vulnerabilidade e desconforto não apenas momentâneos, mas permanentes. As práticas que caracterizam essa performance são realizadas de modo programado e preferencialmente de forma pública e/ou coletiva. Na qualidade de uma interação programada e eventualmente ritualizada, seus efeitos não conseguem ser obtidos por atitudes individuais e pontuais: dependem de abrangência espacial, duratividade temporal e pluralidade atorial. Se as abordagens na rua fossem exceção e tivessem um aspecto de particularidade — se fossem localizadas, pontuais e individualizadas —, elas poderiam ser entendidas como estratégias de conquista de um sujeito em relação ao outro. Mas a reiteração, a recursividade da violência

em caso de rejeição e o próprio discurso dos sujeitos assediadores revelam que este não é o caso. Debruçar-se sobre o sentido dessas interações nos mostra que não há como confundir assédio com flerte; por isso, não é preciso temer o enfrentamento ao assédio. Mostra ainda que tampouco as causas do assédio são unicamente ou mesmo principalmente individuais. Isso faz toda a diferença no direcionamento de iniciativas que tenham a real intenção de resolver o problema. Por fim, é importante assinalar que a percepção de ausência ou menor incidência de efeitos do assédio em mulheres que não circulam a pé pelas cidades e que não usam transporte público talvez explique a dificuldade de algumas delas em entender o caráter de violência do assédio. Tal como outros, o assédio é um problema com recorte não apenas de gênero, mas também de classe e de raça.

REFERÊNCIAS

- ASSÉDIO sexual com jeitinho brasileiro. *VEJA*, São Paulo, ano 28, n. 1379, 15 fev. 1995, p. 81.
- BADINTER, E. *Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BAGGIO, Adriana Tulio; LUZ, Nanci Stancki da. A dimensão política do assédio sexual de rua: aplicativos de mapeamento como iniciativas de cidade inteligente. *Estudos Semióticos*, v. 15, n. 1, p. 132-151, 2019a. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/160193>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- BAGGIO, Adriana Tulio; LUZ, Nanci Stancki da. A impunidade do assédio sexual de rua: um vácuo jurídico sustentado pela cultura da violência contra a mulher. In: BERTOTTI, Barbara M. et al. (org.). *Gênero e resistência: memórias do II Encontro de Pesquisa Por/de/sobre Mulheres*. Vol. 2. Porto Alegre: Editora Fi, 2019b. p. 331-352. Disponível em: <https://www.editorafi.org/524resistencia>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- BAGGIO, Adriana Tulio. Amor, assédio e outras interações heterossexuais. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Sociosemiótica III: interação, mídia e cultura participativa*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2021a. p. 269-294.
- BAGGIO, Adriana Tulio. Discursos sobre assédio sexual de rua e seu diálogo com o contrato semiótico de responsabilização da vítima. *Acta Semiotica et Linguistica*, a. 45, v. 26, n. 1, p. 72-87, 2021b. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2446-7006.45v26n1.57776>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

- BURNETT III, Zaron. A Gentleman's Guide To Street Harassment. *Human Parts*, 12 nov. 2014. Disponível em: <https://humanparts.medium.com/a-gentlemans-guide-to-street-harassment-fbab3410b340>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALVINO, Italo. *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. 1. reimp. São Paulo: Companhia de Bolso, 2002.
- CHEGA de Fiu-Fiu. Direção Amanda Kamanchek Lemos e Fernanda Frazão. Realização Brodagem Filmes e Think Olga. Brasil, 2018. 73 min.
- CONNELL, Raewyn. La organización social de la masculinidad. In: VALDÉS, Teresa; OLAVARRÍA, José (org.). *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago: Isis/Flacso, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- GOLDBERG, Jacob Pinheiro citado em reportagem de LEMOS, Nina; TAMBELLINI, Karina. E aí, gostosa? *TPM*, São Paulo, ano 7, n. 74, mar. 2008, p. 32.
- LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.
- LANDOWSKI, Eric. *Interações arriscadas*. Tradução de Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, CPS, 2014.
- SE CANTADAS revelassem a verdade. *Canal DR Oficial*, 3 mar. 2016. 1'38". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bbEc5rKYHDA>. Acesso em 14 jan. 2024.

-
- [1] Este artigo é uma versão atualizada e profundamente revisada de capítulo publicado originalmente na coletânea *Sociosemiótica III: interação, mídia e cultura participativa* (BAGGIO, 2021a).
- [2] Sobre o olhar como violação, ver, por exemplo, Landowski (1992, p. 98) e reportagens nas revistas *Veja* (ASSÉDIO, 1995, p. 81) e *TPM* (GOLDBERG, 2008, p. 32).
- [3] Tradução nossa para: “But unless that guy says hello to everyone all the time, like a Midwesterner, it’s not about being friendly”. A citação completa fala também da questão da insistência, que pode transformar em tortura algo que é aparentemente cortesia: “Saying hello is like a single drop of water. It’s harmless, it’s natural, it’s inconsequential, and yet it can also be an implement of torture. And certainly, if a man says hello to a woman he fancies even though she’s given no sign of interest, that is a selfish act. It’s an attempt to mask his desire for her attention behind a veil of courtesy” (BURNETT III, 2014).
- [4] No âmbito da heterossexualidade se definem as performances prescritivas de masculinidade e feminilidade, os papéis de homens e mulheres, bem como o poder e a superioridade dos primeiros e o controle do corpo e dos comportamentos delas, tendo como base o relacionamento modelar do casamento e da constituição da família nuclear tradicional (BUTLER, 2003, p. 216, nota 6).
- [5] Élisabeth Badinter (2005, p. 40-42), por exemplo, entende que investidas sexuais indesejadas fazem parte da natureza e até mesmo da cultura; que a atenção sexual indesejada é o preço que se paga para eventualmente receber aquela que será correspondida; e que a denúncia dessas abordagens não seria uma denúncia de uma violência, mas sim do próprio princípio da virilidade.
- [6] Lembrando sempre que, conforme pontuado no início, estamos observando as interações a partir das atitudes do sujeito homem nas interações heterossexuais. O comportamento programado do sujeito homem não significa que sempre resultará em um comportamento programado do sujeito mulher. Mas o ponto de partida da interação do assédio é baseado no princípio da programação por parte do sujeito que colocamos em observação neste trabalho.

“Isso não é o meu Last of Us”: reencontros e conflitos da recepção da série

Not my Last of Us’’: re-encounters and conflicts in the adapted series’ reception

LUCAS WALTENBERG

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense — UFF e professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM Rio). Desenvolve trabalhos de estratégia, redação e planejamento de conteúdo para marcas. Pesquisa estratégias de conteúdo e de comunicação digital, lecionando na graduação e na pós-graduação disciplinas nas áreas de mídias digitais, branding, gestão de conteúdo em plataformas digitais e construção de mundos. lucas.waltenberg@espm.br

MARCELA SOALHEIRO

Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro — PUC-RIO (2022). Mestra em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2014). É professora na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM Rio), no curso de Cinema e Audiovisual, lecionando e pesquisando os seguintes temas: cinema e audiovisual, literatura, memória, intertextualidades. marcela.cruz@espm.br

RESUMO

Long, Long Time, o terceiro episódio da adaptação televisiva do jogo The Last of Us retrata a relação amorosa entre Bill e Frank, personagens conhecidos que são reencontrados em nova posição de protagonismo. Os seus arcos narrativos aprofundados geram um tensionamento incômodo na comunidade de conhecedores do texto-fonte. Neste trabalho, vamos analisar como a recepção da versão desvela uma dinâmica de mobilização preconceituosa motivada pela rejeição da inserção de um arco inclusivo da comunidade LGBT cuja argumentação é construída através de uma pretensa busca pela fidelidade ao texto-fonte no processo adaptativo.

Palavras-chave: reencontro; adaptação; narrativa seriada; videogame; the last of us

ABSTRACT

Long, Long time, the third episode of the television adaptation of the game The Last of Us portrays the loving relationship between Bill and Frank, known characters who are re-encountered in a new position of protagonism. Their deepened narratives generate an uncomfortable tension in the community of consumers who are familiar with the source-text. In this paper, we analyze how the reception of this audiovisual version unveils a prejudiced dynamic motivated by the rejections of the insertions of a LGBT inclusive narrative in the name of a pretense fidelity to the source-text.

Keywords: re-encounters; adaptation; television series; videogame; the last of us

INTRODUÇÃO

Em janeiro de 2023 foi exibido pela HBO o episódio “Long, Long Time” (LONG, 2023), terceiro da primeira temporada da série *The Last of Us* (THE LAST, 2014), uma adaptação do jogo de videogame homônimo, lançado em 2013. O jogo, que se passa em um futuro distópico, tem como personagens principais Joel Miller, sobrevivente de uma infecção que devastou o mundo, e Ellie, adolescente indisciplinada que é a possível cura para a infecção. Ao longo do desenrolar do jogo, acompanhamos a construção deste relacionamento durante a jornada de Joel, enlutado pela morte precoce da filha, cujo objetivo é levar Ellie para uma base rebelde, onde irão desenvolver a cura para a infecção que vem tornando os seres humanos em uma espécie de zumbi.

Em dez episódios, a série vai percorrer as histórias contadas no primeiro jogo da saga e no prequel^[1] “Left Behind”, que foca na história de Ellie algum tempo antes de seu encontro com Joel. Neste trabalho, daremos ênfase ao episódio “Long, Long Time”, mostrando como ele se desvia do arco narrativo central para dar protagonismo a Bill, personagem importante em determinado momento do jogo. Ao fazer isso, entendemos que a série mexeu com as expectativas do público, tanto aquele que já tinha familiaridade com o jogo, quanto aquele que vinha tendo seu primeiro contato com *The Last of Us* na narrativa seriada.

Entendemos, assim, que as possibilidades geradas na relação intertextual (Kristeva, 1969; Figueiredo, 2010) entre a matéria ficcional construída no texto-fonte de *The Last of Us* e a sua versão audiovisual televisiva (Elliot, 2003; Stam, 2006; Hutcheon, 2013) produz uma oportunidade de reencontro (Soalheiro, 2022) do público com uma narrativa familiar que é concretizada na experiência de recepção. A noção de reencontro desenvolvida por nós, que será utilizada ao longo deste artigo, está alicerçada na seguinte premissa: “a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (Hutcheon, 2011, p. 30).

O reencontro se configura, para nós, como um processo de intertextualidade e de memória. É justamente sobre articular o que característico do familiar em uma nova circunstância de recepção audiovisual, ou ainda, sobre o momento afetivo da espectadorialidade da mais recente versão audiovisual de um texto-fonte conhecido e reconhecido.

Sendo assim, ao nos debruçarmos sobre a adaptação desse episódio em específico, dentre as principais familiaridades e variações reconhecíveis nos elementos narrativos do jogo e da série, destacamos que, na versão audiovisual, há o desenvolvimento aprofundado do relacionamento de Bill e Frank, casal homoafetivo que constrói um espaço seguro, onde a iminência da possibilidade do fim do mundo parece se dissolver frente a um amor que surge de forma inesperada. Há aqui

um reenquadramento de protagonismo que desvia significativamente do texto-fonte já que, no jogo, Frank tem sua vida encerrada precocemente e, através de um bilhete encontrado em sua casa, parece desprezar Bill. O terceiro episódio da série, ao contrário, é inteiramente dedicado à elaboração deste arco narrativo, que, ainda que trágico, evidencia um posicionamento da versão, algo que se tornará sua marca, ao escolher representar este relacionamento amoroso, homossexual, de forma afetuosa e, mesmo num universo distópico, até esperançosa.

Ao olharmos para a questão do reencontro, percebemos a necessidade de analisar, também, os seus efeitos no público. Especificamente no caso aqui analisado, propomos que a mobilização gerada no consumo desta versão evidencia uma teia complexa de relações que, para nós, se organiza em torno de dois pontos centrais. Por um lado, nós propomos que há uma dinâmica preconceituosa que rejeita a inserção de um arco inclusivo da comunidade LGBTQIAPN+ através de uma pretensa busca pela fidelidade ao texto-fonte no processo adaptativo. Por outro, entendemos que há, também, o reconhecimento de que as mudanças foram bem-vindas e transformaram este em um dos episódios mais emblemáticos da série. Sendo assim, propomos que a experiência de recepção e consumo com a matéria ficcional de *The Last of Us* proporcionada pela versão audiovisual gera uma experiência de reencontro incômoda, através da qual denunciam-se os tensionamentos entre as escolhas narrativas da adaptação e a expectativa do público conhecedor do jogo. Escolhemos, portanto, iluminar estas questões mapeando em plataformas digitais e análises críticas elementos que nos permitem enxergar os conflitos na recepção da adaptação da série. Entendemos que essas tensões aparecem de forma intensificada em *Long, Long Time*, o que diz não só do debate intertextual inerente à lógica adaptativa, mas também, das fissuras pelas quais, neste caso, transbordaram reações preconceituosas, especialmente de teor homofóbico.

Para traçar essa reflexão, vamos trazer um pouco de contexto, primeiramente situando *The Last of Us*, o jogo e seu universo; depois, falando sobre as relações intertextuais da adaptação, suporte teórico que sustenta nossa discussão aqui. Em seguida, traremos reflexões sobre a recepção do episódio “*Long, Long Time*” e a mobilização gerada a partir dele.

THE LAST OF US: CONTEXTO, IMPACTO E A HISTÓRIA DE BILL E FRANK

The Last of Us é um jogo de videogame lançado para PlayStation em 2013. Em pouco tempo, o jogo construiu sua reputação no meio *gamer* e ganhou diversos prêmios de melhor do ano, atestando sua qualidade técnica, personagens bem desenvolvidos, boa jogabilidade e história cativante^[2].

No jogo, somos introduzidos a Joel em um dia comum em sua vida, onde tudo irá mudar repentinamente. O mundo começa a sofrer os efeitos de uma ameaça biológica, surgida espontaneamente na natureza, onde fungos passaram a usar seres humanos como hospedeiros, transformando-os em uma espécie de zumbi com um único objetivo: conseguir outros hospedeiros. No início do jogo, ainda não sabemos nada disso. Conhecemos apenas Joel e Sarah, sua filha. Rapidamente, a cidade onde vivem entra em colapso e, numa fuga desesperada, pai e filha são parados por um agente de segurança que, após um confronto, fere Sarah mortalmente. Passam-se vinte anos e Joel, marcado por esse luto, vivendo em um mundo que precisou se reorganizar política, moral e socialmente para lidar com essa ameaça, recebe a missão de transportar uma adolescente para uma base de Vagalumes — um grupo de rebeldes que luta para libertar as pessoas dos mandos e desmandos do governo autoritário que centraliza tíquetes de comida e cerca os civis em áreas de quarentena — com a promessa dessa adolescente, Ellie, ser a cura, uma vez que ela parece ser imune ao fungo que assola a população mundial.

Mais do que uma luta pela sobrevivência individual dos personagens que os jogadores conduzem ao longo da trama, o jogo trata do que sobra de humanidade quando os códigos que regiam a vida em sociedade se desintegram. Como pontua Green (2016, p. 746),

The Last of Us, à medida que leva os jogadores por uma série de ambientes e locais, os imerge em uma exploração desconfortável do que significa ser humano. Este jogo é especialmente notável pelo seu tratamento complexo do colapso da cultura humana e da reconstrução da moralidade humana após uma pandemia global (tradução nossa).

Para focar no que nos interessa nesse objeto para a discussão proposta, a seguir traçamos uma comparação entre o capítulo “Bill’s Town”, do jogo, e “Long, Long Time”, da série. O objetivo é contextualizar as histórias e apontar as diferenças, as estratégias narrativas e a construção de personagens.

No jogo, Joel vai com Ellie até a cidade de Bill na esperança de conseguir com ele um carro para que ele possa levá-la adiante em sua missão. Quando chega à cidade, encontra um lugar exageradamente cercado, cheio de armadilhas prontas para assustarem, e até mesmo, aniquilarem qualquer desavisado, seja ele humano ou monstro. Em determinado momento da fase, Joel e Ellie finalmente encontram Bill, que se prontifica a levar a dupla até o carro mais próximo, atravessando uma série de perigos no caminho. Ao chegar lá, descobrem que o carro está sem bateria e, por isso, precisam ir até um novo local para buscar um veículo que funcione. Ao longo do percurso, há muitas conversas conduzidas pelos personagens do jogo de forma automática, já programada. Não precisamos fazer nada, realmente, para que a conversa aconteça, apenas caminhar, lutar com monstros e desativar armadilhas. Durante essa conversa, temos alguns pedaços de informação, que dão a entender que há uma certa proximidade e confiança

entre Joel, Bill e Tess, outra personagem do jogo, que morre mais cedo nessa jornada. Quando, finalmente, o grupo chega a seu destino, Bill, Joel e Ellie encontram um corpo pendurado. Bill parece meio decepcionado, surpreso até, e Joel pergunta quem é. Bill explica, então, que se trata de Frank, seu parceiro. Um pouco adiante, navegando pelo espaço encontramos um bilhete deixado por Frank para Bill. Esse bilhete é um dos muitos artefatos que coletamos ao explorar os ambientes de *The Last of Us*, alguns deles necessários para que a história continue. Quanto mais artefatos são coletados, mais é possível se aprofundar no universo do jogo, no mundo que foi deixado para trás por diversas pessoas. Essas histórias, ainda que não sejam a de Joel e Ellie, são narrativas em si e, de fragmento em fragmento, fornecem um grande pano de fundo, uma história criada nas margens da história que a sustenta, paranarrativas que ampliam e expandem a linha narrativa principal^[3]. Em linhas gerais, entende-se que Frank tirou a própria vida e fugiu de Bill após anos de tormento devido à sua escolha de se isolar de tudo e de todos, criando uma fortaleza particular. E é assim que conhecemos Frank. Um corpo, já sem vida, amargurado e rancoroso, que desdenha de todo o esforço de Bill em protegê-los.

Na série, também temos a história de Bill e Frank. Mas não é bem a mesma história. Em “Long, Long Time”, seguimos Joel e Ellie chegando ao pedaço de cidade cercado por Bill para ser um porto seguro contra ameaças humanas e não humanas. Mas, ao invés de vermos essa história pelos olhos dos protagonistas da série, somos apresentados a uma outra perspectiva. O episódio muda a estratégia adotada até então para contar a história de Bill, um *survivalist* que, em determinado momento, decide ajudar Frank, que caiu em uma de suas armadilhas. Bill oferece um banquete e Frank, companhia. Rapidamente, os personagens veem-se diante de oportunidade de explorarem esse inusitado encontro como um lugar para construir um relacionamento diante do mundo que se desfaz em ruínas. Ao longo de quase uma hora, vemos essa relação se desenvolver, esses personagens se transformarem, tendo como sustentação o afeto e a possibilidade de fazer planos e construir algo íntimo, profundo e só deles. Mesmo no apocalipse. O episódio ainda costura a presença de Joel e Tess, que conhece o casal em uma frequência de rádio, fazendo a ponte com informações que recebemos antes na série. Dado que contradiz, inclusive, as diversas acusações de que esse episódio é apenas um *filler*, uma “encheção de linguiça”^[4]. Mais para o final do episódio, uma mudança significativa. O fim continua sendo trágico — afinal, tem como não ser? — mas a brutalidade do jogo dá lugar a uma escolha pacífica feita pelo casal de chegar ao fim de suas vidas, com toda a dignidade que lhes cabe considerando o contexto. Já em idade avançada, Frank tem um quadro complexo de uma doença debilitante e comunica a Bill o desejo de se despedir da vida de uma forma que não torne o pouco tempo que lhes resta em algo ainda mais sofrido. Bill acata seu desejo e constrói o plano. O casal reafirma os seus votos de afeto e, no momento derradeiro, Bill decide partir junto. E, assim, Bill e Frank se despedem da série,

do universo que construíram juntos para passarem vinte longos anos, com momentos felizes e angustiantes, mas repletos de amor, sonhos e, até mesmo, morangos frescos. Foi assim também que a série se despediu das expectativas criadas em torno de um personagem importante, ainda que secundário, na adaptação de *The Last of Us* do jogo para a série.

Sobre as escolhas relacionadas a este final, Craig Mazin, criador da série diz em entrevista que “Por anos, personagens gays morrem para ensinar uma lição a uma pessoa heterossexual ou para fazê-la sentir algo” (Grierson, 2023, online). Mazin, que, como destaca a matéria do LA Times (idem), é heterossexual, sentiu a responsabilidade dar o tom certo a essa história de amor gay, completa:

Há sempre uma tragédia ligada ao queerness. Por outro lado, o drama é trágico — e em uma série como a nossa, todo mundo está morrendo o tempo todo. Mas [eu queria] ter certeza de que Bill estava reafirmando para Frank e para nós: “Esta é a nossa escolha. Isto é o que nós queremos. Isto é o que queremos.” Eles têm o único final feliz em toda a série, no que me diz respeito (idem).

Enquanto no jogo a história de Bill é uma passagem, ainda que obrigatória, para a trajetória de Joel e Ellie, na série, a história é de Bill e Frank. É uma história que valoriza a jornada desses personagens, suas descobertas, seus afetos, seus encontros.

REENCONTROS NE ADAPTAÇÃO DE THE LAST OF US

Adaptação, em sua definição mais sintética, é entendida como: uma transposição de uma narrativa literária, de um conteúdo ficcional ou de seus elementos, para outra estrutura de mídia e de linguagem. A respeito do cenário contemporâneo das adaptações, Linda Hutcheon comenta que:

As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você. Os diversos filmes que abordam o próprio processo de adaptação, tais como *Adaptação* [*Adaptation*], de Spike Jonze, ou *Perdido em La Mancha* [*Lost in La Mancha*], de Terry Gilliam (ambos de 2002), sugerem certo nível de autoconsciência — e talvez de aceitação — da ubiquidade do fenômeno. (Hutcheon, 2013, p. 22)

O cenário cultural midiático que a autora está descrevendo ilustra, principalmente, o intervalo entre a última década do século XX e a primeira década do século XXI. Este período foi impactado pela chegada da Internet, assim como de toda a cultura digital, da TV a cabo nas décadas de 1980 e 1990, pela inauguração do Youtube, em 2005. É importante que mencionemos,

também as novas dinâmicas de espetatorialidade e consumo, através da proliferação de telas individuais, em celulares, notebooks e tablets. Trata-se, portanto, de um contexto marcado pela intensa profusão de diferentes suportes e telas, gerando um terreno propício para todos os tipos de deslizamentos de narrativas entre suportes, para diversas mediações e para os cruzamentos entre diferentes plataformas.

Faremos uso neste artigo, portanto, da noção de deslizamento, em um esforço de acionar um deslocamento da perspectiva de prestígio de uma determinada forma estética sobre outra. Cabe ressaltar que, se o prestígio cultural das formas de produção artísticas, quando adaptadas para um produto da indústria cultural, como no caso televisivo analisado aqui, se apresenta como um desafio para a condução das análises dos estudos da adaptação, o contexto contemporâneo de multiplicação de textos-fonte, telas, plataformas e ambientes midiáticos, como apontado por Hutcheon, torna o debate ainda mais complexo. Tal complexidade ganha potência analítica justamente na medida em que se pode renunciar a uma escala valorativa entre formas estético-midiáticas diversas, jogando luz justamente sobre essa possibilidade de deslizamento, sobre esse vogar entre meios e suportes.

Ressaltamos a pertinência de uma metodologia analítica intertextual e intermediária, considerando o cenário de convergência midiática contemporânea, que conseqüentemente nos posiciona à distância de uma perspectiva carregada de preconceito, comumente associada às análises sobre os deslizamentos de matérias ficcionais e processos adaptativos. Dessa forma, realizamos uma abordagem teórica que enfatiza as potências das transformações da hierarquia cultural (Figueiredo, 2010). Ainda como Vera Lucia Follain de Figueiredo comenta, na introdução ao seu livro "Narrativas Migrantes: Literatura, roteiro e cinema" (2010):

É importante considerar as alterações na hierarquia cultural provocadas por esse movimento de deslizamento das narrativas de um meio para outro, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema e a ao audiovisual. (Figueiredo, 2010, p. 11)

Dito isso, entendemos que as dinâmicas que circundam *The Last of Us* nos convocam a reconhecer duas questões pertinentes para este estudo: a especificidade de um cenário midiático contemporâneo que acolhe e estimula esse tipo de produção intertextual e, em segundo lugar, o que estas retomadas e repetições de narrativas geram de expectativa no público consumidor.

No que tange a primeira questão apontada, percebemos a intensificação de demanda por narrativas quer possam acompanhar a demanda de intensidade e de volume do fluxo produtivo e ser transpostas para diversos suportes, transversalmente. A dinâmica prevê a criação de sagas e franquias que são mobilizadas em diversas versões, diferentes mídias, expandindo universos. Como Simone Murray diz em "A Indústria da adaptação" (2012), passamos a entender a adaptação

não como a transferência pendular de um produto para outro em uma linguagem diferente, mas sim um “processo de citação intertextual incessante.”

Assim como no caso de *The Last of Us*, o audiovisual encontra em universos ficcionais amplamente reconhecidos o material ideal para sanar a demanda do público pelo familiar e por experiências novas e especializadas. A agência desse consumidor está manifesta na sua apropriação de cada nova experiência e na conseqüente composição de um repertório que está atravessado pela relação afetiva que ele dedica às experiências de reencontro com seu objeto de interesse.

De partida, portanto, *The Last of Us* soa como um bom objeto para falar de adaptação audiovisual de jogos eletrônicos para o cinema ou a televisão devido à sua capilaridade entre os consumidores de jogos digitais e à quantidade de elementos narrativos que compõe seu universo ficcional. Dessa forma, a realização de uma série televisiva realiza uma dupla aposta, mirando neste público conhecedor e na materialidade narrativa que o texto-fonte oferece. A familiaridade, portanto, é percebida não só como algo interessante de ser explorado como também um alicerce no qual o projeto se sustenta. Afinal, ele parecia estar quebrando uma espécie de maldição que assombra filmes e séries adaptados de videogames, produtos cujos resultados são, em geral, duramente criticados, tanto por especialistas quanto por fãs (Miyazawa, 2015, online).

Entendemos que, no caso aprofundado aqui, a retomada destes personagens e das suas narrativas na realização de um novo produto, em outra linguagem midiática, produz uma nova experiência de encontro na recepção. Esta noção de retomada, quando pensada através do prisma da adaptação audiovisual, é um elemento fundamental para elaborarmos a noção de reencontro, pois é no ímpeto deste resgate que nasce a possibilidade de uma experiência atualizadora de memória da matéria ficcional concretizada no reencontro.

O reencontro, para nós, um momento de recepção espectral em que estamos diante de uma narrativa que nos é familiar, algo que conhecemos e reconhecemos, seja através das imagens da indústria do audiovisual, das palavras textuais ou da memória cultural da circulação desses textos, e seus elementos estético-narrativos, no cenário midiático contemporâneo. O reencontro, para nós, é um processo de intertextualidade e de memória. É justamente sobre articular o que é característico do familiar em uma nova circunstância de recepção audiovisual, ou ainda, sobre o momento afetivo da espectralidade da mais recente versão audiovisual de um texto fonte. É sobre o conforto ansioso de estar novamente em contato com algo que nos gera a sensação de reconhecimento. É um processo de memória semelhante ao que ocorre ao recordarmos: resgatamos algo do passado e articulamos com o estímulo que está presentificado na experiência de recepção. A articulação que acontece através da sobreposição de múltiplas camadas de referências, chamado de “palimpséstico” (Hutcheon, 2013), demonstra que as versões

adaptativas propõem um encontro entre passado e presente, atualizando a memória cultural, o reposicionando na indústria cultural e, como consequência, incentivando a sua permanência.

As marcas, como resquícios reconhecíveis de tinta em cada camada de pergaminho, são instrumentos de reconhecimento de cada versão, que revelam as suas circunstâncias específicas de enunciação e de recepção. Cada marca se torna parte da memória cultural do texto-fonte, produzida pelas versões audiovisuais e reconhecidas pelo público especializado. Elas são retomadas em intervalos curtos e, quando citadas ou referenciadas em versões futuras, elas são objeto de reconhecimento. A lógica que atravessa a construção da adaptação como um palimpsesto, ou através da perspectiva de uma “intertextualidade palimpséstica,” conforme formulado por Linda Hutcheon (2013) a partir do uso do conceito de intertextualidade de Kristeva (1969) e de Gerard Genette (1982), prevê que as adaptações são obras que articulam laços intertextuais de diferentes ordens, com diversas obras, de forma extensiva, produzindo experiências multilaminadas de espetatorialidades.

A memória do texto fonte é palimpsesticamente marcada por uma inscrição que é especificamente relacionada com uma nova experiência de produção e, ainda a respeito da abordagem de Hutcheon sobre a natureza palimpsésstica das adaptações, a autora enfatiza o caráter de vínculo com o passado que a adaptação proporciona na recepção, por estabelecer diálogos intertextuais com textos familiares. Ela afirma que: “parte desse diálogo contínuo com o passado, pois é isso que a adaptação significa para os públicos, cria o duplo prazer do palimpsesto: mais de um texto é experienciado — e de forma proposital” (2013, p. 161). A natureza dupla está em reconhecer, o que é um procedimento de memória, e em assistir, o que é um procedimento de recepção.

Como dissemos anteriormente, a familiaridade é parte da aposta de uma adaptação de *The Last of Us*, mas ela vai ser usada por um grupo de espectadores da série como uma definição do problema de Bill e Frank: a expectativa do que é familiar, assim como o real encontro com a versão, gera um reencontro incômodo. O deslocamento do lugar de protagonismo gera uma marca dessa versão e dessa experiência, tensionando a questão do reencontro, gerando uma nova inserção nesse produto. A marca desta série, sem dúvida, se constrói sobre essa quebra de expectativa, já que o que tem potencial atualizador na versão é justamente o que varia, o que é diverso, o que é inclusivo. Isso se torna ainda mais perceptível quando a crítica à versão, realizada em uma movimentação digital, vai ser sustentada sobre esse ponto, gerando um questionamento sobre essa escolha e pontuando o desvio narrativo como algo a ser evitado, como analisaremos à frente.

CONFLITOS NA RECEPÇÃO DA ADAPTAÇÃO DE THE LAST OF US

Diante do que foi exposto até aqui, vamos nos ater, agora, às questões que surgem quando expectativas são quebradas, quando surpresas são bem-vindas e quando o consumo torna-se público com direito a comentários de tons variados em múltiplos canais, especialmente online. Em relação ao terceiro episódio da primeira temporada da série, observamos, a partir das manifestações publicadas em plataformas digitais e redes sociais, uma mobilização grande de pessoas que acompanharam a série, muitas das quais, presumidamente, conhecem ou jogaram a história original. Essa mobilização fala do afeto que depositamos nos produtos culturais que consumimos, dos contornos discursivos — e das vias diretas — que pessoas utilizam para extravasar seu ódio pelo outro, e por entender que produtos de entretenimento são objetos de disputa de significado, de narrativa e de identidade. *The Last of Us*, em especial, não é estranho às disputas de significado centradas em questões de identidade. O lançamento do segundo jogo, *The Last of Us: Part 2*, foi marcado por campanhas de *review bombing* (Melo e Pimentel, 2022), além de levantar questões sobre a construção de personagens queer e sua relação com o público que experencia o jogo (Dennin e Burton, 2023).

Para mapear a mobilização gerada com a veiculação do episódio “Long, Long Time”, recorreremos a dois conjuntos de fontes: críticas e avaliações realizadas por usuários no IMDb (Internet Movie Database), que reúne tanto comentários escritos quanto pontuações dadas pelos usuários, e análises críticas relacionadas ao episódio, publicadas em veículos especializados à época da exibição. O objetivo de trazer esses dois conjuntos de fontes é conseguir indícios de como esse conteúdo foi recebido pelo público interessado e de que maneiras ele expressou sua aceitação ou não do episódio em questão. Ao mesmo tempo, interessa-nos ver nas análises jornalísticas, a voz de críticos e de pessoas envolvidas diretamente com o produto para ponderar a visão dos espectadores.

No IMDb, seguimos à página dedicada a apresentar dados sobre o episódio^[5], fomos até as avaliações e aos comentários enviados pelos usuários para identificar o que lá tem sido alvo de disputa. Importante frisar aqui que o compromisso de um rigor metodológico deu lugar a uma exploração mais fluida, que nos permite puxar fios de conversa em vez de trazer respostas conclusivas para as questões levantadas. Mais do que quantificar, tabular e encerrar a discussão, interessa-nos pontuar sentimentos e emoções que se manifestam quando nos engajamos com aquilo que nos afeta no âmbito do consumo audiovisual.

De início, o comentário^[6] que foi o ponto de partida de nossa reflexão neste trabalho destacava a frase “Not my Last of us” — uma das várias manifestações de pessoas que elogiaram, criticaram e comentaram a autoria. Ao longo do texto publicado no IMDb, essa pessoa em especial explica

detalhadamente como cada interação no jogo entre Bill, Joel e Ellie contribui nesta sequência para um adensamento na construção dos personagens. À medida que o trio desbrava partes da cidade tomadas por seres infectados, os personagens criam vínculos mais fortes entre si, vínculos esses que precisavam ser formados para que o tom emocional que atravessa o jogo — e possui uma importância crucial no seu final — seja intensificado. Na série, Ellie e Joel chegam à área de Bill sem chance de interagir com ele. Nós, espectadores, vemos a história de Bill e Frank, de certa forma, descolada da narrativa que seria a principal de *The Last of Us*. Por isso, o usuário que faz o comentário conclui que o resultado das interações entre os personagens em determinado momento do jogo foi “tudo perdido... em favor de uma história de amor irrelevante (ainda que bonita). Parece a mim que esta série é mais *The Last of Us* somente no nome, com o tom emocional e as nuances psicológicas do jogo sendo inteiramente deixados de lado. Este não é o meu *Last of Us*.”

A autoria parece ser uma categoria bem relevante quando se trata de avaliar conteúdos adaptados de outras mídias. Dentre os que criticam nesse lugar, é interessante ver como são usuários que se sentem “donos” da história original, como se fosse necessário o aval deles para que a história seja contada de outra forma. Um usuário dá a “*Long, Long Time*” o título de “o episódio mais parcamente escrito até agora”^[7]. A crítica negativa à autoria implica, por um lado, que algum tipo de contrato implícito foi quebrado nesse processo de adaptação. Por outro, remete também a uma quebra de expectativa ancorada na repetição, como se a única experiência de consumo válida fosse aquela já conhecida previamente. A chance para a surpresa e a descoberta fica reduzida frente ao desconforto do que se apresenta como novo ou repaginado. Como se a mudança, por si, fosse razão suficiente para considerar a experiência “enfadonha”^[8].

Para o crítico Pablo Villaça, em análise publicada no site Cinema em Cena, as mudanças no episódio são vistas como uma “decisão criativa que, longe de diluir o impacto da série, a enriquece de forma magistral.” E, ainda que, como diz o comentário acima publicado por usuário no IMDb, o “tom emocional” e as “nuances psicológicas” possam ser outras, entendemos que o episódio apresenta outras camadas, tons e nuances para nos relacionarmos com o conteúdo apresentado. Segundo Villaça,

O que *Long Long Time* (e a série à qual pertence) demonstra compreender é que não há valor dramático e humano em simplesmente criar um universo composto apenas por horror e barbárie; se o horror existe, é porque ameaça algo que vale a pena ser protegido [...] Quando Bill, que tanto lutou para garantir a própria sobrevivência, diz ‘Estou satisfeito’ — e com uma expressão de imenso amor pelo companheiro —, torna-se impossível enxergar tragédia no fim de suas trajetórias na Terra. (Villaça, 2023)

O ponto que parece estar fora do horizonte de comentários frustrados com a mudança é que a quebra de expectativa também faz parte do jogo da adaptação. Uma crítica do veículo T.V.

Guide toca justamente nesse ponto ao perguntar “o que exatamente faz de ‘Long Long Time’ um episódio tão notável?” e responder “Para começar, ele subverte as expectativas.” (Moon, 2023). Em entrevista ao veículo, Neil Druckmann, diretor do jogo, uma das lideranças do estúdio Naughty Dog, responsável pelo game, e que esteve diretamente envolvido na adaptação diz que “A conta que eu sempre fiz na minha cabeça era, quanto mais nos desviamos da jornada do jogo, melhor tem que ser para justificar esse desvio.” Em seguida, complementa: “Acho que essa história, em particular é tão bonita e comovente, e fala dos temas que são explorados no jogo e na série, sobre a beleza, e o horror, e a tristeza que podem emergir do amor.”

Outra categoria relevante nessa discussão é o ódio que aparece mesmo em avaliações positivas do episódio. Aqui, o ódio parece ser uma chave muito poderosa para as pessoas expressarem seu ponto de vista. Seja aqueles que dizem “odiadores vão odiar”^[9], como se ódio não fosse algo a ser combatido, até aquele que não tem o menor pudor em declarar-se homofóbico, mesmo elogiando o episódio, dando a nota 10 de 10: “Eu definitivamente não achei que gostaria de assistir a dois homens esmagando suas barbas juntos por 75 minutos, mas aí está.”^[10] Outro usuário usa o espaço para denunciar os votos de quem deu nota baixa para o episódio, apontando um aparente ato de homofobia: “sim, as notas baixas são votos homofóbicos”^[11].

Nesse espaço de manifestação voluntária de espectadores da série, grupo formado tanto por aqueles que jogaram quanto os que não jogaram *The Last of Us*, há uma costura discursiva onde o ódio ao outro, principalmente o de teor homofóbico, passa a compor as análises feitas por esses usuários. Seja num lugar de denunciar aqueles que estão avaliando negativamente o produto audiovisual, seja num lugar de reconhecer sua própria homofobia, inclusive nomeando-a dessa forma.

Por fim, destaca-se também o *review bombing* como uma estratégia para deslegitimar e abaixar o ranking do episódio e, por que não, da série como um todo, como se o objetivo da ação fosse passar uma mensagem para os criadores da série. Se essa mensagem é “parem de alterar os nossos jogos e histórias originais” ou “parem de contar histórias de gay”, não sabemos. Talvez um pouco disso tudo.

A título de comparação, no período de produção deste trabalho, a série contava com a pontuação de 8,8 no IMDb^[12], com boa parte das notas concentradas ali nas posições entre 8 e 10. O terceiro episódio, objeto de nossa reflexão aqui, tem a nota 8,1, com muitas notas 1, a nota mínima, e muitas notas 10, talvez um esforço contrário que busca reequilibrar o *review bombing*, ou ainda uma expressão legítima do público espectador em relação ao episódio^[13]. E um insight bônus. O episódio 7, que conta a história de Ellie, de como ela se infectou, como perdeu Riley, sua melhor amiga e interesse amoroso correspondido, tem uma nota média ainda mais baixa, 7,4, mas sem os índices extremos que o terceiro episódio traz^[14].

A prática do *review bombing* aparece também em outras plataformas, como o Metacritic. A reportagem de Emily Maskell (2023) mostra como “espectadores raivosos e homofóbicos deixaram comentários no Metacritic, alguns, aparentemente, frustrados no desvio do videogame original de 2013 enquanto outros simplesmente foram homofóbicos”. Ao longo do texto, a matéria destaca comentários de usuários definitivamente enraivecidos e, aparentemente, cansados da “agenda LGBT” e enjoados com as práticas de “*rainbow washing*”.

Importante frisar, entretanto, que, apesar desse conjunto de declarações e manifestações em plataformas digitais como o IMDb que indica certo conflito na recepção da obra, especialmente do episódio em questão, a série, no geral, é bem avaliada. Entre as manifestações negativas, barulhentas e indignadas, há um grupo expressivamente maior de apoio e reconhecimento positivo do episódio. O objetivo aqui foi lançar luz nos pontos que mostram as tensões na recepção de um produto audiovisual adaptado e, por isso, eles ganharam destaque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

THE LAST OF US, A SÉRIE, COMO UM PONTO DE ENTRADA

No caso de adaptações como *The Last of Us*, assim como diversas outras franquias, em que o processo de construção de complexas teias intertextuais é uma premissa, os encontros entre o consumidor e as ofertas de entrada não produzem uma experiência linear, dando-se de maneira mais complexa, mais ampla, acolhendo outros textos e outras versões desse mesmo universo.

The Last of Us, a série, sem dúvida, produz uma adaptação que oferece a oportunidade ao público de ter um reencontro com um conteúdo afetivo, conhecido e reconhecido, mas, através das escolhas específicas de produção e condução da matéria ficcional nessa versão televisiva, ele oferece um novo ponto de entrada que vai ser fundamental para a fruição desse universo para o futuro. Um ponto de entrada que acolhe Bill, que conta a sua história de amor e de resistência em um mundo destruído, que enfatiza a experiência de uma outra subjetividade.

A investigação que propusemos aqui foi um esforço de dar luz, em primeiro lugar à complexidade do processo adaptativo, especialmente em produtos de ampla circulação. Mostramos também como, no contexto atual, de um consumo bastante público, que reverbera e ecoa pelos canais digitais, há uma multiplicidade de pontos de vista, que mostram essa complexidade também na esfera da recepção, que questiona a autoria, denuncia, critica, acolhe e pontua.

Para além disso, de forma geral, quisemos neste trabalho, debater questões sobre recepção, sobre adaptação e, por que não, sobre histórias. As nossas histórias, que consumimos e que vivemos, especialmente em tempos de fim do mundo. Que histórias valem a pena ser contadas quando o mundo acaba? E de que forma elas são contadas?

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

BENFI, Ryan. Ellie's journal: para-narratives in *The last of Us Part II*. *The International Journal of Computer Game Research*. Vol. 22, issue 3, August 2022.

DENNIN, Kimberly e BURTON, Adrianna. Experiential play as na analytical framework: empathetic and grating queerness in *The last of Us Part II*. *The International Journal of Computer Game Research* vol 23, issue 2; July 2023.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge University Press, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Ed. PUC Rio, 2010

Green, A. M. (2016). The Reconstruction of Morality and the Evolution of Naturalism in *The Last of Us*. *Games and Culture*, 11(7-8), 745-763. <https://doi.org/10.1177/1555412015579489>.

Grierson, Tim. How in just a few scenes, that special 'Last of Us' episode created a love for the ages. **Los Angeles Times**. 30 mai. 2023. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2023-05-30/how-that-last-of-us-one-off-episode-came-together>. Acesso em 10 jan. 2024.

HUGHES, Scott S.. "Get Real: Narrative and Gameplay in the Last of Us." *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology* 6 (2015): 149-154.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Londres, Routledge, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. 1969.

LONG, long time (Temporada 1, ep. 3). *The Last of Us* [Seriado]. Direção: Peter Hoar. Produção: Craig Spence, Cecil O'Connor. Santa Monica, CA: Naughty Dog, 2023. 1 DVD (75 min.), son., color.

Maskell, Emily. HBO's *The Last of Us* review-bombed angry homophobes. **attitude**. 1 fev. 2023. Disponível em: <https://www.attitude.co.uk/culture/hbos-the-last-of-us-review-bombed-by-angry-homophobes-424066/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MELO, Philipe; PIMENTEL, Clara. A Campanha de Ódio contra The Last of Us Part II. In: TRILHA DE CULTURA – ARTIGOS COMPLETOS - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE JOGOS E ENTRETENIMENTO DIGITAL (SBGAMES), 21. , 2022, Natal/RN. Anais [...]. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2022 . p. 428-437.

Miyazawa, Pablo. Por que os filmes baseados em filmes são quase sempre ruins? **IGN**. 17 out. 2015. Disponível em: <https://br.ign.com/por-tras-dos-pixels/10029/opinion/por-tras-dos-pixels-32-por-que-os-filmes-baseados-em-games-quase-sempre-sao-ruins>. Acesso em 10 jan. 2024.

Moon, Kat. Why The Last of Us' 'Long Long Time' Is a Major Contender for Best Episode of 2023. **TV Guide**. 24 mar. 2024. Disponível em: <https://www.tvguide.com/news/why-the-last-of-us-long-long-time-is-a-major-contender-for-best-episode-of-2023/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro: Film Beyond Boundaries. Florianópolis: Editora UFSC n. 51, p. 019-053, 2006

SOALHEIRO, Marcela. Adaptação literária na cultura da convergência: clássicos e memória cultural. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2022.

SZWYDKY, Lissette Lopez. Transmedia adaptation in the nineteenth century. Columbus: Ohio State University Press, 2020.

THE LAST of us. Manaus, AM: Solutions 2 Go, c2014. 1 jogo eletrônico.

Villaça, Pablo. The Last of Us – S01E03: Long Long Time. **Cinema em Cena**. 30 jan. 2023. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8588/the-last-of-us-s01e03-long-long-time>. Acesso em: 10 jan. 2024.

-
- [1] *Prequels* ou prequelas, são histórias que antecedem outras. Podem ser entendidas como prelúdios também. Em muitos casos, trata-se de narrativas que se passam cronologicamente antes daquelas que já foram lançadas e/ ou que são mais conhecidas do público. No caso de *The Last of Us*, temos a história do jogo que se popularizou, e *Left Behind*, o jogo, é um *prequel* de *The Last of Us* pois conta uma história que se passa antes daquela que temos contato em *The Last of Us*.
- [2] *The Last of Us* ganhou prêmios como “jogo do ano” e “melhor jogo” em premiações como D.I.C.E. Awards, Game Critics Awards, SXSW Gaming Awards e, inclusive, de melhor roteiro para videogame do Writers Guild of America, prêmio concedido a Neil Druckmann, diretor do jogo.
- [3] Sobre paranarrativas e jogos de videogame, Banfi (2022) faz uma análise interessante, dando ênfase ao jogo *The Last of Us: Part 2*. Na sequência, os jogadores têm acesso ao diário da Ellie, onde a personagem tece comentários sobre diversos aspectos da sua vida e o que vem acontecendo ao seu redor. Apesar de fazer parte da história principal, são também narrativas que acontecem à margem dela. Adiante, o artigo recorre a Jenkins, no texto “Game Design as Narrative Architecture”, que comenta sobre complexidade estrutural das narrativas de videogames, onde os jogos “escondem suas narrativas” dentro “da mise-em-scene esperando para ser descoberta” (Jenkins *apud* Banfi 2022, online)
- [4] Talvez, como uma colega pontuou durante uma primeira apresentação desse trabalho, ainda com ideias embrionárias, este seja mesmo um episódio *filler*; que não necessariamente está a serviço de avançar a história, mas nem por isso deixa de ser bem-vindo.
- [5] URL: https://www.imdb.com/title/tt14500888/?ref_=ttep_ep3
- [6] URL: https://www.imdb.com/review/rw8845690/?ref_=tt_urv
- [7] URL: https://www.imdb.com/review/rw8837521/?ref_=tt_urv
- [8] URL: https://www.imdb.com/review/rw8854061/?ref_=tt_urv
- [9] URL: https://imdb.com/review/rw8845061/?ref_=rw_urv
- [10] URL: https://www.imdb.com/review/rw8909927/?ref_=tt_urv
- [11] URL: https://www.imdb.com/review/rw8848920/?ref_=tt_urv
- [12] URL: https://www.imdb.com/title/tt3581920/ratings/?ref_=tt_ov_rt
- [13] URL: https://www.imdb.com/title/tt14500888/ratings/?ref_=tt_ov_rt
- [14] URL: https://www.imdb.com/title/tt15747172/?ref_=ttep_ep7

Iza e a “Fé nas maluca”: amor-próprio como estratégia de autodefinição e renascimento em um videoclipe

Iza and “Fé nas maluca”: self-love as a strategy of self-definition and rebirth in a music video

NAYARA LUIZA DE SOUZA

Doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais na linha de Textualidades Midiáticas e Mestra pelo PPGCOM UFMG (2023). Integrante dos grupos de pesquisa Insurgente (UFMG) e do Grupo de Pesquisa em Comunicação Antirracista e Pensamento Afrodiaspórico da Intercom. Realiza pesquisas nas áreas de Jornalismo, Gênero, Raça e Racialidade, Decolonialidade, Racismo, Pensamento Feminista Negro e Narrativas Jornalísticas.

MARCO TÚLIO PENA CÂMARA

Docente do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOM) da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Doutor em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Jornalista pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Coordenador adjunto dos projetos de extensão Cinedebate do Jornalismo (UFT) e Escola Sem Fake News (UFU/UFT/IFTM/ESEBA). Integrante do Coletivo de Estudos das Diversidades Audiovisuais (Outrocampo/UFT).

RESUMO

Ao analisar o amor-próprio a partir de um compromisso que parte da ação de um fazer e um refazer-se consigo mesmo/mesma/mesmo, bell hooks (2021) tensiona os imaginários que banalizam a construção identitária proposta por essa modalidade do amor. Collins (2019) destaca o “poder da autodefinição” como um possibilitador para o desenvolvimento do amor-próprio, assim, sugerimos observar a representação do enfrentamento às normas patriarcais da branquitude realizado pela cantora brasileira mulher negra cisgênero Iza na produção do álbum AFRODHIT, lançado em 2023. Tomando como obra de análise o videoclipe “Fé nas maluca”, o artigo se propõe a observar como a produção parte da desconstrução do mito da Vênus para a exaltação da liberdade de mulheres que não se acorrentam pela catexia (hooks, 2021).

Palavras-chave: amor-próprio; mulheres negras; videoclipe.

ABSTRACT

By analyzing self-love from the point of view of a commitment that starts from the action of making and remaking oneself, bell hooks (2021) challenges the imaginaries that trivialize the construction of identity proposed by this type of love. Highlighting the “power of self-definition” Collins (2019) as an enabler for the development of self-love, we suggest observing the representation of the confrontation with patriarchal norms of whiteness carried out by the Brazilian cisgender black woman singer Iza in the production of the album AFRODHIT, released in 2023. Taking the music video “Fé nas maluca” as the work of analysis, the article proposes to observe how the production starts from the deconstruction of the myth of Venus to exalt the freedom of women who are not chained by catexis (hooks, 2021).

Keywords: self-love; black women; music video.

INTRODUÇÃO

Ao iniciar a discussão sobre o amor na obra “tudo sobre o amor: novas perspectivas”, bell hooks (2021) revela que em seus levantamentos de pesquisa sobre o tema e em toda a sua formação em literatura, que a maioria, se não uma quase totalidade, de registros narrativos/textuais e artísticos sobre o amor haviam sido produzidos por homens. Ela defende que embora os registros em formato de romances, poemas de amor e mesmo livros de autoajuda com foco em relacionamentos amorosos sejam encontrados em sua maioria assinados por homens, no sentido patriarcal do masculino, as mulheres contemplariam o tema “com maior intensidade e vigor que qualquer outra pessoa no planeta” (HOOKS, 2021, p. 34). Para hooks (2021), o que falta a essas narrativas e registros produzidos por mulheres é que sejam considerados como relevantes do mesmo modo como o são quando assinados por homens.

Em relação a essa autoridade que mulheres têm em pensar e se expressar sobre o amor, bell hooks (2021) desenvolve alguns argumentos que consideramos ser importantes para a desestabilização do conceito. Em princípio, a autora aponta as convenções sociais em que localiza a maioria dos homens em uma posição de saber o que é ser amado e receber amor, enquanto as mulheres vivenciam uma experiência de anseio pelo amor “querendo amor, mas sem recebê-lo” (HOOKS, 2021, p.35). Outro apontamento feito pela autora diz do modo como as narrativas produzidas em diferentes espaços de cultura por homens e mulheres são recebidas de maneiras diferentes: os pensamentos masculinos são interpretados como produtivos e os femininos como simples abstração.

Ao se debruçar durante a atuação como crítica cultural sobre diferentes produções do que ela denomina como grande mídia, hooks (2021) observa que no contexto da cultura popular “o amor sempre é da ordem da fantasia” (HOOKS, 2021, p.37) o que explicaria o predomínio de produções assinadas por homens sobre o tema. A autora explicita que a partir da produção de teorias e modos de interpretar o amor a contar das produções culturais, os homens (que podemos ampliar nesse contexto para uma dinâmica patriarcal do masculino) puderam tanto criar quanto moldar realidades sobre como o amor pode e deve se manifestar. Esse controle sobre o amor então se fortalece pela necessidade geral de que mulheres socializadas no contexto do amor romântico e da sociedade patriarcal teriam de saber o que os homens pensam sobre o amor. Do mesmo modo, tal regime de produção de conhecimento promove também a persistência de certa descredibilização da produção artística e intelectual feminina e dos mecanismos de controle impostos sobre as pessoas que performam o feminino para que elas não desafiem o poder masculino em determinar o que é amor.

No videoclipe de “Fé nas maluca” essa vigilância masculina sobre o corpo feminino e tudo que a mulher produz aparece como temática principal que se estende para o álbum AFRODHIT da

cantora Iza, nomeado em alusão à deusa grega do amor, que inclui a canção também nomeada de “Fé nas maluca” interpretada pelas cantoras Iza e Mc Carol de Niterói. Na composição conjunta que conta com a contribuição de cinco mulheres ao todo (Iza, MC Carol, Carolzinha, King Saints e Jenni Mossello) o afrontamento a esse controle ocorre de maneira direta na letra da música e se repete nas cenas do videoclipe em que o homem responsável pela exploração feminina é morto ao final. A mesma prática de contestação ao domínio masculino sobre as riquezas culturais, intelectuais e financeiras que as mulheres produzem se repete, também, por meio das narrativas que envolvem a divulgação do disco AFRODHIT e do videoclipe de “Fé nas maluca”, quando Iza assume discursos de vingança e amor-próprio como sinônimos de manifestações do amor, seja ele em suas formas de amor-próprio, amor coletivo entre mulheres ou mesmo o amor romântico.

Fundamentadas em Soares (2014), que defende o videoclipe como uma performance da canção, e por Furtado (2023), que aponta as canções como registros intelectuais de mulheres negras sobre relações afetivo-sexuais, propomos discutir os modos de amor e autodefinição evocados por Iza em seu álbum AFRODHIT tomando como objeto de análise específico neste artigo o videoclipe “Fé nas malucas”. Apoiadas ainda na noção de intertextualidade do discurso e do contexto da produção audiovisual em rede (GUTMANN, 2021), estendemos a interpretação das mensagens registradas nas obras culturais em declarações e entrevistas concedidas pela artista durante a divulgação da obra que indica não apenas ser um enfrentamento da mulher falar sobre o amor, mas também ser revolucionário para uma mulher negra ser feliz ao sentir-se amada.

NOTA METODOLÓGICA SOBRE ANÁLISE DE VIDEOCLIPES

A consideração e análise das músicas concebidas por mulheres negras como espaços de produção de literaturas e de intelectualidade são pilares de defesa do pensamento feminista negro, como explicita Patrícia Hill Collins (2019). A autora aponta que as canções de *blues* foram as primeiras a abordar os amores e desamores das mulheres negras. Posteriormente, essas músicas também passaram a tratar de várias formas de liberdade e de resistência. Segundo Collins (2019), esses registros são os primeiros documentos escritos do conhecimento de mulheres negras, que antes das gravações em áudio na década de 1920 eram transmitidos por meio da tradição oral.

Collins (2019) destaca, ainda, que essas músicas ampliaram o alcance de conhecimentos orais que eram transmitidos de modo comunitário em espaços seguros que as mulheres negras

haviam constituído para si mesmas, mas também como registro de autodefinição do que elas queriam expressar sobre o que viam e viviam. Inspiradas nesta perspectiva, propomos que, neste artigo, a canção e a produção do videoclipe “Fé nas malucas” possam ser analisadas como uma peça de registro intelectual da artista Isabela Cristina Correia de Lima, conhecida artisticamente como Iza, que discute tipos de amores incluindo aquele construído a partir da produção coletiva de mulheres negras.

Para isso, adotamos a proposta de Thiago Soares (2014) de compreender o videoclipe como uma “performance da canção”, que envolve desde a performance propriamente dita da artista até os sentidos pretendidos de serem transmitidos naquele contexto. Para o autor, os videoclipes são “uma forma de ‘fazer ver’ a canção a partir de códigos inscritos nas próprias canções, mas também diante da problemática dos gêneros musicais e das estratégias de endereçamento dos produtos do mercado musical” (SOARES, 2014, p. 325).

Inspirado em Roland Barthes, em uma referência diferente de Collins (2019), Soares (2014) compreende a voz gravada nas canções como um registro escrito ou uma escritura que permite que se retorne àquela produção para análises teóricas, ao mesmo tempo em que lembra o caráter híbrido do videoclipe como objeto de análise que envolve, para além da voz, elementos visuais e contextos de produção (técnicos e de intencionalidade mercadológica). A fim de considerar esses elementos, Soares (2012) oferece como orientação metodológica de análise de videoclipes algumas práticas que desenvolvemos neste artigo:

a) buscar relações existentes entre o que está exposto no videoclipe e o contexto em que o referido clipe foi lançado, entendendo o contexto, sobretudo, como uma referência ao universo do artista em questão; b) vislumbrar de que forma o diretor do clipe está articulado ao artista que protagoniza o vídeo; c) delinear de que maneira se dá o processo de semiose do conceito de um álbum (CD) com o videoclipe (SOARES, 2012, pp. 133-134).

Diante da relação entre a produção da canção e do videoclipe “Fé nas maluca” e as relações afetivas que contextualizam a história pessoal da artista Iza durante a produção da obra, utilizamos neste artigo algumas entrevistas e trechos de apresentações em shows como estratégia de interpretação da construção, discussão e difusão dos conceitos de amor que são realizados pela artista de modo individual mas, também, coletivo. Essa observação ampliada do dentro e fora do videoclipe indicada como estratégia de análise por Soares (2012) deve, segundo o autor, considerar elementos complementares ao videoclipe como as estratégias de circulação e de divulgação da obra artística como camadas de mediação de sentidos entre artista e público, próprias da canção popular massiva.

A essa camada de análise propomos ainda que consideremos que o videoclipe “Fé nas maluca” foi divulgado dentro de um contexto de produtos audiovisuais inseridos em ambiências

digitais, estando disponível no *Youtube* e nas plataformas de redes sociais em que foi replicado e reproduzido. Nesse contexto de inserção em uma sociedade midiaticizada, como explicita Juliana Freire Gutmann (2021), “modos coletivos de vida, identidades, territórios, hábitos, gostos e afetos partilhados” (GUTMANN, 2021, p. 53), geram sentidos construídos de forma concomitante. Isso implica, considerar na análise, que o videoclipe é assistido e interpretado junto a outros produtos midiáticos como as notícias da época sobre o divórcio da cantora Iza, os depoimentos dela sobre a história de vida não sendo possível dissociar a interpretação da obra dos demais acontecimentos. E, inclusive, compreender a possibilidade de que as produtoras do videoclipe estavam cientes dessa interpretação continuada.

Embora formalmente o videoclipe de “Fé nas malucas” se proponha a uma aproximação com o cinema brasileiro da década de 1970 e com a estrutura de curta-metragem, a intenção dialógica das artistas Iza e Mc Carol e a intencionalidade de contar histórias são evidentes na obra. Essa conversa entre mulheres negras sobre o amor, defendemos, é reforçada ainda pelo modo como o álbum AFRODHIT também conta uma história sobre modos de amor, pelas entrevistas concedidas por Iza em que os discursos da cantora remetiam às temáticas de relacionamento, empoderamento e amor-próprio.

Essa noção se estende também para a presença da cantora Mc Carol e para a corporalidade de ambas como mulheres negras nascidas em municípios da baixada fluminense carioca e todas as histórias de amor e desamor evocadas por elas antes e depois da divulgação de “Fé nas maluca”. Propomos, assim, que a análise do produto visual também passe por uma discussão sobre como a branquitude, o patriarcado e o heterossexismo reforçam determinados modelos de relacionamento e quais as contranarrativas que as mulheres presentes na produção e na performance de “Fé nas maluca” rediscutem esses espaços.

ENTRE A MULHER DE PEDRA E A DEUSA DO AMOR: CONTEXTO E APRESENTAÇÃO

Lançado na plataforma *Youtube* em 28 de julho de 2023, o videoclipe “Fé nas maluca” inicia com um enquadramento de câmera subjetiva em que o homem que explora a mulher de pedra é apresentado às espectadoras da cena pelos olhos dela. Neste primeiro instante, apenas podemos ver o rosto desse homem com uma picareta nas mãos escavando algo. Nesses quadros iniciais, não existe uma canção ou introdução da música e o som possível de ser identificado é

a respiração desse garimpeiro. É através dos olhos desse homem, interpretado pelo ator Fábio Lopes, que o videoclipe revela que algo de diferente foi encontrado em meio às pedras.





O rosto da mulher de pedra, ainda sem ser lapidado, surge então em um frame muito rápido antes do primeiro aparecimento da cantora no clipe. O roteiro do curta-metragem, como os produtores definem a obra audiovisual, é assinado por Felipe Sassi, Nídia Aranha, INDIO, Caio e pela própria Iza. A cantora confirmou em reportagem do site Mundo Negro que tanto o álbum quanto o videoclipe foram pensados para falar sobre amor e as transformações de um relacionamento amoroso desde a idealização até a percepção da realidade (ROCHA, 2023, s.p).

NAYARA LUIZA DE SOUZA | MARCO TÚLIO PENA CÂMARA |

Iza e a “Fé nas maluca”: amor-próprio como estratégia de autodefinição e renascimento em um videoclipe |
Iza and “Fé nas maluca”: self-love as a strategy of self-definition and rebirth in a music video

No exemplo apresentado no videoclipe, a realidade amorosa representada é permeada pela identificação da mulher de estar sendo explorada, seguida da fuga da situação de violência e da vingança que, no percurso narrativo da obra, é representada pelo machado de Xangô (o orixá justiceiro) encontrado no porta-malas do carro pilotado por MC Carol. A MC quem tem Xangô como orixá de cabeça e considerou o convite para a parceria um presente dos orixás demarca: “essa música chega para falar de justiça” (CULTURA UOL, 2023).

“Fé nas malucas” tem a duração de 5’ 34” entre a introdução, o clipe musical e um vídeo final em que a cantora Iza fala sobre a produção artística da obra. Depois de encontrar a “Mulher de pedra” durante a escavação, o garimpeiro a leva para casa dele em um carrinho de mão (Foto 3) puxando o bloco de terra onde o corpo está incrustado. Já no quintal da casa, Iza aparece sendo banhada com os cabelos vermelhos trançados inspirados no penteado *otjize* do povo Himba e um pano branco cobrindo os seios da mulher que carrega no umbigo e nas unhas pedras preciosas. Do lado de fora da casa se vê uma fila de pessoas que esperam para comprar as pedras da “mulher de pedra milagreira” como está pintado em uma imagem na parte externa da casa.

Nessa primeira parte do vídeo, a introdução musical é feita pelo prelúdio da música “Nunca mais”, a primeira canção do álbum AFRODHIT. A intencionalidade desse arranjo musical entre as histórias cantadas nas canções, bem como a narrativa apresentada no videoclipe pode, segundo observamos, ser associada ao percurso proposto tanto no clipe quanto no álbum que relata a desilusão amorosa dentro de um relacionamento romântico. Um dos apontamentos que confirmam essa etapa de superação passa inclusive pela organização do álbum em que “Fé nas maluca” é colocada como número dois, logo após a despedida cantada em “Nunca mais”. No videoclipe, uma risada da cantora Iza no papel da mulher de pedra marca a transição entre a introdução musical de “Nunca mais” e o início de “Fé Nas Maluca” fazendo a passagem entre a melancolia da canção anterior para o funk/afrobeat da segunda.

Ainda nas cenas iniciais do videoclipe é mostrada a exploração da mulher de pedra que tem as unhas e as lágrimas coletadas e vendidas pelo garimpeiro e outras pessoas que exploravam a eu-lírica. Em uma das cenas, antes de arrancar as unhas da mulher, o homem faz um carinho no rosto dela e beija as mãos da milagreira, que depois de ter as unhas retiradas a força, deita na cama chorando. Em seguida, é mostrada a cena em que a “mulher de pedra” sai na sala e se depara com o comércio de pedaços dela realizado na casa e foge. Durante a fuga, ela encontra com a Justiceira, nome da personagem de Mc Carol, quem a acolhe no carro que dirigia.

Em um flash de luz gerado a partir do brilho da pedra no umbigo da “mulher de pedra”, tudo que ela passou é mostrado na cena. Ao ver o que aconteceu com a mulher que encontrou, a Justiceira apresenta um celular em que a mulher de pedra pode ver a própria imagem. A dupla, então, segue em direção a uma pedreira e são mostradas imagens do porta-malas do carro onde

pode ser visto o machado de duas lâminas que faz referência a Xangô. A associação de amor-próprio com a ideia de Justiça é demarcada na própria letra da canção que traz os versos “Meu advogado tá em cima da pedra / Xangô te olhando de cima pra baixo” e pela personagem de justiceira encarnada por Mc Carol.

No videoclipe, em seguida ao momento de libertação realizado na pedreira de Xangô, Iza e Mc Carol, já com outros figurinos, retornam à casa onde a mulher de pedra era explorada quando ocorre o momento de ressurgimento da heroína. A mulher de pedra então expulsa as pessoas da casa onde era explorada e mata o garimpeiro com a mesma picareta que ele utilizou quando a encontrou no começo da história, o que é evidenciado por meio de um retorno à cena inicial. Em entrevistas de divulgação do videoclipe, Iza destaca esse lugar dual^[1] diante do rompimento de uma relação de afeto e confiança em que se espera que a mulher aja de maneira consternada.

Defendendo um rompimento com essa idealização da imagem passiva da mulher dentro do amor-romântico, Iza evoca a defesa do movimento de Justiça. A construção do arco narrativo do videoclipe apresenta, assim, Iza inicialmente caracterizada com referências à imagem da obra de Sandro Botticelli “Nascimento de Vênus” em uma menção a essa imagem da deusa do amor da mitologia romana. Essa primeira mulher que aparece no vídeo é descrita por Iza como uma figura “pura e ingênua, que se deixava levar por essa relação com o garimpeiro” (IZA, 2023, n.p).

Na busca pela conceituação do que é amor, hooks (2021) recorre à distinção entre amor e catexia, alertando que a confusão entre ambos pode resultar em relações abusivas. O termo catexia é recuperado por bell hooks (2021) da obra do psiquiatra M. Scott Peck para dizer da dedicação de energia mental e emocional realizada entre pessoas quando se sentem atraídas umas pelas outras. A confusão entre amor e catexia acontece quando essa dedicação de energia motivada por uma conexão interpessoal carrega consigo traços disfuncionais como negligência e abuso encobertos em discursos de que é amor.

Podemos observar em “Fé nas malucas” que esse momento em que a eu-lírica mulher de pedra rompe essa relação de abuso velado que se apresenta como amor e cuidado, quando “ela entende que está sendo usurpada por ele e foge, indo ao encontro da personagem da Mc Carol, que se torna sua aliada e comparsa de vingança” (IZA, 2023, n.p). O momento da ação ascendente que conduz ao clímax do videoclipe parte exatamente do rompimento da noção da catexia como amor e do desvelar dessa idealização romântica percebida como uma relação de abuso que resulta no entristecimento da mulher de pedra e na fuga dela.

O videoclipe, gravado em Tribo Pedreira, em Pirapora do Bom Jesus (SP), foi pensado segundo seus idealizadores para falar dessa mulher que a partir do que compõe e do que produz seu corpo (lágrimas, sangue e unhas) gera pedras preciosas atuando como uma espécie de lenda urbana nacional. Todo filmado em película, o videoclipe faz referências, segundo os autores e

autoras da produção, ao cinema brasileiro dos anos de 1970 o que eles buscaram registrar na escolha temporal apresentada no videoclipe, pelos modelos dos carros escolhidos, pelas moedas de cruzeiro utilizadas no comércio dos bens da mulher de pedra e na caracterização inicial das personagens e das figurantes. Ao mesmo tempo, dentro da proposta do *afrobeat*, a obra apresenta algumas anacronias que evocam o estilo afrofuturista como o celular com tela que Iza descobre ao entrar no carro da justiceira e as roupas e penteados utilizados pela cantora que homenageiam populações e etnias do continente africano^[2].

Como uma das diretoras criativas do videoclipe, Iza utiliza os espaços dos créditos da produção para comentar e destacar esses detalhes, bem como para assinalar que retomou o controle da própria carreira para fazer o que gosta. Neste trecho, ela apresenta a casa com a faixa onde se lê: “Mulher de Pedra, ressuscita o fogo da paixão” e “Talismãs amorosos” em uma referência a uma das músicas da cantora que recebe o nome de Talismã e também fala de amor, mas do modo mais idealizado desse sentimento como uma relação heteronormativa. Nesse trecho final de “Fé nas maluca” Iza faz um vídeo que parece ser um registro para uma rede social e ao dizer: “E aí são pedacinhos *meus* preciosos que estão sendo comercializados aqui *contra a minha vontade*” (IZA, 2023, grifos nossos) a cena que registrava ela fazendo o vídeo pelo cenário da cozinha é editada para mostrar o rosto de Iza em uma *selfie* frontal enquanto a cantora destaca que essa exploração estava sendo realizada contra a vontade da mulher de pedra.

O videoclipe é lançado em um contexto da vida pessoal da cantora em que ela passava por um processo de divórcio. O ex-marido, Sérgio Santos, era também produtor da artista e ela confirmou em entrevista ao Fantástico a relação entre as músicas escritas para o álbum e as experiências vividas na vida pessoal. Em um momento da entrevista ao programa da TV Globo, sem citar o nome do ex-parceiro, a cantora fala sobre a percepção de estar sendo explorada em relações tóxicas que ela busca registrar em “Fé nas malucas”. Embora Iza utilize o discurso em primeira pessoa para romper certo distanciamento entre ela e a “mulher de pedra” na frase destacada no final do videoclipe, a cantora explica que mais do que o registro de experiências pessoais, as canções do AFRODHIT são composições coletivas de mulheres.

Mc Carol, que divide a composição de “Fé nas Maluca” com a cantora, explicita esse ponto comum que ela também vivenciou como uma mulher negra que se relaciona com homens.

O que eu entendo dessa música é que ela fala sobre como algumas pessoas, de forma geral, se aproveitam das mulheres artistas pretas para tirar algum proveito de todas as formas. Eu passei por várias situações na minha vida, com empresários e namorados (MC CAROL, 2023, s/p).

Ao falar sobre o amor, bell hooks (2021) discute como a justiça e, neste ponto especificamente a social, foi diretamente impactada por uma troca que a sociedade estadunidense realizou entre

os anos de 1960 para os de 1970 da filosofia do amor livre dos jovens que viveram o *Woodstock* e organizaram passeatas pela paz para uma lógica fundada na ganância. Hooks (2020) defende que, ao mesmo tempo em que os registros de denúncias de violência domésticas e de abusos infantis e da possibilidade (e aumento de taxa) de divórcios representava um avanço nos direitos das mulheres, essa realidade também tornou visível de forma pública que a estrutura do casamento patriarcal não era um espaço de amor e refúgio.

IMAGENS DE CONTROLE E A CONSTRUÇÃO FEMININA COLETIVA DO AMOR

Um dos imaginários possíveis que podemos recordar ao pensar na nomeação da “mulher de pedra” é a evocação tanto de uma força quanto de uma insensibilidade por parte dessa pessoa. Outras músicas do cancionário nacional já utilizaram da expressão “coração de pedra” para descrever pessoas que não se afetam pelo amor ou por desilusões amorosas como duas canções que carregam esse nome, uma da dupla Milionário e José Rico (1973) e outra de Bruno e Marrone (2003). O próprio conceito de coração de pedra em contraposição ao de carne pode ser encontrado em um dos livros principais da sociedade patriarcal cristã: a Bíblia^[3], em que a pessoa que possui o coração de pedra é vista como desprovida de humanidade.

A construção da imagem da mulher negra como um ser que é forte e por isso suporta mais dores se deu também no contexto da desumanização colonial do patriarcalismo cristão. Hooks (2020) recupera que os colonizadores apoiados pela Igreja se utilizaram do estereótipos da negritude como fonte do pecado da carne e da bestialização para permitir e justificar a escravização de pessoas negras a partir do discurso civilizatório de salvação de almas. Em relação às mulheres negras escravizadas, esses argumentos ainda reforçavam estereótipos sexuais que apregoavam serem as mulheres negras “depravadas, imorais e sexualmente desinibidas”, descrições que ocultavam ou tentavam apagar, de modo obviamente absurdo, os estupros sofridos por elas no contexto da escravidão.

Hooks (2020) recupera que o argumento da força da mulher negra surge exatamente no momento de enfrentamento da segregação negra no pós-abolição da escravatura nos Estados Unidos quando os movimentos feministas sufragistas iniciavam também suas ações ativistas. A autora revela uma romantização por parte de feministas brancas da dupla opressão racial e sexual experienciada pelas mulheres negras em discursos que exaltavam a capacidade que essas últimas tinham em equilibrarem a jornada de maternidade de suas(eus) filhas(os) aos trabalhos

de prestação de serviço como uma “habilidade ‘nata’ de carregar fardos pesadíssimos” (HOOKS, 2020, p.25).

Hooks (2020) diz que essa tendência observada nos movimentos feministas de glorificar e romantizar a dor da mulher negra como força refletiu na cultura como um todo. “Em geral, quando as pessoas falam sobre a ‘força’ de mulheres negras, referem-se à maneira como percebem que mulheres negras lidam com a opressão” (HOOKS, 2020, p.25), firmando-se, também como uma ferramenta de desumanização operante no patriarcado. Antes de romantizar a força, contudo, já se havia isolado a mulher negra dessa mesma sociedade explicitando que aquele corpo não estava destinado ao amor heteronormativo (que resulta em um casamento) mas, apenas, para o prazer sexual.

No processo de reconstrução dos Estados Unidos pós-escravidão, o reforço do mito do matriarcado negro composto por mulheres negras más e controladoras que se preocupavam apenas em trabalhar e enriquecer “emasculando” seus maridos negros junto a estereótipos de objetificação e de leis que proibiam casamentos interracialis limaram as mulheres negras da instituição do matrimônio. Ao mesmo tempo, todos os discursos sobre o amor repetiam a lógica de que o “felizes para sempre” se encontrava atrelado a esse sacramento.

Ao listar as “imagens de controle” (COLLINS, 2019, p.135) mais comuns nos Estados Unidos desde a escravidão até a década de 1990, Patrícia Hill Collins encontra a figura da Jezebel como a mulher negra lasciva também descrita por hooks (2020) e da matriarca. Ambas as “imagens de controle” (op. cit), aponta Collins (2019), relacionadas com essa economia do amor e que atrelam a mulheridade ao reconhecimento desse feminino destinado ao casamento cisheteropatriarcal. A autora também ressalta como a solteirice ou o abandono matrimonial atuaram como mecanismos ideológicos de controle de mulheres ao longo do tempo. De modo resumido, Collins (2019, p.135) vai definir essas imagens como “parte de uma ideologia generalizada de dominação” que fornecia justificativas para a manutenção de opressões de raça, classe, gênero e sexualidade de mulheres negras, bem como para compreender como essas se interseccionam.

Em “Fé nas maluca”, um aspecto visibilizado dessa estratégia de controle é do aprisionamento das mulheres negras através das promessas de amor e cuidado para uma manutenção da exploração social e do trabalho produtivo desses corpos. A atualização dessa imagem, no caso da dinâmica reencenada e ilustrada pelo videoclipe, é de que a questão do matriarcado negro se centra no poder de provedor, ou seja, se esse homem se mantém como o dono do dinheiro produzido pela mulher negra, não existe uma ameaça à posição patriarcal. Bell hooks (2021), ao elencar os riscos para a prática do amor, discute a ganância como resultado de uma cultura narcísica e materialista que enseja a necessidade da dominação do outro como exercício de poder.

Na fuga desse lugar de dominação construído pela ganância, a “mulher de pedra” recusa a expectativa ingênua (para utilizar uma adjetivação oferecida por Iza) de feminilidade para uma atitude de empoderamento baseado na autodefinição. Algo que é materializado no videoclipe pela troca das roupas – e também pelo penteado e maquiagem que a cantora escolheu para ser a capa do álbum. Essa libertação da posição aprisionada de “mulher de pedra” passa pelo abandono do lugar de ter de ser forte e não-assertiva para outro onde é possível expressar quem se deseja ser e, inclusive, de expressar raiva e vingança.



Em entrevistas sobre a carreira e a música, Iza pontua esses dois espaços. Ao descrever a canção, a cantora faz duas considerações: a primeira sobre a parceria das mulheres que encontram na irmandade/amizade o apoio para serem elas mesmas; e a segunda sobre o desejo de que seja possível para as mulheres expressar a dor sem medo de serem tachadas como não assertivas ou malucas, como é pontuado desde o título da música. “Ela (a música) é uma mistura de irmandade e amizade. Quero que as mulheres assumam esse sentimento louco de não disfarçar a dor, de não precisar ser politicamente correta e abraçar a sua verdade^[4]” (IZA, 2023, n.p).

Essa noção de compartilhamento dos conceitos e de como o amor deve agir para ser compreendido como amor é apontada também por bell hooks (2021) ao defender que o amor é uma ação e não um sentimento. Hooks (2021) confessa em sua obra que a demora em se tornar uma pessoa amorosa que praticava ações amorosas apesar das referências disfuncionais do amor na infância e em relacionamentos afetivo-sexuais que vivenciou, foi atrasada devido à falta de uma definição clara sobre o que é o amor. Para a autora, encarar o desamor e compartilhar o amor como ação de “cuidado, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança, assim como honestidade e comunicação aberta” (HOOKS, 2021, p. 47) são modos de chegar a autorrecuperação.

Esse compartilhar com outras pessoas, em especial entre mulheres, como estratégia de autocura e de cultivo do amor defendido por hooks (2021) é encontrado no videoclipe “Fé nas maluca” quando a mulher de pedra, já encarnada como uma mulher real com vontades próprias, reconhece o desamor e se reconstrói com ajuda de outras mulheres. Essa mesma construção Iza repetiu na apresentação do show do álbum AFRODHIT no festival de música The Town de 2023, quando ela anuncia antes de cantar “Fé nas malucas”: “Eu estou renascida, e eu acho que eu vou dedicar esse show a todas as mulheres que estão renascidas e que não desistem nunca. O brilho pode até ofuscar, mas não apaga não. A gente volta com tudo” (IZA, 2023, n.p).

“QUE O AMOR SEJA O AMOR-PRÓPRIO”: AMOR EM CANÇÕES DE E PARA MULHERES NEGRAS

Bell hooks (2021) delinea o conhecer do amor a partir da clareza do que essa ação, como ele defende, é e age, do modo como devemos ser honestas/honestes/honestos com a noção do amor para que vivamos o amor com justiça e honestidade e, em seguida, propõe que nos comprometamos com o amor através do amor-próprio. Para hooks (2021), o comprometimento com o amor-próprio permite o enfrentamento do controle patriarcal que determinou padrões de gênero e familiares para

definir pessoas dignas de amor. Contudo, para alcançar o amor-próprio, seria necessário enfrentar essa socialização e “nos ver como realmente somos” (HOOKS, 2021, p. 93).

Ao discutir a mulher negra e o amor, Beatriz Nascimento (2021) observa ser a condição afetiva da mulher preta brasileira uma complexidade muitas vezes reduzida apenas ao aspecto sexual, principalmente quando se trata de relações heterossexuais. Nascimento (2021) vai explicitar que para a mulher negra o amor era frequentemente analisado apenas pelos aspectos econômicos e políticos da exploração (sexual e do trabalho) ignorando que a moral liberalista inaugurada pelo iluminismo que posicionou o homem heterossexual no centro do poder atua diretamente nessa construção do amor-próprio da mulher negra brasileira “em que a violência é a negação de sua autoestima” (NASCIMENTO, 2021, p. 233).

Em entrevista ao Fantástico para a divulgação de AFRODHIT, Iza define a obra como o espaço de recuperação e amor-próprio: “é a minha forma de me expressar, às vezes em minhas relações pessoais eu me calo para algumas coisas, e algumas coisas que eu calei virou música” (IZA, 2023, n.p). As construções das canções como nomeação do relacionamento amoroso digno foram identificadas por Lucianna Furtado (2023) ao se debruçar sobre as obras das cantoras negras Leci Brandão e Ivone Lara. De acordo com Furtado (2023), em ambos os casos as noções de felicidade e de busca da realização plena do amor foram nomeadas pelas artistas como espaço principal de desejo mesmo que fosse necessário, para alcançar esse destino, o rompimento da relação.

Escolher a si mesma como prática amorosa superior ao sofrimento amoroso e a posição de sujeição idealizada pelo amor romântico patriarcal seria assim um ponto em comum entre essas três mulheres negras (Iza, Leci e Ivone Lara), uma ação de amor que também é defendida por bell hooks (2021). No final do videoclipe Iza revela o amor pelo trabalho e pela produção criativa, a partir do resgate de seu histórico de trabalho e do reconhecimento internacional recente, registrando sua participação em cada etapa de produção da obra.

Se considerarmos o álbum AFRODHIT como uma contextualização do videoclipe, temos um percurso narrativo em que as canções seguem essa mesma ordem de desencanto e abandono do amor indigno com as quatro primeiras canções “Nunca mais”, “Fé nas maluca”, “Que se vá” e “Tédio”, passando por canções de autovalorização de si e de formas de diversão, alegria e desejo com “Mega da Virada”, “Batucada” e “Terê”, essa última uma releitura de “Tereza Guerreira”, mulher negra que tem suas atitudes questionadas pelos compositores da canção original.

Ao final do álbum, Iza volta a falar de amor com as músicas “Bonzão”, “Exclusiva” e “Uma Vida é Pouco pra te amar”. Em “Exclusiva” a cantora que também participou da composição da música retoma discursos sobre a paixão, a dor de se apaixonar e da redescoberta do amor pontuando desde os primeiros versos que é “cheia de querer alguém/ Me apaixonar de novo é sempre necessário”.

CONCLUSÃO

Com base nos aspectos aqui apresentados e discutidos, acreditamos ser salutar, ao analisar uma obra audiovisual, considerar todos os aspectos que subjazem sua produção, a contextualização e a subjetividade de sua criação e reprodução. Dessa maneira, para se produzir uma reflexão e discussão aprofundadas acerca da obra audiovisual “Fé nas maluca”, como aqui propusemos, torna-se fundamental observar quem são as interlocutoras principais da obra e a linha narrativa de seu registro audiovisual, um videoclipe, que visa relacionar melhor as particularidades da música aliadas às representações dessas mulheres negras que ali estão presente e entoam suas vozes.

Para tanto, considerar a intertextualidade entre a música e o clipe, tomando como pano de fundo as explicações e discursos proferidos pelas autoras, que explicam determinados pontos centrais da obra, é um ponto importante de análise contextual. Essa intertextualidade, em conjunto com a proposta do registro do pensamento negro como proposto por Collins (2019), eclodem também em práticas de autodefinição dessas mulheres negras em enfrentamento às imagens de controle (COLLINS, 2019). Esse exercício de autodefinição reverbera ainda no autocuidado e na explanação do amor-próprio na formação de uma rede de variadas formas de amor a mulheres negras, principalmente (HOOKS, 2021).

Dessa forma, percebemos que a representação do amor, seja ele romântico, de amizade e, principalmente, o próprio, devem partir de perspectivas interseccionais e múltiplas, considerando as diversas variáveis que nos constituem, especialmente levando a lugares de redenção, valorização e de amor experienciados por mulheres negras, aqui corporificadas pelas cantoras Iza e Mc Carol e embasadas por bell hooks, trazendo mais veracidade, possibilidades, realidades e vivências para expressões de amor. Assim, o amor como sentimento-ação permite experiências de renascimentos constantes e coletivos, cada vez mais potentes, possíveis e reais, por meio de representações artísticas e reflexivas como a da obra aqui analisada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLLINS, Patrica Hill, *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

FURTADO, Lucianna. *Cantando e Escutando Amores: as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/54430>

GUTMANN, Juliana Freire, *Audiovisual em rede : derivas conceituais*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/publicacao/audiovisual-em-rede/>

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

_____. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.

Iza lança single ‘Fé Nas Maluca’, com participação especial de Mc Carol. [Entrevista concedida a] Da Redação. *Cultura UOL*. Online. set, 2023. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2023/07/28/7399_iza-lanca-single-fe-nas-maluca-com-participacao-especial-de-mc-carol.html

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. *Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombolas e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ROCHA, Halitane. Iza lança novo clipe empoderador da música “Fé Nas Maluca”, gravado com Mc Carol: “uma mistura de irmandade e amizade”. *Mundo Negro*, 28/07/2023. Disponível em: <https://encurtador.com.br/eZaSr>. Acesso em: 19 de jul.2024.

SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

_____. *Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de vídeos*. Contemporânea – Comunicação e Cultura, 2014. Disponível: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v12i2.10721>

Todos os detalhes por trás das tranças usadas por Iza em AFRODHIT. [Entrevista concedida a] Da Redação. *Revista Glamour*. Online. ago., 2023. Disponível em: <https://glamour.globo.com/beleza/cabelo/noticia/2023/08/todos-os-detalhes-por-tras-das-trancas-usadas-por-iza-em-afrodhit.ghtml>

-
- [1] <https://mundonegro.inf.br/iza-lanca-novo-clipe-empoderador-da-musica-fe-nas-maluca-gravado-com-mc-carol-uma-mistura-de-irmandade-e-amizade/>
- [2] O cabelo do retorno da mulher de pedra a casa é com pedras preciosas foi pensado para representar a descoberta do mundo e reforçar a ideia de divindade da mulher negra. <https://glamour.globo.com/beleza/cabelo/noticia/2023/08/todos-os-detalhes-por-tras-das-trancas-usadas-por-iza-em-afrodhit.ghtml>
- [3] “Removerei de vosso corpo o coração de pedra e vos darei um coração de carne. Porei em vós o meu espírito e farei com que andeis segundo minhas leis e cuideis de observar meus preceitos.” (Ez 36,26-28)
- [4] https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2023/07/28/7399_iza-lanca-single-fe-nas-maluca-com-participacao-especial-de-mc-carol.html

As novas narrativas do amor parental na contemporaneidade: um estudo comunicacional sobre suas representações a partir da coluna de Vera Iaconelli na Folha de S. Paulo

New narratives of parental love in contemporary times: a communicational study on its representations based on Vera Iaconelli's column in Folha de S. Paulo

PAULO NASSAR

Diretor-presidente da Associação Brasileira de Comunicação Empresarial (Aberje), professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutor e mestre pela ECA-USP. É Coordenador do Grupo de Estudos de Novas Narrativas (GENN), da ECA-USP e pesquisador orientador de mestrado e doutorado (PPGCOM ECA-USP). E-mail: paulonassar@usp.br.

MARIA RITA MAZZUCATTO

Doutoranda e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisadora do Grupo de Estudos de Novas Narrativas (GENN-ECA/USP). E-mail: maria.mazzucatto@usp.br.

RESUMO

O presente artigo propõe-se a discutir, sob a ótica da comunicação e em interface com o afeto, as novas narrativas da parentalidade contemporânea no Brasil. O estudo analisa 21 artigos sobre a temática do amor parental, escritos pela psicanalista Vera Iaconelli na *Folha de S. Paulo* e publicados semanalmente em 2020 e 2021. Para isso, fizemos uma breve contextualização sobre os conceitos de amor na filosofia, relacionamos as características da contemporaneidade com os atuais desafios das relações sociais, sobretudo o amor parental, e pudemos, então, explorar a visão de Iaconelli sobre o tema, depreendendo disso possíveis novas narrativas sobre o amor parental. A discussão foi possível a partir da técnica de análise de conteúdo e algumas de nossas conclusões recaem sobre o fato de que vemos as novas configurações afetivas demandarem mais igualdade de direitos entre pais e mães e exigirem a validação de novos arranjos familiares, relacionados à promoção de uma sociedade mais justa, diversa, inclusiva e solidária.

Palavras-chave: Comunicação; novas narrativas; amor parental.

ABSTRACT

This article aims to discuss, from the perspective of communication and in conjunction with affection, the new narratives of contemporary parenthood in Brazil. The study analyzes 21 articles on parental love, weekly written by psychoanalyst Vera Iaconelli in *Folha de S. Paulo* (2020 and 2021). To this end, we briefly contextualized the concepts of love in philosophy, related the characteristics of contemporary times with the current challenges of social relations, especially parental love, and were then able to explore Iaconelli's view on the subject, inferring from this possible new narratives on parental love. The discussion was possible through the content analysis technique and some of our conclusions are based on the fact that we see new emotional configurations demanding equal rights between fathers and mothers and requiring the validation of new family arrangements, related to the promotion of a more just, diverse, inclusive and supportive society.

Keywords: Communication; new narratives; parental love.

INTRODUÇÃO

“– A resposta é simples: amo muito a minha filha. Para mim, é a coisa mais bonita que já vi, mas de onde venho isso não é o bastante. Todo programa deve ter um propósito. Se não tiver, ele é deletado. Então, tive de pedir ao francês que salvasse minha filha. Não está entendendo? (Rama Kandra)

– É que eu nunca... (Neo)

– Ouviu um programa falar de amor? (Rama Kandra)

– É uma emoção humana. (Neo)

*– Não, é uma palavra. Mas o que importa é a conexão que a palavra implica. (Rama Kandra)
(Matrix Revolutions)*

Somos seres sociais. Isso significa que nos organizamos a partir de “formas reguladas por símbolos, normas e valores que permitem uma existência comum” (CHAUÍ, 2024, p. 5). Foi a partir da relação com outras pessoas que tivemos e seguimos tendo sucesso evolutivo e civilizatório. Em uma sociedade cada vez mais conectada e hipermediada pelas redes digitais de comunicação e dispositivos ascendentemente velozes e interligados (HAN, 2022), era de se esperar que o problema da solidão humana fosse superado. Entretanto, o “Século da Solidão” denominado por Noreena Hertz (2021) já era realidade antes mesmo da pandemia de COVID-19, que colocou à prova nossa resistência ao isolamento social. Companhia verdadeira torna-se raridade e a lógica capitalista (GUATTARI, 1977) rapidamente trata de transformá-la em produto. Em tempos que demandam que alguns países como Reino Unido e Japão criem ministérios para lidar socialmente com o problema da solidão (BIERNATH, 2023), acreditamos ser importante falarmos em diversos âmbitos, especialmente no acadêmico, sobre possibilidades de enfrentamento aos desafios impostos às relações afetivas pela globalização, pela hiperconectividade e pelas tendências de aceleração e de questionamento de identidades impostas pela contemporaneidade ou Modernidade Tardia (HALL, 2000). Exemplo disso é o fato de abordarmos aqui assuntos como o amor, o afeto e o dever de cuidar de novas gerações de indivíduos.

Neste sentido, apontamos o amor e o fortalecimento das relações afetivas como saídas para o enfrentamento aos desafios dos nossos tempos. Conforme o diálogo de *Matrix Revolutions*, mais do que uma palavra, o que importa é o que o amor implica, especialmente no contexto atual: representa um caminho para o resgate comunicacional e narrativo que nos permitirá viver no mundo atual, sem, contudo, perdermos o que de melhor conquistamos civilizada e socialmente até aqui.

Para isso, neste trabalho, propomos inicialmente uma breve contextualização sobre os conceitos de amor na filosofia. Posteriormente, relacionamos as características da contemporaneidade

com o surgimento do casamento por amor ilustrado por Luc Ferry, o que inaugura a chamada “transformação da intimidade” descrita na obra de Anthony Giddens. Com isso, refletimos sobre os desafios do amor parental na Modernidade Líquida de Zygmunt Bauman e podemos, então, explorar a visão da psicanalista Vera Iaconelli sobre o tema em sua coluna semanal na *Folha de S. Paulo*, depreendendo possíveis novas narrativas sobre o amor parental.

UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO FILOSÓFICA SOBRE O AMOR

As primeiras reflexões filosóficas sobre o amor datam da Grécia Antiga, sendo até hoje primordial a visão de Platão (2010) e Sócrates de amor a partir de *Eros*. Sob este olhar, o que o amor possui se desintegra, pois é sempre desejo, falta, e só existe neste contexto. *Eros* é o amor em sua forma mais passional e irracional. É infantil e entedia-se facilmente na presença, que, ainda há pouco, era sua fonte de intenso desejo (COMTE-SPONVILLE, 2010).

Temos ainda o conceito de *Philia*, inicialmente utilizado por Aristóteles n’A *Ética a Nicômaco* ao referir-se à importância da amizade na vida humana, tratada como virtude. Em sua visão, “ninguém escolheria viver sem amigos, ainda que tivesse todos os outros bens” (ARISTÓTELES, 2015, p. 209). Ele compara amor e amizade, afirmando que “existe outra espécie de amizade, [...] a afeição de um pai em relação a seu filho” (Ibid., p. 220). A amizade é um sentimento que Aristóteles relaciona com a parentalidade e pode estar presente mesmo em uma relação na qual estejam envolvidos elementos de autoridade.

Citamos, então, a importância de Spinoza para a solidificação deste conceito ao afirmar que “por afeto, compreendo, então, uma ação” (SPINOZA, 2022, p. 98), dialogando com o exercício de cuidar como dever associado à parentalidade. Se amar enquanto sentimento é algo facultativo, o afeto apenas pode ser mensurado enquanto ação.^[1] O amor, para Spinoza, está atrelado à alegria da existência do outro, mesmo que a ele não se esteja unido. Neste sentido, Spinoza associa amar com regozijar-se (SPINOZA, 2022). Assim, o amor parental é, sobretudo, uma manifestação importante de *Philia*, já que é um amor que age para manter o bem do objeto amado com pouca ou nenhuma expectativa de retorno, é um “amor-ação” (COMTE-SPONVILLE, 2010).

E, assim, mencionaremos o terceiro tipo de amor, que virou objeto da filosofia ao ser introduzido por Jesus como base da crença cristã: *Ágape*. Este tipo de amor é associado à bondade e à virtude, ao pressupor o altruísmo nas relações e ao extrapolar a esfera individual e privada, estendendo-se ao coletivo. Revela grande potencial para ajudar a humanidade a atingir

seu nível mais alto quando as pessoas começam a empregá-lo a fim proteger umas às outras (COMTE-SPONVILLE, 2010).

O amor *Ágape* é uma virtude moral em que uma pessoa voluntária e incondicionalmente oferece bondade – a um custo para o doador – para outro(s) necessitado(s). Como esse conceito antigo tem implicações para relacionamentos harmoniosos e para uma boa saúde mental, são necessárias medidas precisas de *Ágape* para avaliar o grau em que uma pessoa o entende e pratica (ENRIGHT et al., 2022).

Ágape é, muitas vezes, associado ao amor de Deus sobre os homens, um amor desinteressado e nobre. Entretanto, sua importância vai além da religião e da espiritualidade, já que é a manifestação do divino nos homens, uma maneira de assemelhar-se à “perfeição absoluta” (COMTE-SPONVILLE, 2010, p. 291). De forma estendida, podemos ainda associar *Ágape* à caridade e à solidariedade (Ibid.).

Julgamos importante trazer à tona este contexto filosófico a fim de conhecermos sua expressão nos formatos de relacionamentos e suas mudanças ao longo do tempo. O amor *Eros* é o início de tudo, um ímpeto que acompanha todos os seres desejantes. Quando *Eros* possibilita o encontro amoroso, seja num casamento, numa relação de amizade ou em tantos outros formatos possíveis, temos sua modificação para um amor mais brando e companheiro, que é *Philia*. Se tivermos filhos ou nutirmos relações com teor parental em relação a outrem, é saudável que esta relação, além de toda a responsabilidade e carga mental e material que acarreta, também seja acompanhada por *Philia*, de forma que pais ou responsáveis e seus filhos possam cultivar uma relação que extrapole suas individualidades, baseada no respeito, no companheirismo, na amizade e no bem-querer. E, por fim, quando pensamos no coletivo, olhamos para outros que não pertencem à nossa esfera privada ou ao nosso círculo social, transpomos o amor que guardamos aos nossos semelhantes para a esfera pública, quando queremos o bem não somente de nossos filhos, mas de todas as crianças, de todos os indivíduos, e quando cuidamos coletivamente dos mais vulneráveis, temos em ação o amor *Ágape*, contribuição da filosofia cristã que se expressa como caridade e solidariedade.

A REVOLUÇÃO DO AMOR E AS CARACTERÍSTICAS DA CONTEMPORANEIDADE

De forma mais prática, temos que, com o advento da globalização liberal e das sociedades ocidentais baseadas na ideia de família moderna (ou nuclear), baseada no amor e na consagração

da pessoa, surge uma série de consequências para a afetividade, em um processo denominado por Luc Ferry, importante pensador francês, de revolução do amor (FERRY, 2012).

O casamento por amor é algo que advém do Romantismo burguês, que modificou profundamente os costumes praticados até então. Do contexto globalizado atual, decorrem três traços característicos. O primeiro é a “desconstrução dos valores tradicionais”, decorrente do consumismo previsto pelo capitalismo, que, em seu formato moderno, é chamado de globalização; o segundo aspecto é a “impotência pública” frente à lógica global; e, por último, o terceiro traço é o que Luc Ferry denomina de “reencantamento do mundo” (FERRY, 2012, p. 20-22).

Essas condições culminam no que podemos denominar de Pós-Modernidade, cujas mudanças são muito velozes. O período é marcado pela acelerada urbanização (NAÍM, 2019); pela lógica de consumo e o conseqüente movimento de individualização (BAUMAN, 2004); e por um profundo impacto no cotidiano das pessoas oriundo da hiperconectividade (HAN, 2022).

A partir das implicações deste novo contexto, mais especificamente no âmbito da vida privada e das relações, seis consequências emergiram como resultado do processo de transformação inaugurado pelo amor-paixão: a invenção do divórcio; o laicismo republicano; o surgimento da vida privada; a construção do amor parental tal como o conhecemos atualmente; a conseqüente abertura da vida privada aos interesses da coletividade; e a sacralização humana pelo amor (FERRY, 2012). Assim, “o capitalismo globalizado nos faz entrar estranhamente numa era de um humanismo inteiramente nova” (Ibid., p. 96).

Ferry explica, então, como as características mais sombrias do atual processo de globalização tiveram o efeito contrário e fundaram um humanismo baseado no “amor-paixão” (Ibid., p. 90). Ele aborda o surgimento de “uma forma inédita de reencantamento do mundo por meio do surgimento de uma nova figura do sagrado [...], embora humana, não religiosa” (Ibid., p. 90). Em resumo, temos que “a globalização desconstrói as figuras tradicionais do sagrado para dar lugar, no final, ao nascimento da sacralização do humano” (Ibid., p. 92).

A TRANSFORMAÇÃO DA INTIMIDADE

Com isso, trazemos ainda as contribuições de Anthony Giddens (1993), que endossam a interpretação de que houve um processo de transformação na esfera privada que tem influenciado diversos aspectos da afetividade humana, no que é denominado como transformação da intimidade (GIDDENS, 1993).

No contexto contemporâneo, a tendência é que cada vez mais os relacionamentos sejam igualitários, sobretudo dentro do casamento. Algumas consequências importantes desse movimento relacionadas ao surgimento do amor romântico são a criação do lar e as modificações nas relações parentais. Mais especificamente, sobre a infância e a vida familiar ressignificadas, temos que “aqueles padrões de interação pais-filhos foram substancialmente alterados” (GIDDENS, 1993, p. 53) ao longo do tempo.

Giddens ainda associa a tendência de democratização da intimidade ao surgimento do relacionamento puro, no qual “tanto a responsabilidade quanto a autoridade – onde ela existe – estão profundamente vinculadas à confiança” (Ibid., p. 206), dinâmica que se aplica a relacionamentos amorosos de diversas naturezas. Desta forma, temos delineados novos contornos das relações e a promessa de que estas sejam mais igualitárias. Outro desafio que se impõe recentemente é a manifestação do extremo individualismo e da maior fragilidade das relações no exercício da parentalidade.

O AMOR PARENTAL NA MODERNIDADE LÍQUIDA

Neste momento, utilizaremos os escritos do sociólogo polonês, Zygmunt Bauman para entendermos melhor a questão do amor nos tempos atuais. Bauman cunha o conceito de Modernidade Líquida, em contraposição à anterior Modernidade Sólida (BAUMAN, 2004). Disso decorre outro fenômeno apontado, que pode ser resumido como a fragilização dos laços sociais e afetivos, em que as conexões podem ser facilmente rompidas. Com isso, a palavra *amor* banaliza-se e passa a ser usada em relações que não necessariamente guardam semelhanças com tal sentimento (BAUMAN, 2004).

Em uma cultura consumista como a nossa, que aplica a lógica da praticidade e da descartabilidade a todos os aspectos da vida humana, como ficam as relações parentais? A problemática do amor, para Bauman, reside no cerne do que, “para termos amor-próprio, precisamos ser amados. A recusa do amor [...] alimenta a autoaversão. O amor-próprio é construído a partir do amor que nos é oferecido por outros” (BAUMAN, 2004, p. 102). Sobretudo nos dias atuais, ter um filho não deixa de ser um objeto de consumo, ainda que emocional. E, no contexto atual de grande incerteza, o projeto de ter filhos é algo atipicamente ousado para o ser humano. O investimento emocional e financeiro é considerável, e, por se tratar muito mais de uma decisão (e não contingência, embora possa ocorrer), isso aumenta a ansiedade, a angústia e

o estresse associados ainda à lógica de consumo, à liquidez e à expectativa de retorno envolvida no processo (BAUMAN, 2004). Assim, as relações parentais são, sim, impactadas negativamente pelo novo paradigma relacional, e a dinâmica é, em linhas gerais, que filhos não podem ser encaixados na lógica de consumo e de satisfação garantida que o mercado impõe. Nesta lógica, como as “alegrias da paternidade e da maternidade vêm [...] num pacote que inclui as dores do autossacrifício e os temores de perigos inexplorados” (BAUMAN, 2004, p. 60), num cenário irreal em que é esperado grande retorno e pouco trabalho, isso explica desafios, doenças, quebra de expectativas e falta de controle que envolvem a decisão e o projeto atual da parentalidade (Ibid.).

Por isso é tão importante que coloquemos à prova da reflexão as relações que, coletivamente, temos cultivado e naturalizado, pois os afetos de todas as naturezas são impactados pelo contexto socioeconômico. Dessa forma, *Philia* (esfera privada) e *Ágape* (esfera pública) passam pelo exercício do respeito e da arte dos reparos. Para Bauman, “amar o próximo como amamos a nós mesmos significaria então respeitar a singularidade de cada um” e reconhecer “o valor de nossas diferenças, que enriquecem o mundo” (BAUMAN, 2004, p. 103). Apesar das dificuldades impostas pela mentalidade atual, devemos exercitar tal habilidade em prol de nutirmos relações mais significativas e verdadeiras.

OS DESAFIOS DO AMOR PARENTAL NA ATUALIDADE A PARTIR DOS ARTIGOS DE VERA IACONELLI NA FOLHA DE S. PAULO

Para ilustrarmos os contornos atuais do amor parental, selecionamos como *corpus* de análise a coluna semanal de Vera Iaconelli, na *Folha de S. Paulo*, que discute por diversos enfoques o conceito de amor parental. Iaconelli é uma psicanalista brasileira, doutora em psicologia pela Universidade de São Paulo. Ela possui tal espaço de opinião na *Folha de S. Paulo*, um dos veículos mais influentes do país, desde 2017.

Selecionamos artigos escritos pela autora em sua coluna durante dois anos pandêmicos, 2020 e 2021, a fim de definir como pano de fundo da questão parental a pandemia de COVID-19, que escancarou vulnerabilidades. A partir disso, compomos o contexto que embasa a presente análise, descrita a seguir. Pretendemos, então, analisar as opiniões e os conceitos sociais (tangenciados ou, por vezes, trabalhados em profundidade) sobre o amor parental na contemporaneidade, sobretudo no cenário brasileiro, presentes na coluna que a psicanalista escreve semanalmente. Utilizaremos, para isso, a técnica da análise de conteúdo (BARDIN, 2020), que pode ser resumida

nas seguintes etapas: “1) a pré-análise; 2) a exploração do material; e 3) o tratamento de resultados, a inferência e a interpretação” (BARDIN, 2020, p. 121).

Quanto à amostra, esta foi proposta de forma final após a etapa que compôs a pré-análise. Os artigos de Vera Iaconelli para a *Folha de S. Paulo* de 2020 e 2021 foram compilados em Excel e, com esta organização, passamos à etapa de pré-análise. De forma direcionada, foi realizada uma leitura flutuante já com alguma familiaridade com os textos, aprendizado que foi essencial para uma primeira seleção dos artigos. Foram marcados, dentre os artigos compilados, os que teriam potencial de compor a amostra para segmentação em Excel. O crivo para esta primeira seleção foi temático: se havia menção a parentalidade ou não. De cem artigos mapeados, foram pré-selecionados 44. Após a leitura flutuante, foi realizada uma imersão mais atenta no conteúdo pré-selecionado, e dos 44 artigos, foram escolhidos quarenta. O motivo desta seletividade foi que quatro dos textos, embora mencionassem a parentalidade em alguma medida, não tratavam do assunto propriamente, sequer abordavam a questão com mais profundidade ou mencionavam crianças e adolescentes. Assim, quarenta artigos que se encaixaram no primeiro crivo foram selecionados.

Na etapa de exploração do material de quarenta artigos selecionados, foram definidas as categorias a seguir para a classificação do material, cuja unidade de registro (BARDIN, 2020) é cada artigo. A categorização realizada em Excel foi baseada no critério de pertinência aos objetivos do trabalho, considerando as seguintes perguntas:

- Faz menção a crianças ou a adolescentes?
- Faz menção à família e à vida e dinâmica familiares?
- Faz menção à pandemia de COVID-19?
- Faz menção ao afeto, ao amor, ao cuidado ou a conceitos afins?

O modo de classificação em Excel, a partir dessas categorias, foi de “sim” ou “não”, ou seja, a presença ou ausência dos elementos analisados, de modo que daremos destaque ao macrotema conforme esse resultado obtido em Excel. Do total apurado, 21 artigos mencionam afeto, amor, cuidado ou conceitos afins aplicados à parentalidade, compondo a amostra final analisada neste trabalho. Com isso, tivemos a delimitação do *corpus*, que é “o conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos” (BARDIN, 2020, p. 122), observando parâmetros para sua seleção, como exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência (Ibid.). Neste sentido, a adequação de cada artigo ao tema do amor parental – critério pelo qual os artigos foram incluídos ou não na seleção final – foi decisiva na definição do *corpus* e na construção da amostra.

MENÇÃO AO AFETO, AO AMOR, AO CUIDADO OU A CONCEITOS AFINS?	QUANTIDADE DE ARTIGOS	PORCENTAGEM
SIM	21	52,5%
NÃO	19	47,5%
TOTAL	40	100%

TABELA 1: Quantidade de artigos que mencionam afeto, amor, cuidado ou conceitos afins e sua porcentagem em relação à amostra.

Fonte: Elaborada pela autora.

Conforme podemos ver na Tabela 1, em um período de dois anos, dentre o total de quarenta artigos, é expressivo o número de artigos que mencionam o amor ou o cuidado parental (21 artigos, que representam 52,5%), prova da relação intrínseca entre o projeto da parentalidade e o sentimento que estimula amor entre pais e filhos. Embora não seja regra, é inegável associar parentalidade com afeto, quer seja para reiterar laços sociais fortes que dão sentido à existência, quer seja para nos espantarmos com indiferença, abandono e negligência de pais para filhos ou vice-versa. Assim, faz-se importante, em relação ao *corpus* desta análise, aprofundar a classificação dos temas abordados de forma mais específica, como os microtemas agrupados na Tabela 2.

CLASSIFICAÇÃO DA AMOSTRA DE ARTIGOS QUE MENCIONAM AFETO, AMOR OU CONCEITOS AFINS	QUANTIDADE DE ARTIGOS	PORCENTAGEM
Reflexões sobre a família (amor como pano de fundo)	3	14%
Reflexões metalinguísticas e históricas sobre o amor parental	9	43%
Reflexões sociais sobre o amor parental	3	14%
Desafios práticos da parentalidade	6	29%
TOTAL	21	100%

TABELA 2: Classificação de microtemas da amostra de artigos selecionados.

Fonte: Elaborada pela autora.

Inicialmente, temos os artigos que, ao abordarem o tema do amor parental, o fazem sob a perspectiva de refletir sobre a célula da família e suas configurações de forma geral. Nestes

casos, o amor parental é subtexto para tratar da complexa trama de laços afetivos que organizam a sociedade. Neste ponto, vamos fazer um breve resumo dos artigos desta categoria.

O primeiro excerto denomina-se *Caetanear o Natal*, a partir do qual Vera Iaconelli faz uma leitura sobre as festas de fim de ano em 2020. Ela reafirma a natureza conflituosa das famílias, mesmo as que são permeadas por amor e respeito, e questiona a idealização da família harmônica, que é exceção devido a sua própria natureza constitutiva. O que se inicia normalmente por um ato amoroso entre um casal tende a se desenvolver e agregar indivíduos com diferentes personalidades. Por isso, a psicanalista dirige-se aos que não poderiam passar as festas perto de seus entes queridos, dizendo: “Os que lamentam não estarem juntos dos parentes devem comemorar justamente o fato de sentirem sua falta” (IACONELLI, 2020c, n. p.).

Já no segundo e no terceiro conteúdos, a pandemia aparece como pano de fundo, enquanto o luto é discutido como um grande desafio pessoal, familiar e até social, desenvolvendo-se como um tabu coletivo. Nesses artigos, que abordam as dinâmicas familiares frente aos lutos parental e filial, temos traçada a relação entre amor e perda: quanto maior o amor, mais desoladora é a perda do objeto amado, quer estejamos falando de pais, filhos ou outros entes queridos. O artigo *Dizer adeus aos pais*, de 14 de dezembro de 2020 (IACONELLI, 2020f) aborda o luto com a morte dos pais, enquanto o outro tipo de perda associada à parentalidade aparece em *A perda de um filho*, que data de 1º de março de 2021 (IACONELLI, 2021a). O luto foi um dos grandes desafios do período, frente à aceleração do número de acometidos pela COVID-19 de diversas faixas etárias, e precisou ser discutido para além de sua dimensão pessoal, passando a fazer parte de um processamento emocional e catártico coletivo, que ressoa sobretudo dentro das famílias.

Quanto ao bloco de artigos que tratam sobre as reflexões metalinguísticas e históricas sobre o amor parental, o tema do afeto é eixo central das discussões. Nesta classificação, temos os artigos resumidos a seguir.

No artigo *De que vale ter filhos?*, temos um compilado sobre parentalidade, situando seu desenvolvimento em perspectiva histórica e chamando a atenção para sua natureza paradoxal. A colunista aponta ainda o conceito limitante de “instinto materno” e instiga o leitor a repensar papéis de gênero nas atividades parentais ao afirmar que a “discussão sobre quem deve ‘embalar Mateus’ é urgente, e a pandemia só fez aumentar o jogo da batata-quente. Quem cuida/cuidará das crianças?” (IACONELLI, 2020e, n. p.).

Destacamos ainda o texto *Não sei se vou te amar*, que enfoca a questão do afeto entre pais e filhos. Na abertura, Iaconelli aponta o caráter “inspiradoramente contingencial” do amor parental, misturando expectativas e idealizações não correspondidas à realidade concreta, por melhor que esta se apresente (IACONELLI, 2020h).

No artigo *Thammy Miranda para Pai 2020*, é discutida a questão de gênero na parentalidade. A autora coloca em xeque a limitação inerente à associação das figuras de mãe e pai a uma visão cis-heteronormativa, já que, conforme ela fala, esses termos são “significantes e, portanto, criações humanas” (IACONELLI, 2020j, n. p.). Por isso, devemos repensar as noções de parentesco e filiação, associando-as a amor e cuidado, estendendo, assim, o conceito por vezes limitador e conservador de família.

O texto de título *Amor à família é álibi perfeito* aborda a questão do amor em profundidade. Iaconelli coloca em perspectiva os aspectos biológicos e culturais do amor, associando-o à sobrevivência humana. Também fala sobre a reciprocidade que se espera quando se sente amor, mais especificamente, o amor parental. Para ela, o amor dentro da família deve contribuir para que tenhamos empatia e queiramos o bem de toda a sociedade; caso seja egoísta, a família não estará exercendo seu papel de expandir para a coletividade seu horizonte de afeto particular (IACONELLI, 2020a).

Por fim, a questão do afeto é analisada a partir da natureza idealmente eletiva da parentalidade no texto *Sapos, filhos e cachorros*. O afeto, potencialmente reconhecido e recompensado com o tempo, é colocado em perspectiva com as diferentes fases dos filhos. Iaconelli alerta aqueles que acreditam que, ao se tornarem pais, serão adorados incondicionalmente, quando, na realidade, se estiverem fazendo um bom trabalho, terão suas habilidades questionadas continuamente por filhos cada vez mais maduros e exigentes (IACONELLI, 2021i).

Já o texto *Ter medo do pai* analisa a modificação ao longo do tempo desta figura: de distante e temido a uma pessoa participativa, flexível e corresponsável pelos cuidados parentais, no que é denominado de “nova parentalidade” (IACONELLI, 2021j).

No artigo *O trauma na berlinda*, dedicado à reflexão sobre traumas cotidianos, a autora questiona a “ideia de que haveria uma existência humana na qual a vida, a morte, a sexualidade, o amor, as perdas seriam encaradas sem deixar marcas e cicatrizes” (IACONELLI, 2021f, n. p.).

Em *Feito tatuagem*, Iaconelli lança mão de elementos da crônica para falar sobre a necessária separação emocional entre pais e filhos, a fim de que estes atinjam a maturidade. Isso reforça a ideia de que, no momento adequado da vida, é salutar que filhos adolescentes ou jovens adultos sintam-se seguros o suficiente para – certos do amor de seus pais – conquistarem novos horizontes (IACONELLI, 2021c). Na mesma linha, em *Meu caro bebê*, o amor é apontado como um dos elementos condicionantes da existência de um novo ser humano, consistindo em prática diária que deve conduzir à plena autonomia dos indivíduos cuidados (IACONELLI, 2021d).

Outros artigos da amostra trazem uma abordagem mais coletiva da questão parental e afetiva, propondo à sociedade reflexões que extrapolam a intimidade familiar, em movimento

que, conforme conceituado anteriormente, podemos ilustrar como a passagem do amor *Philia* (ARISTÓTELES, 2015) para *Ágape* (SPINOZA, 2022).

Neste grupo, temos inicialmente um texto voltado à questão da educação no período pandêmico. Em *De arremedo a panaceia*, Vera Iaconelli apela para o amor ao mundo, a solidariedade ou, ainda, *Ágape*, a fim de conscientizar as pessoas para a que deveria ser a real preocupação do ano letivo de 2020: a compaixão em relação às pessoas, e não a pressão por resultados escolares (IACONELLI, 2020d).

A escola também é apontada por Iaconelli como espaço de criação de laços afetivos, em linha com as teorias pedagógicas e educacionais, conforme exemplo do texto *Escola fechada produz sofrimento* (IACONELLI, 2020g).

Já o artigo *Para entregar seu filho* é motivado por um registro do Afeganistão em que um pai entrega seu bebê a um militar na esperança de que tivesse um futuro melhor. Iaconelli diz que, por vezes, “há momentos nos quais o grande gesto amoroso é aquele no qual entregamos definitivamente a criança aos cuidados de outrem” (IACONELLI, 2021g, n. p.), usando como metáfora o episódio bíblico de Salomão, em casos de entrega para adoção, de refugiados de guerras ou em outras situações que demandam medidas drásticas semelhantes.

Por fim, como quarto e último enfoque, temos a temática de maior apelo na coluna semanal de Vera Iaconelli: propor discussões e oferecer ferramentas práticas para o enfrentamento aos desafios do cuidar que se apresentam diariamente a pais e responsáveis.

O primeiro artigo que menciona esse tema denomina-se *Quarenteen* e aborda a questão do cuidado parental durante momentos desafiadores da adolescência, tendo como fator agravante a pandemia de COVID-19. A autora menciona que o momento é uma oportunidade de educá-los com amor, colocando limites e orientando a lidar com os obstáculos, sem, contudo, esperar provas de amor em retribuição (IACONELLI, 2020i).

No texto *As vozes do bueiro*, Iaconelli trata de casos de abuso e chama a atenção de pais e responsáveis para medidas preventivas, como, por exemplo, não aplicar violência como ferramenta disciplinar, pois a relação de afeto entre pais e filhos pode dificultar que crianças saibam diferenciar afeto de abuso, no presente e também no futuro (IACONELLI, 2020b).

Por sua vez, o texto *Mimados ou largados?* analisa, entre outros desafios atuais, as condições sociais que têm prejudicado o exercício da parentalidade, a partir da reflexão sobre se as crianças hoje em dia estariam mais para mimadas ou negligenciadas coletivamente. Além disso, a psicanalista discute a diminuição da taxa de natalidade, causada sobretudo pela recusa das mulheres a conciliar as rotinas profissional e afetiva, dissociando esse fenômeno de uma suposta falta de amor, relacionando estes desafios às mudanças nas condições sociais para a criação de filhos (IACONELLI, 2021e).

Em *Ter um filho LGBTQIA+*, ela fala sobre a aceitação de uma filha ou filho que se identifique com uma das orientações da sigla no seio da família. No conteúdo, Iaconelli aponta para o estranhamento que pode acompanhar o processo de compreensão, mesmo dos pais mais desconstruídos, o que em nenhum grau anula ou diminui o amor sentido por ambas as partes. Segundo ela, “estranhamos nosso estranhamento porque tomamos por garantido que o amor nos faria aptos a lidar com qualquer surpresa. [...] Mas esquecemos que mesmo boas surpresas requerem um tempo de adaptação” (IACONELLI, 2021k, n. p.). Neste sentido, romper com as expectativas e trabalhar com o real é a saída para a adaptação inerente a qualquer mudança na dinâmica familiar.

No penúltimo artigo que menciona a questão do afeto parental, *De que vale investir nos filhos?*, analisa relações reais entre pais e filhos para discutir a questão do investimento, que perpassa aspectos subjetivos e objetivos como parte do amor e da rotina parentais (IACONELLI, 2021b).

Por fim, no artigo denominado *Trump escancara nosso anseio de que a realidade se dobre aos nossos desejos*, ao analisar a conduta do então presidente estadunidense Donald Trump, a psicanalista associa amor parental à imposição de limites à personalidade dos pequenos, a fim de que seu futuro não guarde semelhança com as tendências comportamentais do político (IACONELLI, 2020k).

Assim, podemos destacar importantes pontos de análise. Vera Iaconelli ressalta a inseparabilidade entre amor parental e cuidados aos filhos, o que define como determinante na concepção contemporânea de família. Em conformidade com a afetividade jurídica, enfatiza que o afeto nas relações parentais deve superar características como gênero, parentesco tradicional ou orientação sexual. Além disso, destaca que o afeto guia a preocupação dos pais com a educação, evoluindo ao longo das fases da vida dos filhos, sendo uma contribuição essencial aguardada na vida adulta, quando os laços familiares se tornam voluntários. A partir desse panorama, podemos dar início à etapa de tratamento de resultados, inferência e interpretação a partir do *corpus* de análise (BARDIN, 2020).

NOVAS NARRATIVAS DO AMOR PARENTAL

Narrar é um elemento do ato comunicacional de compartilhamento por excelência, na medida em que estabelece uma troca simbólica entre emissor e receptor, constituindo outras dimensões

da comunicação. A partir dos aspectos narrativos da comunicação e sua importância para a vida humana em seu caráter simbólico e cultural, deriva-se disso o conceito de novas narrativas, que são fruto da colaboração e podem contribuir para uma sociedade melhor (NASSAR; RIBEIRO, 2012).

Se o mundo contemporâneo já era reconhecido por suas vertiginosas mudanças de difícil compreensão (NASSAR; RIBEIRO; TAMURA, 2018), a pandemia causou extremo impacto ao modificar diversos processos instantaneamente, numa verdadeira “reinvenção das narrativas do mundo” (RIBEIRO, 2019, p. 162). Neste sentido, as novas narrativas podem contribuir para a modificação do olhar sobre a parentalidade e o amor parental, colocando como prioridade crianças e adolescentes, vendo-os como sujeitos de suas histórias e protagonistas de suas próprias consciências. Isso perpassa pela contribuição prática do amor parental para relacionamentos mais puros (GIDDENS, 1993) e para uma sociedade mais democrática, buscando a transformação de *Philia* em *Ágape*. “Por isso, podemos dizer que vivemos uma fase revolucionária onde devemos buscar novas narrativas para abarcar este novo tempo e espaço, para compreender a nós mesmos e as pessoas com as quais convivemos” (NASSAR; RIBEIRO; TAMURA, 2018, p. 4-5). Essas novas narrativas são, então, capazes de modificar visões, reforçar seus direitos humanos e fundamentos de uma sociedade melhor e mais justa.

A partir dessas reflexões, podemos aplicá-las ao conteúdo visto até aqui. As citadas mudanças sociais nos arranjos afetivos, como o surgimento do casamento por amor, o maior controle de natalidade e a liberdade sexual nas últimas décadas, causaram mudanças profundas na forma de ter e criar filhos. O que antes era algo compulsório e parte da vida adulta torna-se uma escolha e, com isso, um projeto. Mais recentemente, a parentalidade já não tira dos pais as possibilidades de conquistar novos sonhos, de ter uma carreira ou um relacionamento amoroso bem sucedido, embora não seja fácil conciliar todos esses aspectos (IACONELLI, 2022).

Sobretudo, temos que, hoje, a parentalidade é mais um dos projetos possíveis da vida, mas não o único; por isso, demanda conhecimento, preparo, investimento, apoio profissional, dedicação e rede de apoio para sua realização, o que dialoga com o fato de ser, em grande parte, uma escolha possível dentre tantas outras. Quando feita e celebrada, essa escolha se torna um esteio na vida dos indivíduos, agora responsáveis por outra(s) vida(s). Estes tendem a procurar por garantias, munindo-se de profissionais, serviços e produtos que lhes possam garantir sucesso nesta jornada. Isso tem um lado negativo e, segundo Iaconelli, “o uso mais nefasto que se pode fazer da parentalidade é aquele no qual o profissional vende a ideia de garantir, controlar, predizer a criação dos filhos e o bem-estar de pais e mães” (2021h, n. p.). Muitas vezes, entretanto, os responsáveis encontram frustração, pois nada os prepara completamente para os desafios parentais, tampouco sua tábua de salvação está na intensificação de práticas consumistas. Portanto, é importante esclarecer que

a tarefa da parentalidade nunca foi fácil, e cada tempo histórico impõe diferentes obstáculos a ela, provendo diferentes formas de angústia (IACONELLI, 2022).

Soma-se a isso a cobrança, a pais e responsáveis, de aderirem a certos compromissos sociais, tais como o pacto de cuidar e proteger seus filhos de todos os males. Embora norteador do exercício, o compromisso eleva a complexidade da prática, por se tratar de uma expectativa irreal. Essa busca por garantias reside, em partes, no fato de que a vida íntima, familiar e privada possui importância sem precedentes na vida do indivíduo, cuja atuação pública foi reduzida ao mínimo na Pós-Modernidade, legando-lhe uma realização quase que circunscrita à instância doméstica. Com o distanciamento e a perda de fé nas instituições, a vida privada torna-se a espiritualidade contemporânea, mesmo que laica (FERRY, 2012).

Em contraponto, a recente intensificação dos fluxos comunicacionais, a popularização das redes sociais e de dispositivos móveis, a grande circulação de dinheiro, pessoas, produtos e serviços estão fazendo com que os laços sociais fiquem ascendentemente superficiais, abalando ainda mais as estruturas da sociedade (BAUMAN, 2004).

Por isso, antevê-se que um resgate afetivo e amoroso é necessário, e que é no encontro com o outro que está a saída para o enfrentamento às questões contemporâneas (MORIN, 2000). Ou seja, o sucesso coletivo do projeto da parentalidade enquanto expressão de amor, cuidado e solidariedade também depende da abertura coletiva para além dos filhos, voltando-se à comunidade em busca de solidariedade. Além disso, se assumimos o compromisso com as novas gerações, é importante que se diga que, coletivamente, temos falhado em proteger nossas crianças de tudo. Se nas classes sociais mais altas os desafios vão do manejo com a escola, o uso intensificado dos celulares e a proteção ao abuso da porta pra fora, nas classes menos privilegiadas não se consegue garantir direitos básicos.

E, neste contexto, agravado pelo fato de que “não há muitos debates públicos a respeito do amor” (HOOKS, 2021, p. 31), temos a chance de explorar o amor e sua força inerentemente transformadora da realidade social (Ibid.), processo que passa pela elevação das pautas afetivas, privadas e domésticas à discussão pública, em busca de saídas coletivas. Com isso, *Eros*, *Philia* e *Ágape* devem ser vistos como um conjunto de prioridades a nortear esforços colaborativos da humanidade, solicitação frequente na coluna de Iaconelli.

A questão das famílias reconstituídas e diversas também é uma tendência relevante a ser vista a partir da análise. As dissociações entre parentalidade e casamento e papel de gênero e função de cuidado, aliadas à ascensão não somente real, mas também midiática de famílias fora da lógica cis-heteronormativa, são essenciais para entendermos esse movimento. Não é mais necessário casar-se para ser pai ou responsável por alguém, tampouco a parentalidade deve ser tratada como algo compulsório para quem engravida, ou exclusiva a homens e mulheres

cisgênero e heterossexuais. Isso torna a parentalidade mais inclusiva, além de um exercício que agrega diferentes pautas e suscita desafios – campo fértil para a aplicação de medidas de inclusão, diversidade e igualdade que têm sido solicitadas coletivamente.

Ainda em linha com a liberdade necessária para que se possa escolher cuidar de filhos e quando o fazer, duas noções fazem parte do arcabouço dessa nova parentalidade. Primeiramente, assim como outros temas, ela é uma causa coletiva, pois a sucessão da espécie humana e o tratamento da nova geração são assunto de todos. Outra faceta desta moeda é exatamente assegurar, na dimensão individual, que a parentalidade seja sempre uma escolha e passe pela garantia de direitos reprodutivos.

A parentalidade, em suas novas roupagens, tem fomentado suavidade no cuidado e relações mais horizontais entre pais e filhos. Isso não inviabiliza a autoridade saudável dos pais, que deve privilegiar o desenho de limites e uma educação libertadora, mas, na prática, tem abalado esses responsáveis, que buscam equilíbrio nos novos formatos. Pais e responsáveis não devem esquecer seu objetivo: a formação de indivíduos independentes, autônomos e prontos para a vida em sociedade, o que envolve uma educação não somente técnica e profissional, mas, sobretudo, cívica e moral, além de muito amor e empenho em sua constituição. Por fim, o amor parental deve essencialmente ir para além dos muros da casa e olhar seriamente para a condição das famílias mais vulneráveis e invisibilizadas.

CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

Entendemos aqui que amor parental precisa ir além de si mesmo, reconhecendo discrepâncias sociais e servindo de instrumento para diminuí-las, transformando, portanto, *Philia* em *Ágape*. O amor aos filhos deve ser inspiração para uma atuação social mais proeminente, a partir de uma força social transformadora inerente ao amor (HOOKS, 2021). Demanda-se ir além da esfera do afeto para mobilizar instâncias de decisão, instituições e campos do conhecimento e da prática social, endossando-a.

Destacamos, então, por inferência deste estudo, as novas narrativas sobre o amor parental, que partem das mudanças sociais nos arranjos afetivos ao longo do tempo e passam por sedimentar a parentalidade enquanto projeto, ressaltando a importância de haver garantia de apoio, preparo e conhecimento para essa jornada, sem, contudo, recair na armadilha de práticas consumistas. Por isso, essas narrativas reafirmam a necessidade de uma abordagem coletiva

para lidar com os desafios da parentalidade, buscando apoio mútuo e solidariedade, de forma a que *Philia*, a visão filosófica do amor parental, torne-se *Ágape* e atinja a todos, sobretudo as famílias mais vulneráveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

- ARISTÓTELES. **A ética a Nicômaco**. São Paulo: Edipro, 2015.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Edição revista e actualizada. Coimbra: Edições 70, 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.
- BIERNATH, André. **Por que a solidão virou uma das grandes preocupações de saúde do século 21**. *Folha de S. Paulo*, 2023. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/equilibriosaude/2023/08/por-que-a-solidao-virou-uma-das-grandes-preocupacoes-de-saude-do-seculo-21.shtml>>. Acesso em: 25/06/2024.
- CHAUÍ, Marilena. **O ser humano é um ser social**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.
- COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- ENRIGHT, Robert D. et al. The philosophy and social science of agape love. **Journal of theoretical and philosophical psychology**, 2022, p. 220-237. Disponível em: <<https://psycnet.apa.org/buy/2022-48425-001>>. Acesso em: 09/07/2023.
- FERRY, Luc. **A revolução do amor: por uma espiritualidade laica**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.
- HAN, Byung C. **A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje**. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.
- HERTZ, Noreena. **O século da solidão: restabelecer conexões em um mundo fragmentado**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

IACONELLI, Vera. **Amor à família é alibi perfeito**. *Folha de S. Paulo*, 2020a. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/06/amor-a-familia-e-alibi-perfeito.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **As vozes do bueiro**. *Folha de S. Paulo*, 2020b. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/08/as-vozes-do-bueiro.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. Apresentação. Sobre as origens: muito além da mãe. In: TEPERMAN, Daniela; GARRAFA, Thais; IACONELLI, Vera (Org.). **Parentalidade**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 11-20.

IACONELLI, Vera. **A perda de um filho**. *Folha de S. Paulo*, 2021a. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/03/a-perda-de-um-filho.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **Caetanear o Natal**. *Folha de S. Paulo*, 2020c. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/12/caetanear-o-natal.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **De arremedo a panaceia**. *Folha de S. Paulo*, 2020d. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/07/de-arremedo-a-panaceia.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **De que vale investir nos filhos?**. *Folha de S. Paulo*, 2021b. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/09/de-que-vale-investir-nos-filhos.shtml>>. Acesso em: 24/07/2023.

IACONELLI, Vera. **De que vale ter filhos?**. *Folha de S. Paulo*, 2020e. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/09/de-que-vale-ter-filhos.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **Dizer adeus aos pais**. *Folha de S. Paulo*, 2020f. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/12/dizer-adeus-aos-pais.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **Escola fechada produz sofrimento**. *Folha de S. Paulo*, 2020g. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/08/escola-fechada-produz-sofrimento.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **Feito tatuagem**. *Folha de S. Paulo*, 2021c. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/04/feito-tatuagem.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **Meu caro bebê**. *Folha de S. Paulo*, 2021d. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/04/meu-caro-bebe.shtml>>. Acesso em: 24/07/2023.

IACONELLI, Vera. **Mimados ou largados?**. *Folha de S. Paulo*, 2021e. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/02/mimados-ou-largados.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **Não sei se vou te amar.** *Folha de S. Paulo*, 2020h. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/09/nao-sei-se-vou-te-amar.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **O trauma na berlinda.** *Folha de S. Paulo*, 2021f. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/06/o-trauma-na-berlinda.shtml>>. Acesso em: 24/07/2023.

IACONELLI, Vera. **Para entregar seu filho.** *Folha de S. Paulo*, 2021g. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/08/para-entregar-seu-filho.shtml>>. Acesso em: 24/07/2023.

IACONELLI, Vera. **Parentalidade no olho do furacão.** *Folha de S. Paulo*, 2021h. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/12/parentalidade-no-olho-do-furacao.shtml>>. Acesso em: 24/07/2023.

IACONELLI, Vera. **Quarenteen.** *Folha de S. Paulo*, 2020i. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/05/quarenteen.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **Sapos, filhos e cachorros.** *Folha de S. Paulo*, 2021i. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/10/sapos-filhos-e-cachorros.shtml>>. Acesso em: 24/07/2023.

IACONELLI, Vera. **Ter medo do pai.** *Folha de S. Paulo*, 2021j. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/09/ter-medo-do-pai.shtml>>. Acesso em: 24/07/2023.

IACONELLI, Vera. **Ter um filho LGBTQIA+.** *Folha de S. Paulo*, 2021k. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/09/ter-um-filho-lgbtqia.shtml>>. Acesso em: 24/07/2023.

IACONELLI, Vera. **Thammy Miranda para Pai 2020.** *Folha de S. Paulo*, 2020j. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/08/thammy-miranda-para-pai-2020.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

IACONELLI, Vera. **Trump escancara nosso anseio de que a realidade se dobre aos nossos desejos.** *Folha de S. Paulo*, 2020k. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/11/trump-escancara-nosso-anseio-de-que-realidade-se-dobre-aos-nossos-desejos.shtml>>. Acesso em: 16/06/2023.

MATRIX REVOLUTIONS. Direção: Lana Wachowski, Andy Wachowski. Warner Bros. Entertainment, 2003. (2h09min).

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

MORIN, Edgar. **As certezas são uma ilusão.** Fronteiras do Pensamento. 2020. Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/entrevistas/edgar-morin-as-certezas-sao-uma-ilusao>>. Acesso em: 01/06/2023.

NAÍM, Moisés. **O Fim do Poder.** 2ª ed. Lisboa: Leya, 2019.

NASSAR, Paulo; RIBEIRO, Emiliana P. Velhas e Novas Narrativas. **Revista Estética - Citrus**, 2012. Disponível em <<http://citrus.uspnet.usp.br/estetica/index.php/anteriores/85-revista-8/52-2012-2-art5>>. Acesso em 06/05/2023.

NASSAR, Paulo; RIBEIRO, Emiliana P; TAMURA, Natália. Grupo de Estudos de novas narrativas: novas ideias para novos tempos. **III JORNADA INTERNACIONAL GEMINIS**, v. 3, 2018, p. 1-11.

PLATÃO. **Apologia; Banquete; e Fedro**. 1ª ed. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 2010.

RIBEIRO, Emiliana P. **Novas Narrativas da Comunicação em Organizações**. 2019. 318 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

STJ CONDENA pai a indenizar filha por abandono afetivo. **JusBrasil**, 2012. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/noticias/stj-condena-pai-a-indenizar-filha-por-abandono-afetivo/3106388>>. Acesso em: 20/06/2023.

-
- [1] Em decisão da terceira turma do Supremo Tribunal de Justiça, a ministra Nancy Andrighi condenou um pai a pagar indenização à filha por abandono afetivo (JUSBRASIL, 2012). Sua sentença é baseada no axioma “amar é faculdade, cuidar é dever”, expressão que reflete a ideia de que, se o amor é uma escolha, capacidade ou fruto da convivência, cuidar do outro é uma responsabilidade ou obrigação, especialmente no caso de genitores, pais e responsáveis. Embora essa frase seja amplamente utilizada, especialmente no meio jurídico, não pudemos apontar uma origem específica a ela atribuída.

O *match* como novo elemento na formação de laços erótico-afetivos na sociedade midiaticizada

The match as a new element in the formation of affective erotic bonds in the mediaticized society

FERNANDA COSTANTINO

Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense, onde realizou também mestrado pelo mesmo programa e graduação em Jornalismo. Desde 2016, estuda os aplicativos de relacionamento e as implicações no imaginário e representações que essas ferramentas trazem na cultura de consumo, na construção identitária e na formação de laços afetivos. E-mail: fernanda.costantino@gmail.com

RENATA REZENDE RIBEIRO

Professora do Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano e do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Doutora e mestre em Comunicação, realizou estágio de pós-doutorado na Université Paris V (Sorbonne, França). Pesquisa narrativas e afetos no cotidiano midiaticizado. Autora do livro “A morte midiaticizada” (EDUFF, 2015), além de diversas coletâneas e artigos científicos. E-mail: renatarezende@id.uff.br

RESUMO

O artigo analisa a dinâmica dos aplicativos de relacionamento na formação de laços erótico-afetivos na sociedade contemporânea. Por meio de percurso bibliográfico e de entrevistas semiestruturadas com usuários dos *apps* *Tinder* e *Happn*, problematizamos a noção de *match*, na tentativa de compreender os sentidos e representações que esse novo elemento traz para as categorizações dos encontros amorosos neste início de século XXI. Observamos diferentes tensões provocadas e/ou refletidas por esses aplicativos, que indicam importantes transformações no imaginário coletivo dos encontros amorosos, cada vez mais atravessado pela atuação do capitalismo e pela cultura do consumo nas relações cotidianas midiaticizadas.

Palavras-chave: aplicativos de relacionamento; *match*; cotidiano midiaticizado.

ABSTRACT

The article analyzes the dynamics of dating apps in the formation of erotic-affective bonds in contemporary society. Through a bibliographic review and semi-structured interviews with users of the Tinder and Happn apps, we problematize the notion of a match in an attempt to understand the meanings and representations that this new element brings to the categorizations of romantic encounters at the beginning of the 21st century. We observe different tensions provoked and/or reflected by these apps, which indicate significant transformations in the collective imagination of romantic encounters, increasingly influenced by the role of capitalism and consumer culture in mediaticized everyday relationships.

Keywords: *relationship apps; match; mediaticized daily life.*

INTRODUÇÃO

Os aplicativos de relacionamento se popularizaram a partir de 2012 e atingiram a marca de milhões de usuários em todo mundo nos últimos anos^[1]. Durante a quarentena provocada pela pandemia de coronavírus, em 2020, o uso desses *apps* se difundiu ainda mais, se tornando uma fonte para o encontro afetivo de maneira digital, que naquele período estava impossibilitado de acontecer espontaneamente, em virtude do isolamento social^[2].

Muitas tensões circundam a utilização desses aplicativos, entre elas, as principais visões vão desde a culpabilização desses *apps* pela banalização dos encontros amorosos e a maior liquidez das relações (Bauman, 2004; Illouz, 2011; Tucherman, 2019), até à perspectiva mais utilitarista da facilidade que essas ferramentas trouxeram para os usuários, principalmente os mais tímidos, retraídos ou sem tempo de se relacionarem no mundo físico.

A palavra *match*, que de forma mais direta indica uma combinação realizada nos principais aplicativos de relacionamento, foi disseminada para além das plataformas de interação e pode ser compreendida como uma nova categorização para os encontros amorosos na contemporaneidade. O *match* pode ser definido como o encontro entre duas pessoas que possuem um mínimo de intenção amorosa, mediado por tecnologias digitais. Nesse cenário, as pessoas envolvidas não nutrem expectativas fechadas, mas se mantêm abertas para o tipo de relação que surgir no decorrer do encontro, seja uma noite de sexo casual ou um casamento. Tudo pode acontecer.

É nessa atmosfera de múltiplas possibilidades que os aplicativos de relacionamento atuam. Tudo ocorre muito rápido no espaço digital: cria-se um perfil, analisa-se as informações de outros usuários, aprovando ou descartando as opções e, na sequência, o *match* pode ou não acontecer. Há inúmeras oportunidades sempre que se acessa o programa e se estabelece contato com novos perfis.

Neste texto, nos dedicamos a investigar como as dinâmicas trazidas pelos aplicativos de relacionamento se conectam com o sentido do *match*, interação utilizada, em grande parte, pelas próprias plataformas, mas também construído de maneira conjunta no imaginário sobre como o amor é vivido/percebido na sociedade contemporânea, principalmente neste início de século XXI.

Nossa proposta é tomar o *match* como elemento significativo para pensar as formas atuais de relacionamentos amorosos, muitas vezes, baseados na procura constante por diferentes parceiros e na otimização do tempo e do espaço a favor desta busca. O *match*, portanto, seria essa expectativa gerada para um primeiro contato com o outro, sendo esse outro um possível parceiro para relações amorosas de diferentes tipos e com graus distintos de intimidade. Exploramos o conceito de amor líquido, a partir de Bauman (2004), e as perspectivas de como o amor é encarado nos tempos atuais do capitalismo tardio, segundo Eva Illouz (2011) e Ieda Tucherman

(2019). Além disso, recuperamos a ideia de ubiquidade das mídias no cotidiano para o contexto amoroso, refletindo como essa noção afeta o vínculo e a criação de laços erótico-afetivos em tempos de mídiatização^[3].

Esse texto pertence a uma investigação ampliada, na qual realizamos 86 entrevistas semiestruturadas com usuários dos aplicativos *Tinder* e *Happn*. As entrevistas foram realizadas nos próprios *apps*, através de chamada aberta para participação na pesquisa, na qual o convite se deu por meio do perfil de uma das pesquisadoras. A partir do aceite dos usuários, um roteiro de perguntas era enviado, no qual novas questões poderiam ser inseridas, a depender do decorrer de cada entrevista. Neste artigo, utilizamos uma pequena parte das respostas obtidas em diálogo com o percurso bibliográfico, em virtude do recorte proposto, ou seja, a problematização do *match* como importante elemento na formação de laços erótico-afetivos na sociedade contemporânea.

Antes de situar os resultados, problematizando o sentido e a significativa representação do *match* conforme proposto neste artigo, é importante ressaltar a noção de imaginário na formação de encontros amorosos através de mídias e tecnologias. Partimos do pressuposto que a mídiatização dos encontros e dos relacionamentos amorosos possui um imaginário próprio, além de formas de comunicação e linguagem específicas para cada mídia utilizada.

O IMAGINÁRIO DOS APLICATIVOS DE RELACIONAMENTO

Em uma parte dos dicionários, a palavra imaginário refere-se ao que “só existe na imaginação; diferente de real; que só pela imaginação se pode alcançar”^[4]. Mas essa definição, de acordo com Barros (2010), não atribui ao conceito de imaginário sua ligação intrínseca com o real, porque o imaginário pode ser uma representação da realidade colocada, mas não é menos real que a própria realidade. Os símbolos e as linguagens que constituem um imaginário não só representam a realidade como também ajudam na sua constituição e influenciam o modo como o mundo é visto pelos indivíduos.

O imaginário não se refere somente a um conjunto de símbolos, mas é também “um dinamismo organizador de imagens que lhes confere profundidade e os liga entre si” (Barros, 2010, p. 129). Ou seja, os símbolos por si só não constituem o imaginário de algo, mas a ligação que esses símbolos possuem entre si, o indivíduo e a cultura é que o compõe. Durand, importante teórico do tema, coloca a questão como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário, as pulsões subjetivas, assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico

e social” (Durand, 1997, p. 41). É na troca entre aquilo que carregamos de repertório e o que nos é dado no cotidiano que o imaginário se forma, instituindo uma importante ferramenta de organização da vida ordinária.

O imaginário é essa maneira que encontramos de compartilhar a realidade cotidiana, por meio de símbolos e linguagens que traduzem, muitas vezes, o intraduzível. Para Maffesoli (2001) não é a imagem que produz o imaginário, mas a “existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens” (Maffesoli, 2001, p. 76). O autor afirma, ainda, o quanto o real é, muitas vezes, acionado pelo imaginário. São as figuras e simbologias do nosso imaginário que permitem dar sentido ao que vivemos na vida cotidiana. Para Maffesoli, “o imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (Maffesoli, 2001, p. 75).

Essa força social trazida pelo imaginário só se dá a partir do coletivo. É no compartilhamento dos símbolos, das linguagens e das imagens que podemos construir a definição coletiva do imaginário sobre algum fenômeno. Não à toa, Maffesoli cita a internet como uma das tecnologias do imaginário, pois os ambientes digitais de interação permitem “a circulação de signos e as relações” (Maffesoli, 2001, p. 80) necessárias para o compartilhamento de imaginários, assim como novas formas de experienciar a realidade.

Trazendo a discussão para os aplicativos de relacionamento, podemos pensar nas diferentes formas como o imaginário sobre tais programas se configura. Quais os signos que circulam nestes aplicativos? De que forma a percepção sobre o funcionamento acontece na sociedade e o que se espera ao utilizar tais *apps*? Não pretendemos responder a todas essas questões, mas é importante colocá-las, na tentativa de encontrar caminhos que nos ajudem a compreender a dinâmica dos *apps* de relacionamento na formação de vínculos erótico-afetivos na sociedade contemporânea e midiaticizada, especialmente neste início de século XXI.

O que desejamos ressaltar é que o estabelecimento dos aplicativos de relacionamento nas dinâmicas amorosas atuais desenvolveu um novo imaginário sobre os encontros e sobre a forma de se conhecer pessoas no dia a dia e, ainda, destacar a midiaticização dos afetos a partir da internet e das tecnologias digitais. Todo esse conjunto forma coletivamente a maneira através da qual entendemos e formamos uma imagem das relações amorosas na sociedade contemporânea. Um percurso que se deu não somente a partir do surgimento desses *apps*, mas através de uma genealogia da midiaticização do encontro amoroso no cotidiano^[5].

Mesmo que brevemente, cabe mencionar a ideia de imaginário algorítmico. Taina Bucher reflete sobre as formas nas quais os algoritmos se tornaram presentes na vida dos usuários de redes sociais digitais. De acordo com a autora, podemos classificar o algoritmo como “apenas outro termo para as instruções cuidadosamente planejadas que seguem uma ordem sequencial” (Bucher, 2016, p. 2,

tradução nossa). Mas a preocupação vai além da forma como mecanicamente o algoritmo funciona e perpassa a maneira pela qual tais mecanismos interferem na nossa existência.

Nesse contexto, para entender o modo como as pessoas experimentam e percebem os algoritmos como parte da vida ordinária, a autora investiga uma série de situações nas quais os entrevistados de sua pesquisa se deram conta da presença do algoritmo no uso que faziam de algumas mídias, chegando ao que denominou de “imaginário algorítmico”. “O imaginário algorítmico não deve ser entendido como uma espécie de crença ou fetiche falso, mas como a maneira pela qual as pessoas imaginam, percebem e experimentam algoritmos e o que essas imaginações tornam possível” (Bucher, 2016, p. 2, tradução nossa).

O conhecimento do algoritmo (em inglês “*algorithm awareness*”) é a forma pela qual as pessoas compreendem que sua vida digital é atravessada por uma série de códigos e instruções que moldam e transformam as relações e experiências online. Esse conhecimento pode ocorrer através da percepção de uma publicidade ou de uma sugestão de amizade que faça relação com hábitos e conexões no dia a dia nas redes digitais. “Algoritmos não são apenas processos computacionais abstratos; eles também têm o poder de encenar realidades materiais, moldando a vida social em vários graus” (Bucher, 2016, p. 11, tradução nossa).

Nos aplicativos de relacionamento a consciência de que os algoritmos determinam as opções sugeridas para os usuários pode modificar a forma como se utiliza o *app* – se o usuário desejar um perfil específico em suas sugestões, por exemplo, ele pode modular seu uso na plataforma para influenciar esse resultado. Mas, para além dessa influência, podemos também pensar em camadas mais profundas, como a crença em tais algoritmos determinarem a confiança de que as combinações são precisas e que trazem uma ótima performance, mesmo que não se conheça inteiramente todo o processo mecânico que envolve o funcionamento do percurso. Nessa perspectiva, podemos intuir que os aplicativos de relacionamento (e seus algoritmos de funcionamento) se institucionalizaram na sociedade atual, modificando a forma de perceber e interagir, se estabelecendo como uma das maneiras de se ligar ao outro -, elo esse intrinsecamente conectado à noção de *match* e ao contexto da cultura do consumo.

O SENTIDO DO *MATCH* NA CULTURA DO CONSUMO

Em nossa pesquisa, buscamos explorar alguns dos sentidos que o *match* adquire na cultura do consumo a partir do uso dos aplicativos de relacionamento. Para isso, utilizamos o método de

entrevista semiestruturada (Gil, 2011), para colher achados que os próprios usuários possuem acerca do *match* e como as representações mencionadas por eles se relacionam com a cultura contemporânea e o contexto neoliberal. Gil enfatiza que a entrevista é uma importante ferramenta de pesquisa que ajuda estruturar dados e evidências. A partir das entrevistas, pudemos identificar alguns aspectos que exemplificam tal relação, dentre os quais, destacamos:

- 1) Avaliação e controle: por gerar uma forma recíproca e restrita de se relacionar, o *match* instiga a avaliação de diferentes opções para uma melhor escolha; dinâmica realizada também em outros momentos do consumo;
- 2) Disponibilidade e variedade de opções: assim como outras características do atual estágio da cultura de consumo, a grande oferta e disponibilidade de opções também é ligada à ideia do que o *match* pode proporcionar;
- 3) Ceticismo: postura adotada por alguns usuários para evitar a frustração diante do mundo de possibilidades;
- 4) Narcisismo: com o avanço do capitalismo, o narcisismo e a 'cultura do eu' foi ganhando cada vez mais espaço, e o *match* também possui como representação uma espécie de 'afago no ego', por representar o interesse do outro na persona ali apresentada.
- 5) Conforme supracitado na introdução do texto, foram realizadas 86 entrevistas semiestruturadas com usuários entre os anos de 2022 e 2023, com o objetivo principal de compreender os sentidos do *match*. Ao todo, foram entrevistados 57 usuários no aplicativo *Tinder* e 29 usuários no aplicativo *Happn*, sendo 17 mulheres e 69 homens. Desse total, 39 usuários na faixa etária entre 20 e 30 anos, 33 pessoas na faixa etária entre 31 e 40 anos, e 14 respondentes com 41 anos ou mais. É importante ressaltar, como já situado, que os convites foram feitos de forma geralista (de maneira aberta no perfil criado por uma das autoras) dentro de cada *app*, e seguiram os aceites a partir da interação e do livre consentimento. Isso explica a falta de proporção entre os gêneros, já que os convites não foram direcionados e seguiram a própria interação das conexões realizadas em cada aplicativo. Para cada usuário que interagiu com o perfil, foram realizadas as seguintes questões iniciais:

QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO
O que você busca aqui no aplicativo?
O que você mais gosta no <i>app</i> , quais as principais vantagens? E o que você menos gosta e acha que sejam desvantagens?
Para você, o que é mais importante estar no perfil? E o que é menos importante?
Na pandemia, quais foram as expectativas ao usar o aplicativo? (referindo-se ao contexto de pandemia da Covid-19, iniciada em março de 2020).
O que significa o <i>match</i> para você?

TABELA 1: Questionário semiestruturado para as entrevistas no *Tinder* e *Happn*

À medida de cada interação com os respondentes, outras perguntas também foram realizadas, estabelecendo-se conexões de acordo com a própria dinâmica de cada *app*. No entanto, em virtude do recorte, neste texto problematizamos o *match* enquanto elemento atuante no encontro amoroso.

De início, para algumas pessoas entrevistadas, o *match* se resumia unicamente à funcionalidade dos *apps*. Uma das entrevistadas do aplicativo *Happn* (uma mulher de 31 anos) afirmou: “Então, o “*match*” serve para dizermos, de alguma forma, que sentimos algum interesse pela outra pessoa, só que de uma forma virtual. Caso a outra pessoa responda, significa que ela se sentiu interessada também. É um ‘oi’ para o diálogo começar.” Questionada se o *match* tinha algum significado para fora da plataforma, ela respondeu que “não”. Essa usuária apresenta o *match* como uma maneira de demonstrar interesse pelo outro. O que seria o ‘demonstrar interesse’ nesse caso? No diálogo, a entrevistada explica que é sinalizar para a outra pessoa o início do contato.

Uma parte dessa mesma resposta também indica outro aspecto da dinâmica do *match*: a reciprocidade. O *match* só é ‘ativado’ quando o ‘demonstrar interesse’ surge dos dois lados. A reciprocidade existente nos aplicativos de relacionamento é um dos pilares fundamentais das interações em tais ambientes. Essa sensação de segurança e controle proporcionada por esta dinâmica representa um aspecto que, muitas vezes, foi tido como positivo em respostas de outros usuários. Esse dado também representa uma espécie de defesa dos mais tímidos, conforme apontado por alguns entrevistados. A possibilidade de uma obstrução contra incidentes possíveis nas interações sociais, como ser rejeitado ou falar alguma bobagem. Essa ‘barreira’ é fornecida pelo meio digital, no caso dos aplicativos de relacionamento. É a mídia digital utilizada para as interações que permitem entrar em contato com quem já sinalizou interesse, editar, revisar a resposta oferecida e/ou privar possíveis rupturas de performance que o contato síncrono pode gerar.

Ieda Tucherman (2019) fala da expectativa criada na avaliação do outro na lógica do amor securitário do sistema capitalista afetivo. Para a autora, essa expectativa gerada sobre o futuro e o momento de possibilidades desenvolve ansiedade e insegurança no contexto atual, no qual somos objetos de desejo uns dos outros em um ambiente competitivo e de avaliações, principalmente quando se trata de territórios digitais de encontros, como aplicativos e sites de relacionamento. Tal problematização é interessante, na medida em que estabelece uma dicotomia entre a crença de um suposto controle e a segurança do que se filtra nessa ambiência, ao mesmo tempo em que gera inquietações e receio, em virtude das disputas avaliativas de performance. Tucherman argumenta que nesses espaços:

Queremos que o objeto do nosso desejo seja também objeto das nossas vontades. Contudo, também queremos que esse objeto do nosso desejo seja um sujeito de desejo e que seja a nós que deseje; portanto, ficamos imaginariamente no mesmo lugar ambíguo: nem objeto, nem sujeito (Tucherman, 2019, p. 130).

Durante as entrevistas, notamos que uma das posturas adotadas diante dessas inseguranças é tomada, muitas vezes, como uma *atitude blasé*. Simmel (1973), ao abordar a consolidação de um sistema moderno de vida, também atenta para o que caracteriza como uma hiperestimulação nas grandes metrópoles. De acordo com o autor, o ritmo da vida e das mudanças se torna tão intenso que os indivíduos desenvolvem um mecanismo de proteção frente a esse dinamismo, chamado de *atitude blasé* (Simmel, 1973, p. 16). A *atitude blasé* confere ao indivíduo uma apatia dos sentidos e uma espécie de escudo ao lidar com os diversos estímulos e mudanças nas práticas sociais. Essa forma de tratar a realidade concede ao indivíduo uma maior liberdade pessoal, no sentido de estar inserido na cadeia organizacional e passar, de certa forma, despercebido nas multidões dos ambientes urbanos.

Tucherman (2019) traz o que seria um paradoxo entre querer ser único, e por isso escolhido pelo *match* ideal, e querer ser desejado por todos, em uma atitude mais próxima do *blasé*, sustentada por uma lógica de consumo. Afinal, quanto mais *matches* recebidos, maior a aceitação nos aplicativos de relacionamento e melhor para a autoestima, configurando-se em um objeto de desejo por muitos e considerando-se, de alguma forma, especial.

Conforme situamos, em parte das respostas das entrevistas com os usuários foi mencionado o aspecto da noção do *match* como uma abertura de possibilidades do início do contato. Uma das entrevistadas explica que o *match* “é um “oi” para o diálogo começar”. Em várias outras menções, este aspecto fica ainda mais evidente. Como na indicada por um homem de 41 anos, usuário do aplicativo *Happn*: “pra mim, o *match* significa um horizonte de possibilidades afetivas a ser explorado”. Ele ressalta o quanto é possível conhecer pessoas incríveis em todos os espaços e que, às vezes, até mesmo fazer novos amigos já é uma oportunidade dentro do

match. Outra mulher, de 31 anos, entrevistada no *Tinder*, também indica o mesmo sentido: “para mim é uma conexão aberta a várias possibilidades”. Ela conta que acredita que o *match*, fora do contexto amoroso, pode representar até sentimentos mais profundos, representando conexões verdadeiras. Nessa acepção, o *match* pode atuar, também, como expectativa. Ao conseguir um *match* surge a esperança de que um novo contato possa se iniciar e, no futuro, se transformar em um relacionamento.

Apesar disso, nos *apps* de relacionamento, percebemos também que, diante do mundo de desejos e de possibilidades, inclusive as ruins ou não desejadas, os entrevistados adotaram baixas expectativas para evitar uma possível frustração ou decepção. Um homem de 31 anos, entrevistado no *Tinder*, quando perguntado sobre quais eram as suas expectativas no *app*, afirmou que prefere não criar muitas, por conta de uma decepção vivenciada anteriormente: “eu já voltei de um encontro que ao vivo era totalmente diferente do que nas fotos e foi bem constrangedor. Não desejo a ninguém”. Já outro homem, de 37 anos, também entrevistado no *Tinder*, afirma saber que não é “atraente para o tipo de pessoa que gostaria de se relacionar” e que sua escolha de não gastar dinheiro nos aplicativos e seus algoritmos o “deixam para trás” na competição. Ele afirma que as “expectativas são muito baixas de conseguir algo real por meio desse *app*.” Já uma mulher, de 28 anos, entrevistada através do aplicativo *Tinder*, afirmou: “não busco nada específico, voltei a usar no início por tédio, sem ter qualquer expectativa, só conhecer pessoas novas, bater um papo”.

Outra mulher, de 31 anos, entrevistada no *Tinder*, afirmou: “uso pra conhecer gente nova e trocar ideia sem muita expectativa; uso pra ter um encontro ou outro e conseguir transar/ter alguma troca”. Já um homem, de 40 anos, entrevistado no *Happn*, afirmou que utiliza a plataforma para conhecer pessoas, tanto para encontros casuais ou o que chama de amizade colorida. “Se aparecer um grande amor, ótimo. Mas não dá para esperar isso nem na vida, nem no aplicativo”, disse.

Eva Illouz (2011) aborda o quanto o ceticismo é, muitas vezes, a postura adotada nas relações amorosas no atual estágio do capitalismo, pois a partir da homogeneização e rotinização produzidas pelo volume de contatos e pela lógica do consumo há um “desvio radical da cultura tradicional do romantismo” (Illouz, 2011, p. 128). “O ceticismo é o tom que se tende a usar quando se enxerga a realidade por trás das aparências, mas, ainda assim, sente-se a compulsão de fazer a mesma coisa, vez após outra” (Illouz, 2011, p. 128). Nesse cenário, os aplicativos de relacionamento são um exemplo dessa prática: *matches* após *matches* os usuários seguem atualizando a tela para novos contatos.

Destacamos também outro aspecto da influência da cultura do consumo nas relações amorosas que usam o *match* como uma forma de ‘afago no ego’. Alguns entrevistados relataram

sensações positivas ao receberem *matches* e o quanto esse tipo de sentimento, de alguma forma, também elevava a autoestima. Um homem, no aplicativo *Tinder*, cuja idade estava oculta, relatou que gosta muito da sensação de dar *match* com outra pessoa. “Independente se vai se desenvolver algo depois daquilo, só dar o *match* é gostoso. Outro homem, de 25 anos, também entrevistado pelo *Tinder*, afirmou: “para mim, o *match* significa que alguém me achou interessante de alguma forma, e isso dá uma rápida e passageira massageada no ego”.

Liv Strömquist (2021, p.14), a partir de Byung-Chul Han, relaciona o narcisismo ao ‘desaparecimento do outro’, na medida em que as escolhas e os relacionamentos adotados seriam mantidos somente para a satisfação dos próprios desejos. Esse prisma do narcisismo nos leva a mais um aspecto do *match* nas relações: sua configuração como avaliação e aprovação do outro como objeto de desejo. Nos aplicativos de relacionamento, sob uma ótica da cultura do consumo, ‘o eu’ tem papel central de decisão e escolha, mas também, de certa forma, se transforma, ele mesmo, em objeto de consumo e avaliação de outros usuários, em um ambiente marcado pela insegurança de não ser escolhido, pela excitação de poder escolher e pela velocidade constante para novidades e interações.

Slater (2002) chama de cultura do consumo a forma como a sociedade, a partir principalmente da modernidade, vive em “um acordo social onde a relação entre a cultura vivida e os recursos sociais, entre modos de vida significativos e os recursos materiais e simbólicos dos quais dependem, são mediados pelo mercado” (Slater, 2002, p. 17). Ainda de acordo com o autor, em diferentes sociedades tradicionais, “a noção de cultura do consumo implica que, no mundo moderno, as práticas sociais e os valores culturais, as ideias, as aspirações e identidades básicas são definidos e orientados em relação ao consumo” (Slater, 2002, p. 32).

Nesse panorama, o consumo é uma força tentacular (Lipovetsky, 2007, p. 15) que se insere em diversos campos da vida cotidiana. Para Lipovetsky (2007, p. 14), estamos vivenciando uma sociedade de hiperconsumo, em que o capitalismo de massa já estaria ultrapassado, onde os limites de tempo e de espaço se desvaneceram e o consumo passou a uma esfera contínua, infiltrando-se em diversos domínios da vida e da cultura.

Nessa perspectiva, foi bastante comum receber como resposta, nas entrevistas realizadas, a comparação dos aplicativos de relacionamento com termos de uma cultura de consumo, como ‘cardápio’, ‘vitrine’, ‘prateleira’, ‘mercado’, etc. Uma mulher de 31 anos, entrevistada no *Tinder*, afirmou sentir-se num “cardápio de gente” e que era uma sensação estranha. Mas depois do uso dos termos, ela relativiza: “mas acho que isso é moldado com o uso que você faz. Não vejo muitas desvantagens. Uso quando quero, se não estou no clima do cardápio não uso”. Já um homem de 35 anos, entrevistado pelo mesmo *app*, conta que os aplicativos, em vez de facilitarem as relações, têm as complicado, pois “ninguém mais se apegava a ninguém por conta do ‘cardápio

vasto' que temos à disposição". Segundo ele, isso faz com que os relacionamentos durem menos e sejam mais superficiais. Outro homem de 35 anos, entrevistado no *Happn*, definiu o *app* como "um cardápio humano, onde pessoas, a todo custo, tentam impressionar desconhecidos sobre seus valores ou atributos corporais, em busca de atenção ou de sexo".

O MATCH E A LIQUIDEZ DO AMOR

No início dos anos 2000, o sociólogo e filósofo polonês, Zygmunt Bauman, escreveu sobre a fragilidade dos laços humanos em *Amor Líquido* (2004). Segundo o autor, vivemos diferentes paradoxos quando se trata das relações amorosas. Uma das contradições é o desejo de nos atar a alguém, ao mesmo tempo em que não desejamos o vínculo para estarmos disponíveis às eventuais possibilidades. Se estamos unidos a alguém, paira o espectro do que poderíamos estar perdendo. Mas se estamos sozinhos, parece haver algo errado. Bauman (2004) sugere a imagem de uma bolsa de valores para explicar o cenário dos relacionamentos amorosos na sociedade contemporânea. É como se as pessoas passassem a ser investimentos e mantê-las (ou não) fosse uma questão de como anda o mercado. Será que aquela pessoa ainda me traz felicidade? Ou será que um outro sujeito vai me fazer mais feliz? São indagações que emergem em "loopings paradoxais".

Há, de certa maneira, uma racionalização das relações, que passam a ser avaliadas conforme critérios pré-estabelecidos e com mecanismos para otimização da busca por novos encontros (como os aplicativos de relacionamento). Eva Illouz aborda o quanto o processo de busca de novos parceiros amorosos se tornou "cercado pelo problema da eficiência" (Illouz, 2006, p. 127), em que os indivíduos procuram o melhor "custo-benefício de sua busca, seja em termos de tempo, seja no sentido de querer maximizar os atributos da pessoa encontrada" (Illouz, 2006, p. 127).

Para Ieda Tucherman, a lógica do mercado combinada às novas redes de relacionamento, invertem a forma de escolha do parceiro amoroso. Nesse esquema, "primeiro se conhece e se seleciona, depois há um encontro racionalmente decidido e programado, ao contrário da antiga fórmula que dava lugar à sedução antes da informação" (Tucherman, 2019, p. 102). De novo, há uma racionalização do processo de escolha de novos relacionamentos. Tucherman aponta o quanto esse processo nos faz sermos "empreendedores de si", ou seja, devemos gerenciar nossas vidas como se fôssemos uma empresa, calculando os ganhos, os riscos e as perdas. De acordo com a pesquisadora, esse contexto transforma o amor "num elemento de mercado a ser avaliado como conveniente ou não". Tucherman (2019, p. 138) afirma que a infinita oferta

gerada pelas mídias digitais para encontros amorosos gera uma expectativa de “calcular o que eles [novos parceiros] podem trazer de acréscimo à vida e como podem ampliar nossa rede”. De certa forma, existe uma confiança de que essas mídias permitem a racionalização e a otimização da busca, na medida em que possibilitam a ampliação e a análise constante de uma malha incomensurável de contatos.

Os aplicativos de relacionamento do cotidiano contemporâneo, entre os quais destacamos o *Tinder* e o *Happn*, oferecem esse tipo de racionalização tanto pela disponibilidade da lista ilimitada de contatos, quanto pela filtragem e análise das informações divulgadas. Por exemplo, um homem de 45 anos, entrevistado no *Happn*, contou que a vantagem desse tipo de sistema “é você poder tirar todas as dúvidas antes de convidar alguém para um encontro pessoalmente”. Já uma mulher de 23 anos, entrevistada no *Tinder*, afirmou sentir falta de mais opções de filtragem e otimização das buscas, pois de acordo com ela, os filtros servem para aumentar a compatibilidade e, conseqüentemente, “aumentariam as chances de *match*”.

Outro aspecto da lógica de mercado, aplicado ao encontro de novos parceiros amorosos, é a busca por novidade constante: “a vida consumista favorece a leveza e a velocidade; e a novidade e variedade que elas promovem e facilitam” (Bauman, 2004, p.67). A lógica consumista pode, como já situado, ser aplicada aos relacionamentos amorosos. O sexo casual, por exemplo, “permite que a prática sexual seja adaptada aos avançados padrões de compra/locação” (Bauman, 2004, p.68). A prática funcionaria como uma espécie de “garantia de reembolso”, já que não há necessidade de muito esforço ou engajamento e, portanto, não se espera também nada em troca. “Todos saem lucrando e nenhuma das partes é lesada” (Bauman, 2004, p.68).

Mais do que os encontros casuais, a lógica consumista se aplica, também, a forma como nos relacionamos por meio dos dispositivos digitais. Se desfazer de alguém nessa ambiência é feito com apenas um clique: o deletar. Encerrar uma conversa ou simplesmente ignorar o outro é algo que não gera tanto problema no mundo cibernético quanto no mundo físico. Possuímos a facilidade de nos relacionarmos com a outra pessoa apenas na hora que desejamos, deixando a aba de conversa aberta para mais tarde, sem que isso gere uma grande confusão. Da mesma forma, conhecer novas pessoas e iniciar novos contatos parece algo mais simples de se fazer no espaço digital, embora, como mencionamos, se trata de uma outra dinâmica.

Na lógica do descarte fácil, também há a rápida reposição daquilo que descartamos, enxergando o próximo como uma mercadoria pronta para o consumo. Tucherman também aborda a insegurança provocada pelas redes sociais digitais no estabelecimento das relações. A autora, ao analisar como são feitas as apresentações do *self* em tais redes, pontua algumas questões importantes que transpassam esse processo, assim como a forma como essas apresentações são realizadas. Além da tentativa de agradar o outro, as construções são promovidas a fim de

otimizar as escolhas realizadas. De acordo com Tucheran (2019, p. 153), escolher na sociedade do capitalismo afetivo significa avaliar e calcular: “nunca posso ficar seguro de que minha escolha é a melhor – talvez outro alguém fosse mais proveitoso”.

Eva Illouz traz a tese de que o desenvolvimento do capitalismo caminhou junto a uma cultura afetiva intensamente especializada e focada nas emoções do indivíduo. A autora define o capitalismo afetivo como uma cultura em que “os discursos e práticas afetivas e econômicas moldam uns aos outros”, desenvolvendo um movimento abrangente, em que os afetos seguem a lógica das relações econômicas (Illouz, 2006, p. 12). Nessa atmosfera, as relações amorosas da atualidade enfrentam o problema do volume e da velocidade em que se dão os contatos, em um ambiente potencializado pelas tecnologias digitais.

Um dos resultados possíveis deste cenário é a sensação de superficialidade dos encontros, principalmente quando pensamos nos aplicativos de relacionamento. Alguns dos usuários entrevistados em nossa pesquisa relataram essa sensação, como uma mulher de 28 anos que afirma que uma das desvantagens do *Tinder* é o fato de ser uma “forma não natural e fria de se conectar com as pessoas”. A mesma impressão foi enfatizada por um homem de 22 anos, entrevistado no *Happn*, que diz não gostar da facilidade que os aplicativos de relacionamento proporcionam, pois, a “mesma facilidade torna as relações um pouco superficiais e dificulta o conhecimento de aspectos mais profundos”. Outro homem, de 33 anos e entrevistado através do *Tinder*, também relata que a ação dos aplicativos “deixa dinâmico demais, rotativo demais, dá *match*, sai, desiste, sai com outra pessoa”. Assim como afirmou uma mulher de 41 anos, entrevistada no *Happn*, que diz sentir que o aplicativo “é impessoal, distanciado e volúvel”.

Vale destacar que essa não é a única percepção dos usuários do *Tinder* e do *Happn*. Um ponto importante a ser mencionado é que toda atividade exposta não invalida a busca por relacionamentos sérios ou duradouros. Pelo contrário: algumas vezes é essa dinâmica que resultará, em algum momento, no encontro de parceiros para relacionamentos mais fixos e/ou duradouros. Um exemplo é o que afirma um homem de 29 anos, entrevistado no *Tinder*: “Na real procuro alguém legal. Conhecer alguém com os mesmos gostos e, quem sabe, ir construindo algo. Mas enquanto não aparece alguém assim, às vezes, rola um encontro ou outro só para matar à vontade mesmo.” Ou seja, enquanto busca-se um relacionamento ideal, vive-se outros tipos de relações, algumas vezes mais casuais, enquanto ocorre essa procura.

Outra mulher, também de 29 anos e entrevistada no *Tinder*, nos dá um exemplo de que muitos usuários transitam entre tipos diferentes de busca, ora por relacionamento fixo, ora por relacionamentos casuais. Ela coloca da seguinte maneira: “depende do meu humor. Às vezes, sexo casual, às vezes alguém só pra conversar mesmo, mas no geral quero conhecer alguém legal pra construir um relacionamento”. No geral, observamos que essa fluidez entre diversos

tipos de busca não é comum a todos os usuários, pois existem aqueles que entram decididos na procura por um tipo de relação específica. Nessa direção, alguns exemplos de respostas foram: “busco o grande amor da minha vida” (homem de 35 anos, entrevistado no *Happn*); “busco uma pessoa especial” (homem de 48 anos, entrevistado no *Happn*); “eu realmente busco uma namorada aqui” (homem 29 anos entrevistado no *Tinder*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa breve reflexão, nossa análise revela uma transformação significativa no modo como as relações amorosas são estabelecidas e vivenciadas na mediação tecnológica no mundo contemporâneo, na qual a presença e dinâmica dos *apps* de relacionamento se tornaram fundamentais para a formação de laços erótico-afetivos. O “*match*” emerge como um símbolo da intersecção entre o amor e a tecnologia. Em nosso percurso, observamos que os aplicativos de relacionamento não são meros facilitadores de encontros, mas atuam como moldadores de expectativas e comportamentos amorosos. Notamos, ainda, como a mercantilização das relações afetou profundamente a abordagem inicial (e, em algumas vezes, até a manutenção) dos relacionamentos, resultando em uma operação mais pragmática e menos emocional do amor.

A cultura do consumo e a mercantilização das relações emergem como fatores cruciais e influenciam a maneira como os indivíduos se apresentam e se relacionam nos aplicativos, muitas vezes, priorizando a quantidade em detrimento da qualidade das conexões. Nessa ambiência midiaticizada, a facilidade de escolher e rejeitar parceiros gera um cenário de interações amorosas mais rápidas e baseadas em critérios superficiais.

Mas o cenário é plural: enquanto alguns usuários buscam relacionamentos fixos e/ou longevos, outros se inclinam para conexões mais casuais. Essa tensão reflete a diversidade de expectativas e de desejos dos usuários dessas plataformas e, nesse sentido, o “*match*” pode ter significados distintos. Para alguns, representa apenas uma etapa inicial, uma funcionalidade própria do aplicativo. Para outros, é o início de uma jornada de possibilidades afetivas, abrindo portas para diferentes tipos de relacionamentos.

Os *apps* de encontros são um fenômeno complexo que indicam, ao mesmo tempo em que refletem, mudanças mais amplas nas atitudes sociais em relação aos afetos e aos relacionamentos amorosos de maneira geral. Eles reproduzem e movem as relações na era digital e de constante midiaticização.

Esse texto é apenas um recorte dentro do vasto território a ser explorado sobre os aplicativos de relacionamento na sociedade midiaticizada, particularmente nas gerações mais jovens, que estão crescendo em um mundo onde o amor digital tornou-se quase inerente ao cotidiano. Investigar as transformações comportamentais e sociais que acompanham a crescente digitalização do amor e dos afetos é essencial para compreender as relações humanas em nossa era.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, A. T. M. P. *Comunicação e imaginário - uma proposta metodológica*. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 33, n. 2. 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BUCHER, T. *The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms*. Information, Communication & Society, [s.l.], v. 20, n. 1, p. 30-44. 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369118X.2016.1154086>. Acesso em: 28 set. 2023.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Ed. Presença, 1997.
- GIL, Antônio. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2011.
- HJARVARD, Stig. *A midiaticização da cultura e da sociedade*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2014.
- ILLOUZ, Eva. *O amor nos tempos de capitalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Revista FAMECOS, v. 8, n.15, p 74–82, 2008.
- SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- SLATER, Don. *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel, 2002.
- STRÖMQUIST, Liv. *A rosa mais vermelha desabrocha: o amor nos tempos do capitalismo tardio ou porque as pessoas se apaixonam tão raramente hoje em dia*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2021.
- TUCHERMAN, Ieda. *Arqueologia do discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

-
- [1] Informação disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/capital/post/app-de-paquera-happn-chega-100-milhoes-de-usuarios-na-pandemia-com-ajuda-do-brasil.html>. Acesso em: 1 ago. 2021.
- [2] Sabemos que em muitos locais o isolamento social não foi seguido, mas o que buscamos ressaltar é que pela diminuição de espaços abertos, que permitiam o contato, o flerte e o encontro entre pessoas desconhecidas, essas plataformas se tornaram uma via importante para tais relações. O *Tinder*, por conta desse cenário, iniciou, em outubro de 2020, testes com usuários do *app* em diversos países do mundo para a possibilidade de chamadas de vídeo no programa, que funcionariam como uma espécie de primeiro encontro entre os usuários, recriando uma espécie de espaço destinado para essa finalidade.
- [3] De acordo com Stig Hjarvard (2014), para quem a midiaticização atravessa quase todas as instituições sociais e culturais das relações.
- [4] Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/imagin%C3%A1rio>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- [5] Importante marcar que à medida do desenvolvimento de diferentes mídias (jornal, rádio, TV, entre outras) os encontros amorosos também se transformaram. Dissertamos de forma mais aprofundada sobre genealogia da midiaticização dos encontros amorosos no artigo COSTANTINO, Fernanda. *Midiaticização do amor: um percurso na história das formas mediadas de encontros e encantos amorosos*. In: REZENDE RIBEIRO, Renata & TAVARES, Denise (org.). *Protagonismo Midiático e Pandemia: atravessar ruínas, reencantar o mundo*. São Paulo: Genio Editorial, 2023.

Eros e o amor homoerótico em *Grande sertão: Veredas*^[1]

Eros and the homoerotic love in The Devil to Pay in the Backlands

LEANDRO BESSA

Doutor em Comunicação e Sociedade pela Universidade de Brasília. Professor do PPGCOM da Universidade Católica de Brasília (UCB), Brasília – DF. lbessa.arte@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-4869-5887>.

GUSTAVO DE CASTRO

Doutor, bolsista de Produtividade de Pesquisa (CNPq-1E). Professor do PPGCOM da Universidade de Brasília (UnB), Brasília - DF. gustavo.castro@fac.unb.br | <https://orcid.org/0000-0001-7126-6947>.

ANA SAGGESE

Doutoranda. Bolsista Capes. Mestre pela Universidade de Brasília (UnB), Brasília - DF. anasaggese@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-5877-1858>.

RESUMO

Este artigo investiga as variações do amor entre Riobaldo e Reinaldo (Diadorim) no romance *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, com atenção especial ao amor homoerótico. Traçamos o percurso da crítica literária, que considera o livro uma obra iniciática e mítica (NUNES, 2009), além de um corpo selvagem e indomestível (SANTIAGO, 2017) que transcende as barreiras dicotômicas de relacionamentos, da linguagem e das categorias de gênero (BROCK, 2018). Com isso, relacionamos os aspectos deste amor à escrita rosiana pelo viés de Platão, em *O Banquete*, e propomos uma leitura que instaura diferentes perspectivas na relação amorosa, desde a clássica compreensão de Eros até as atuais configurações para uma alteridade que produz efeitos de escape. Nosso método foi o da complexidade, uma vez que dialogamos recursivamente com múltiplos saberes para a articulação da temática, e nossa metodologia foi a pesquisa qualitativa e bibliográfica. Nossas conclusões mostram que, ao assumir o amor homoafetivo por Reinaldo/Diadorim, Riobaldo tenta reinventá-lo em outros moldes, a saber, platônico, pautado na amizade, na contemplação da beleza e na virtude.

Palavras-chave: Eros; Homoerotismo; João Guimarães Rosa; Amor; Grande sertão: veredas.

ABSTRACT:

This article investigates the variations of love between Riobaldo and Reinaldo (Diadorim) in the novel The Devil to Pay in the Backlands (1956) by Guimarães Rosa, with a special focus on homoerotic love. We trace the path of literary criticism, considering the book as an initiatory and mythical work (NUNES, 2009), as well as a wild and untamable body (SANTIAGO, 2017) that transcends dichotomous barriers of relationships, language, and gender categories (BROCK, 2018). In doing so, we relate aspects of this love to Rosa's writing through the lens of Plato's "Symposium" and propose a reading that establishes different perspectives on the romantic relationship, from the classical understanding of Eros to current configurations for an alterity that produces effects of escape. Our method was complexity, as we engaged in recursive dialogue with multiple forms of knowledge for the articulation of the theme, and our methodology was qualitative and bibliographic research. Our conclusions show that by embracing homoaffectionate love for Reinaldo/Diadorim, Riobaldo attempts to reinvent it in other forms, specifically, a Platonic form based on friendship, contemplation of beauty and virtue.

Keywords: Eros; Homoerotic; João Guimarães Rosa; Love; The Devil to Pay in the Backlands.

INTRODUÇÃO

O amor corresponde a um dos tópicos centrais do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. É motivo condutor das andanças do jagunço Riobaldo, companheiro e cúmplice do amigo Reinaldo (Diadorim) – personagem insólito, que desperta o conturbado sentimento de aprisionamento, fascínio e repulsa no protagonista, aquilo que orienta e desorienta suas andanças pelo sertão. Diadorim é a figura que provoca os sentimentos de amor, desejo, medo, amizade e coragem, que o faz seguir pelos descaminhos do sertão na tentativa de acabar com o mal, vingando a morte do chefe guerreiro Joca Ramiro, pai de Diadorim.

O objetivo deste artigo consiste em discutir o amor no romance de Guimarães Rosa à luz da crítica literária de teor mítico, poético e filosófico, em diálogo com as atuais leituras que consideram o livro um corpo selvagem de difícil domesticação (SANTIAGO, 2019). Além disso, encaramos o *Grande sertão* como um livro de amor entre iguais, uma fórmula que transcende as barreiras dicotômicas da linguagem e das categorias de gênero, sendo uma espécie de “queer love story” (BROCK, 2018).

O livro sugere um sentimento de estranhamento e desconforto ao abordar uma relação amorosa entre dois jagunços, homens de armas, no interior do Brasil: “De Diadorim não me apartava. Cobiçasse de comer e beber os sobejos dele, queria pôr a mão onde ele tinha pegado. Pois, por quê?” (ROSA, 2015, p. 446)^[2]; “Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas?” (p. 468). Este aspecto da narrativa amorosa do livro de Guimarães Rosa foi recebido, desde a publicação, como tabu e abjeto, porém com alto teor de lirismo. Para o ano de 1956, sobretudo, que tangencia discussões ainda germinais daquela época e que abordam, hoje, questões centrais das relações amorosas: homoerotismo, poliamor, transgeneridade e amor fraterno para além do amor esponsal. Além disso, *Grande sertão: veredas* é um livro que fala de alteridade, que produz um efeito de saída para as bordas e limites do mundo.

Compreendemos que a participação do leitor, ao longo dos anos, contribuiu para o valor expressivo e criativo do texto, colaborando de diversas maneiras para a perenidade e atualidade da obra. A leitura é, antes de tudo, um ato de recriação e transvisão, sendo que o encontro de um clássico com outras gerações possui a capacidade de produzir efeitos semelhantes à transcodificação do texto. No caso de Guimarães Rosa, esse efeito se intensifica pelos aspectos regionais/orais e universais/míticos, de modo que o amor em *Grande sertão: veredas* permanece tão atual quanto primordial.

Nosso método é o da complexidade, uma vez que consideramos diversos saberes para a articulação de uma mesma temática. Isto é, a comunicação, o imaginário, a literatura, a arte, os

estudos de gênero e outros campos do saber empreendidos aqui como gesto de investigação. Tal postura carrega traços de semelhança com aquilo que o escritor mineiro disse de si para o poeta Haroldo de Campos: “O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo o que havia pegado, de todas as fontes possíveis, e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto.” (ROSA *apud* CAMPOS, 1992, p. 57-63)^[3]. Com isso, rastreamos as variadas configurações e formas nas quais o amor se manifesta no livro: ora como amor mítico e poético, vinculado aos símbolos da natureza (“Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas”) (p. 35); ora como forma de cura para o desespero ou para a loucura, (“[s]ó se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.”) (p.258); ora como perigo, medo ou coisa demoníaca, (“Estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas. Ahã. Deamar, deamo... Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça.”) (p. 45); ora como um sentimento de amizade, derivado dos segredos confiados um ao outro em uma relação fraternal, (“A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor”) (p. 137), (“Pois minha vida em amizade com Diadorim correu por muito tempo desse jeito. Foi melhorando, foi. Ele gostava, destinado, de mim. E eu – como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei?”) (p.165); ora como vontade, impulso dos desejos mais eróticos, (“O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor...’ Como era que eu podia dizer aquilo?”) (p. 242); ora como saudade, luto e melancolia, (“amontado no instante, mas eu mesmo assim tive prazo para me envergonhar de mim, e para sentir que Diadorim não era mortal. E que a presença dele não me obedecia. Eu sei: quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade...”) (p. 448).

Enfim, o amor em *Grande sertão: veredas* é – durante a maior parte da narrativa – homoerótico^[4], plural e complexo, tornando-se a própria substância da “matéria vertente” da qual fala o narrador. E por ser múltiplo e diverso, estudar o amor nesta obra é um trabalho complexo e ‘sísifo’ – difícil, infinito e sem fecho. Nosso objetivo foi o de fazer um resgate bibliográfico de leituras e críticas que tematizam o amor em *Grande sertão: veredas*; investigar a relação entre amor, medo e demo, mediada pela temática homoerótica no romance em diálogo com a recepção e a polêmica causada na publicação do livro; além de promover uma aproximação entre *Grande sertão* e *O Banquete*, de Platão, de modo a relacionar os aspectos filosóficos entre a escrita rosiana e as acepções de Eros.

■ O AMOR MITOPOÉTICO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Sobre o vínculo amoroso entre Riobaldo e Diadorim, foi Benedito Nunes (2019, p. 151) quem primeiro notou uma espécie de relação primordial “mítico-poética” entre o casal. Para o autor, a formulação da personagem “neblina” de Guimarães Rosa vincula-se à imagem da androginia infantil, e sua face infante está ancorada no imaginário popular e religioso da “Criança Primordial” ou “Criança Divina”, pois é desse mito que descende uma simbologia “comum à simbologia erótica e mística, porque representa a final restituição do homem à divindade”. (Ibid, p. 158). Segundo Nunes, “a Criança Divina é também a superior excelência de um estado ideal a conquistar. Além dessa ambivalência no tempo, ela possui o caráter ambíguo das teofanias primitivas” (Idem). Diadorim, objeto de desejo e força motriz dos sentimentos amorosos de Riobaldo, seduz, fascina, aterroriza e inquieta, tanto o protagonista como o leitor. Sua força ambígua, na perspectiva de Nunes, carrega aspectos de bem e mal, pois ora é fonte luminosa e amável, ora sombria, repelente e hostil, que condensa em sua personalidade “um polo divino e um polo demoníaco, reversível, pois que o diabo fascina e Deus é, por vezes, sombrio e tortuoso.” (Ibid, p. 159).

Nunes delinea, nesse universo inquietante e dialético, a tópica do amor de Riobaldo por Diadorim: atração, vínculo e repulsa. Identificação que se atenua na passagem da travessia do rio São Francisco, quando Riobaldo encontra pela primeira vez Diadorim na forma de um rapaz, numa espécie de paixão à primeira vista: “vi um menino, encostado numa árvore [...]. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. [...] era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos – grandes, verdes” (p. 94). A passagem é carregada de erotismo, própria expressão da epifania mítica de Eros – tantas vezes apresentada em pinturas e desenhos como uma criança travessa –, carrega um duplo aspecto, feminino e masculino, expresso tanto pela fisionomia angelical quanto pelo espírito perverso e maldoso.

Diadorim-Menino, conforme descrito nessa passagem, é a própria aparição de Eros duplo e ambíguo. Em algumas descrições emana luz e alvura: “[m]as eu aguentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. [...] Era uma mão branca, com os dedos dela delicados.” (p.45). No entanto, também possui atitude irresoluta e cruel, pois o garoto Diadorim, a certa altura da cena, crava uma “faquinha” na perna de um “Mulato” que se insinuou maldosamente para as duas crianças no meio do mato: “O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na côxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar.” (p. 98-99). Por essas passagens temos o que Nunes designou como “infante sedutor”, a junção ou justaposição da beleza iluminada e ambígua do Menino-Diadorim com sua maldade expressa em sua atitude.

A noção da Criança Divina e do mito do andrógino em Diadorim despertam em Riobaldo um tipo de amor caótico e arcaico. Na perspectiva de Nunes (2009, p. 138), o amor em *Grande sertão* se manifesta de três formas diferentes, ou “três estágios de um mesmo impulso erótico, que é primitivo e caótico em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília”^[5]. Para ele, essa espécie de amor instintivo tinha um quê de paradisíaco, de idílico e algo de ameaçador, “escondendo o encanto noturno e proibido de uma felicidade enganosa, que se enfumaçou, em meio ao sangue das guerras de vingança, como se evaporam as simulações do Maligno” (Ibid, p. 161). Assim, a imagem de Eros vai da experiência arcaica e carnal da vida rumo à elevação espiritual. “Em sua função cósmica (Eros), que passa pelo cadinho do sexo, nutre-se dos arroubos do prazer sensível, alastra-se pela Natureza inteira, até consumi-la no fogo ardente do espírito que purifica todas as coisas” (Ibid, 147-148), o que conduz à visão de que, em Guimarães Rosa, “o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma”. (Ibid, p. 151).

Do outro lado da crítica de cunho filosófico-metafísico de Benedito Nunes está a abordagem deleuzeana de Paulo Tarso C. de Medeiros, que vislumbra em Riobaldo um pensador dedicado a desvendar os problemas e mistérios do mundo segundo uma tradição que vai de Nietzsche a Deleuze e Guattari. Seria o desejo em *Grande sertão: veredas* aquela potente máquina de produzir sentidos de *O Anti-Édipo*? Tal problemática se ancora na ideia que Medeiros investiga, a de que os processos internos de *Grande sertão* se dão por “transformação, devires e metamorfoses, vividos [...] por Riobaldo – enquanto narra o vivido e vive o narrado” (MEDEIROS, 1998, p. 50). Além disso, Medeiros apresenta a narração de Riobaldo como uma narração rizomática:

Este movimento exige, por sua vez, que se pense a narração como rizomática, descentrada, sem eixo nem raiz principal. Esta forma torna possível capturar o enlace Riobaldo-Diadorim-Reinaldo como luta do **corpo sem órgãos**: tomar a tensão entre as forças do desejo (positivas, energéticas) em sua batalha pela manutenção de sua impermeabilidade e fluidez, contra a assimilação delas pelos códigos estratificados e pelas múltiplas inserções e derrocadas dos corpos-riobaldos enredados em dispositivos de poder-e-de-saber. (MEDEIROS, 1998, p. 52, grifo do autor)

No encontro de Riobaldo com Diadorim-Menino “tudo é signo a decifrar”, afirma Medeiros. Em sua crítica, Diadorim seria o ligante, a figura que “faz proliferar os agenciamentos, o que anela os dispositivos maquínicos de **desejo**” (Ibid, p. 51, grifo do autor). No entanto, numa coisa convergem as visões de Nunes e Medeiros, aquela da dimensão diabólica: “Dois poderosos enigmas: Diadorim e o Demo. **Potência de metamorfoses** que arrastam, que fazem *sair de si*. Imanência pura” (Idem).

A passagem da travessia do rio São Francisco exemplifica como Diadorim domina e manobra suas intenções, além de descrever a maneira como articula seu jogo de mostrar-se e esconder-se, próxima às artimanhas do diabo e muito próximo também das artimanhas do coração. Não à toa, Riobaldo declara: “Deixa o mundo dar seus giros! Estou de costas guardadas, a poder

de minhas rezas. Ahã. Deamar, deamo... Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça. Moço: toda saudade é uma espécie de velhice” (p. 45). Expressão que reforça a imagem de um Diadorim ainda vivo, profundamente marcado na memória do narrador, fundido nas imagens de um amor sombrio e contraditório, tal qual o jogo de palavras *deamar* e *deamo*, em que se articulam: ‘deusa’, ‘mar’, ‘demo’, ‘amor’ e ‘medo’, pois, como observou Kathrin Rosenfield (1993a, p. 22) a palavra ‘demo’ é anagrama de ‘medo’, reforçando o impasse e pavor do amor proibido vivenciado por Riobaldo. Por essa via, a palavra medo é também uma forma virtual do demo.

A repetição ao longo do romance das palavras medo e demo, ou mesmo, dos *leitmotivs*: “O diabo na rua, no meio do redemoinho”^[6] e “Viver é muito perigoso”, reforçam o argumento acima, além de reiterar a presença fantasmática do diabo nas entrelinhas, de forma subliminar. Mediante a manipulação dessas expressões, Riobaldo revive e reinventa a ausência de Diadorim. A repetição também oferece consolo e causa prazer. No entanto, como a fonte de prazer está completamente perdida, é preciso sempre retomá-la: “O que lembro, tenho.” (ROSA, 1994, p. 260)

Davi Arrigucci Jr., em *O Mundo Misturado* (1994, p. 476), afirma que a aventura no romance se completa num movimento circular que não se fecha, como um vórtice, que funciona como a fala do narrador, ou as águas em re-*demo*-inho, suscitando dentro do próprio verbo, volutas labirínticas, cuja imagem da divisão e do desconcerto nos leva ao demônio.

O medo para Espinosa^[7] é uma paixão triste, mas, ainda assim, uma paixão que ensandece os homens. “Que é que a gente sente, quando sente medo?” (p. 97), pergunta o sereno Diadorim a Riobaldo, nesse primeiro encontro, quando meninos. “Você nunca teve medo?”, responde Riobaldo, em pânico^[8], mal se equilibrando no “bambalango das águas.”. “Costumo não. (...) Meu pai disse que não se deve. (...) Meu pai é o homem mais valente deste mundo”, emenda Diadorim. Riobaldo mira aqueles olhos verdes: “Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz.” O olhar luciferino de Diadorim, como que refletindo o verde das matas, nas águas caudalosas do rio, repercute de forma fatal em Riobaldo. Ele, um rio-baldo, vai de encontro ao rio-de-corredeira que foi Diadorim. Ou o rio (de-Janeiro)^[9] de remanso que deságua no furioso São Francisco; e, suas águas se fundem em direção “ao mar que foi” a vida dos dois.

Na primeira travessia do rio, o fascínio pelo Menino verte no ‘medo imediato’ e no desamparo incontrolável diante da água; todas as aproximações (reais ou fantasmáticas) em direção de Diadorim estão marcadas pelo seu caráter quase onírico e excepcional - seja pela situação (perigo), seja pela hora (noite, escuridão), seja pela posição (Riobaldo deitado, entre o sono e vigília). (ROSENFELD, 1993b, p. 25)

O sintoma na psicanálise freudiana é um ato de repetição ligado a uma cena infantil que precisa ser recordada para não ser repetida. Seria essa cena infantil o encontro de Riobaldo com o menino no porto do rio de-Janeiro?

Conto. Reinaldo – ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? (ROSA, 2015, p. 123)

Em diversas descrições de Diadorim, Riobaldo acentua o encanto do olhar de seu companheiro semelhante a um feitiço, como nessas passagens: “Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita” (p. 240); “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível.” (p. 50). Olhos que remetem ao sentido da palavra seduzir, do latim *seducere*, e corresponde a “levar para o lado”, “desviar do caminho”. Para as religiões judaico-cristãs a sedução é o modo de atuar do demo. Sempre artificioso e indireto como os olhos de Diadorim e a fala de Riobaldo, que se dá por desvios. O seu contar dificultoso nos mostra que o caminho a percorrer na narrativa não é fácil, exigindo do leitor uma empreitada árdua, labiríntica e nebulosa.

O mal não é uma coisa, para Santo Agostinho, mas um desvio da vontade, uma corrupção do amor a Deus. “Quando a vontade deixa o superior e se desvia para o inferior, torna-se má, não porque a coisa para a qual se desvia é má, mas porque o próprio desvio é perverso” (AGOSTINHO apud OLIVA, 2013, p. 36). Para ele, é o desejo que tiraniza a alma, fazendo do desviante um ser atormentado. A vontade dos homens é autônoma, tanto na sua opção pelo mal quanto pelo bem, entre o amor a Deus ou às criaturas. Segundo essa lógica, Riobaldo fez a escolha pelas criaturas e, como homem temente a Deus, agora na velhice, está apavorado com o que escolheu. Riobaldo diz: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: o *Que-diga? Vôte!* não... Quem muito se evita, se convive.” (p. 19)

Apesar do medo – e porque não, do demo – Riobaldo retoma em seu narrar o enorme prazer que era estar com Diadorim. Desejo que o arrasta para o lado do Diá(demo)-dor-im, e o desvia em suas águas. O desejo pela coragem do menino, das águas intempestivas, que leva a ação que falta em Riobaldo. Demonstraremos adiante essa relação do desejo com a falta sob a ótica de Eros e como essa relação, vista como demoníaca ou improvável, foi recebida pela crítica literária. Entendemos que o amor de Riobaldo também não está dissociado das tipologias amorosas descritas por Platão em *O Banquete*. Leitor atento de Platão por toda a vida, como atestam as muitas marcas de leitura de Rosa nas obras completas do grego^[10] presentes em sua biblioteca, preservada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), o mineiro buscou explorar tais tipologias em seu romance, como veremos a seguir.

EROS E O AMOR HOMOERÓTICO

Está claro que Diadorim, em sua forma mitopoética, é uma personagem aberta e complexa, e que sua matéria imaginada possui paralelo com os mitos da polaridade, andróginos e ambíguos, ao passo que carrega astúcia e artimanha, marcas associadas à sua dimensão diabólica. Do ponto de vista mágico-religioso, as teofanias duplas estão por toda parte, todavia, na matriz do pensamento clássico e ocidental, a descrição da androginia deita raiz nos escritos de Platão. Em *O Banquete*, escrito por volta do século IV a.C., Platão descreve os elogios de Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Sócrates a Eros, “o deus grandioso” (*Mega Theos*). Na visão teológica de Fedro, Eros é o mais antigo dos deuses, o mais honrado, o mais poderoso para levar os homens à virtude e à felicidade nesta vida e depois da morte. Porém, é no panegírico de Erixímaco que aparece uma curiosa descrição de Eros como ser andrógino, para quem a natureza primitiva humana não era como a atual, dividida entre homens e mulheres, mas compreendida de três sexos. O andrógino era então, segundo o seu elogio, um ser “esférico” composto do macho, da fêmea e, simultaneamente, de ambos. Nesta visão, coexistem três gêneros:

A forma de cada homem era um todo esférico. O dorso e os flancos fechavam-se em círculos. Cada um desses seres era provido de quatro mãos, movia-se com igual número de pernas. Um pescoço torneado sustinha dois rostos, semelhantes em tudo. Um era a cabeça em que se opunha dois rostos. Os corpos ostentavam orelhas e um par de genitais. [...] Três eram os gêneros. O gênero masculino primitivo era descendente do sol; o feminino, da terra; o que reunia os dois gêneros em si mesmo descendia da lua, dotada de características desses dois astros. (PLATÃO, 2013, p. 40)

Para Aristófanes, a espécie primitiva da humanidade teria se dividido em duas metades, dois seres incompletos, que passaram a se buscar eternamente, movidos pela força original de Eros. Do ponto de vista do seu discurso, a nossa natureza arcaica originou esse sentimento da incompletude, mas antes, éramos uma totalidade. “Ao desejo e à busca da totalidade corresponde o nome Eros.” (Ibid, p. 69). Aristófanes complementa: “andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra.” (Ibid, p. 30).

Não podemos deixar de notar que a formulação narrativa de *O Banquete* se assemelha, em certo sentido, à escrita derivada de um relato oral, como faz o velho Riobaldo ao visitante. Platão não participou do *Banquete* e escreveu *aquilo* que ouviu de Apolodoro, repetindo o que colheu de Aristodemo, erasta^[11] de Sócrates. É importante destacarmos ainda que o texto clássico da filosofia ocidental é um verdadeiro panegírico à erastia e descreve a grande admiração/atração de Alcebiades por Sócrates, um texto para a história universal do amor entre iguais.

Jacques Lacan, na introdução do seu seminário *Livro 8: A transferência*, apresenta uma série de recusas por parte de tradutores do grego para línguas latinas ao trabalhar o diálogo de Alcibíades^[12] com Sócrates de *O Banquete*. Um desses “censuradores” da escrita do amor erasta foi o francês, crítico de arte, Louis Le Roy, que nos termos de Lacan “simplesmente parou por ali. Não traduziu mais. Pareceu-lhe que já havia feito belos discursos o bastante antes da entrada de Alcibíades (...). Alcibíades pareceu-lhe alguma coisa acrescentada, apócrifa.” (LACAN, 2010, p. 32). O dramaturgo e poeta Racine também se esquivou de traduzir o texto do seu original grego: “(...) recusou. Muito pouco para ele.” (Idem) Lacan teve acesso a anotações manuscritas de um curso sobre Platão, de Victor Brochard, e relata ser uma “escrita deliciosa e, a propósito da teoria do amor, ele se refere a tudo o que convém, *Lísis*, *Fedro*, e sobretudo *O Banquete*.” No entanto, complementa: “há ali um bonito jogo de substituição quando se chega ao caso de Alcibíades – ele muda de rumo e passa a falar do *Fedro*, que serve de alternativa. Da história de Alcibíades ele não se ocupa.” (Idem). Tais casos são, na perspectiva de Lacan, uma mostra de que o caso de Alcibíades e Sócrates sempre foi, entre os limites do concreto, do sensível e do compreensível, uma história difícil de engolir.

Notamos aí uma dificuldade dos “homens ilustres” de se ocuparem dos temas ditos tabus ou espinhosos quando se trata de cânones literários. No caso do *Grande sertão: veredas*, parece sempre haver uma certa resistência em se tratar da dimensão homoerótica do seu conteúdo narrativo, o caso mais clássico e talvez o mais lembrado, tenha sido o do poeta Ferreira Gullar, que declarou ter lido 70 páginas do *Grande sertão: veredas* e decidiu parar por ali: “Não pude ir adiante. À essa altura o livro começou a parecer-me uma história de cangaço contada para linguistas. Parei, mas também sempre fui péssimo leitor de ficção.” (GULLAR, 1958, p. 50).

Críticas jornalísticas que levantaram a questão do amor homoerótico entre Riobaldo e Diadorim também ocorreram. Publicada em 10 de novembro de 1956, por exemplo, a crítica de Octavio Mello Alvarenga acentua “um caso de patologia sexual” no romance: “Já disseram que Riobaldo seria o rio São Francisco [...] mas o que seria Diadorim? Outros, certamente dirão que Riobaldo é caso de patologia sexual, em sua dualidade tão claramente apresentada.” (ALVARENGA, 1956, p. 6), desse modo, seria possível delinear a dimensão erótica na figura mítico-religiosa da androginia.

O esforço desses e de outros autores em contornar a temática homoerótica do romance foi confrontado com leituras a partir de diferentes aportes teóricos e metodológicos, sobretudo com a emergência dos estudos de gênero das últimas três décadas (VILALVA, 2008; MOIRA, 2018; MAIA, 2018). Houve também aqueles que logo perceberam a história de um amor gay na relação entre Riobaldo e Diadorim. O poeta Décio Pignatari deu um depoimento categórico a esse respeito:

Se quisessem falar da alienação do Rosa — eu não acho que é alienação —, é que em plena era do Sputnik, em plena era da energia atômica, ele vem contar a história de uma paixão gay lá no sertão de Minas, na confluência do Nordeste, nos fins do século passado. [...]. Isso é espantoso. E eu ria muito quando vinham estudar essa questão do Rosa. Estudos, por exemplo, ‘O amor em Guimarães Rosa’. Então se falava em tudo menos na homossexualidade. (PIGNATARI, 2001, p. 35)

Por outro lado, Silviano Santiago^[13] identificou um paradigma masculino presente no sistema jagunço e patriarcal compartilhados pelos amigos Riobaldo e Reinaldo (Diadorim), e o descreveu como uma “luta de *gender* (masculinidade versus masculino)” no sertão. Uma verdadeira “confraria de espadas”, cujos membros metafóricos põem “em luta as ideias conservadoras da sociedade patriarcal se vistas da perspectiva das conquistas sociais atuais no plano da opção sexual diferenciada.” (SANTIAGO, 2017, p. 38). A atmosfera masculina estende-se na atitude fraterna de Riobaldo e dentro de um sistema que se organiza pelo sentido de irmandade, por isso é *frater*, e reflete uma prática de vida aprendida entre jagunços. Além do mais, a própria interação entre Riobaldo e o doutor se dá numa conversação entre homens, amigável.

De modo semelhante, a revista francesa *Le nouvel observateur* (L’OBS)^[14], na ocasião do lançamento da segunda tradução de *Grande sertão: veredas* para o Francês, em 1991, publicou a crítica literária de Dominique Fernandez^[15], célebre escritor francês e investigador do universo homossexual. Fernandez não se demorou em sublinhar o caráter homoerótico do romance: “‘Grande sertão: veredas’, que data de 1956, tem, desde já, seu lugar de ouro e marcado na literatura homossexual, como um clássico da clandestinidade amorosa e da paixão casta, elevado à potência do continente americano.”^[16] O título da crítica jornalística de Fernandez destaca a problemática do desejo ambientada na geografia originária do Brasil, o sertão: “Uma obra-prima da literatura brasileira: O Sertão dos desejos”^[17], título que sinaliza paixão exótica para um público interessado no calor dos trópicos. Devemos considerar que a inversão elaborada por Fernandez é minimamente instigante, pois personifica a geografia rosiana (o sertão), de forma que o desejo adquire um valor geográfico, cujo significado aponta para a rudeza e a brutalidade das terras distantes do litoral, paisagem na qual a história é ambientada.

Para nós, o tema amor homoerótico foi tratado por Guimarães Rosa na difícil junção do espaço social e mítico da narrativa. Ele elaborou a questão na intersecção entre passado e modernidade, e é esse ponto de vista, complexo e contemporâneo, que permitiu, e ainda permite, que a obra dialogue com tantas abordagens teóricas: estudos antropológicos, socioculturais, leitura sob a ótica psicanalítica etc. O desconforto da temática vai da abominação da homossexualidade (associação feita por sua vinculação ao diabólico), passando pelas figuras míticas de Hermes e Afrodite (das quais deriva o termo hermafrodita), ganha efeitos poéticos e belos por meio da androginia até o conflito moral e psicológico vivenciado por Riobaldo, próprio dos dramas modernos.

Num nú, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não. Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto – por mesmo isso, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe, nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei – que como um sino desbadala:
– ‘Discordo.’ (ROSA, 2015, p. 78)

A fala de Riobaldo, no transcorrer dessa passagem, é exemplar no modo como demonstra uma confissão de um amor homoerótico. Ele materializa sua visão de mundo baseada na impossibilidade de união entre dois homens. Não é pouco afirmar que “concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito mau amor oculto”, expressão que condena o comportamento gay como um ato abominável, vergonhoso e inominável, porque não se deve falar sobre tais sentimentos ocultos e por isso, abjeto. Contudo, o que temos é uma confissão do narrador, pois compreende seu desejo como um ato vexatório a ponto de “estragar-se” a si mesmo. Ademais, a expressão “amigo” e “louca amizade” além de funcionarem como eufemismos para expressar o seu desejo gay, reforçam o aspecto intermediário da relação amorosa entre Riobaldo e o amigo Reinaldo (Diadorim), pois não expressam nem o amor matrimonial e nem o “amor de militar [que] entendem de tudo, práticas da bela-vida” (p. 427).

Na linha daquilo que Costa define como homoerotismo: “à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico.” (COSTA, 1992, p. 22); e “ao fato de ser uma experiência subjetiva moralmente desaprovada pelo ideal sexual da maioria” (idem), cabe ressaltar que a perspectiva homoerótica em *Grande sertão* extrapola a relação Riobaldo-Reinaldo, pois seria possível uma leitura do amor lésbico e consensualmente livre por meio das personagens Hortência e Maria-da-Luz: “Mulheres sagazes! Até mesmo que, nas horas vagas, no lambarar, as duas *viviam amigas*, uma com a outra – se soube” (p. 429, grifo nosso). Visão idealizada de um matriarcado, igualmente inclusiva, pois acolhe Felisberto, jagunço que guarda, incrustada na cabeça, uma bala de cobre.

Lembremos que uma forma de encarar a história da sexualidade entre casais gays é investigando a questão segundo a tônica das amizades íntimas, desde o mundo antigo até a modernidade. Está aí uma forma de falar da história dos amores homossexuais sem pronunciá-lo. Nessa linha, estão Pátroclo e Aquiles; Alexandre, o imperador, e seu amigo de guerra, e tantos outros. Descende daí, a clássica noção *aristeia* e *philotimia*, conceitos que remetem à honra misturada com a estreita amizade entre os heróis gregos. De maneira semelhante, Riobaldo fala do amor que sente pelo amigo quase sempre se referindo ao sentimento da amizade: “Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade.” (p. 241).

Aliás, amor e amizade articulam duas dimensões próprias da postura filosófica. Se o filósofo é aquele que ocupa um lugar entre o saber e a ignorância, nas palavras de Diotima^[18] para Sócrates, ele é, por determinação, aquele que busca, ama e se interessa pelas coisas mais belas, lá, onde habita o saber. Nesse sentido, Eros é amigo e amante da verdade. No conceito de filosofia dito por Diotima está Eros, o deus dêmon, porque é intermediário: “Ele é um grande dêmon. Todo grande demônio está entre um deus e um mortal” (PLATÃO, 2013, p. 93), por isso, é “imprescindível que Eros seja um filósofo” (Ibid, p. 95). Curioso notar que a compreensão de Eros expressa por Diotima se avizinha do vínculo existente entre Riobaldo e Diadorim, situado num ponto de indefinição, entre uma coisa e outra, intermediária portanto, cuja busca pela vontade de saber e conhecer estão mediados pela contemplação. Além de se manifestarem por meio de um estado estético em virtude da beleza: “A origem de Eros já está estabelecida, e, como o percebes, o belo é o seu destino” (Ibid, p. 97), acentua a filósofa. Do outro lado, exclama Riobaldo: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... A da-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua”. (p. 34).

Benedito Nunes também observou como a noção de amor ensinada a Sócrates por Diotima, em *O Banquete*, pode ser retomada em *Grande sertão: veredas*, cuja visão de Eros refere-se a uma dialética ascensional, na qual o deus, com o seu desejo de imortalidade, “eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação” (NUNES, 2009, p. 138). Essa ascensão não visa eliminar os estágios anteriores (ou estágios inferiores) porque “só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige” (Idem). Diotima fala do conhecimento de Eros como uma forma de ascese, que parte dos belos corpos em direção à abstração ou à verdade.

Tome como ponto de partida o que aqui é belo, não se perca de vista aquele belo, fonte de todos os corpos. Suba-se como por degraus, de um só a dois e de dois a todos os corpos belos e dos belos corpos aos belos ofícios e dos ofícios aos belos saberes e dos saberes até findar naquele saber que não é outro senão o saber daquele belo, sabendo, por fim, o que é o belo em si. Nesse estágio da existência, meu caro Sócrates, mais do que em outro qualquer, a vida merece ser vivida, quando se contempla o belo em si mesmo. (PLATÃO, 2013, p. 111)

No elogio de Sócrates a Eros, a presença de Diotima é marcada pela distância e ausência, pois o filósofo resgata os ensinamentos iniciáticos que a sacerdotisa de Mantinea deu a ele ainda em juventude, numa espécie de recordação, assim como o faz o velho Riobaldo ao narrar sua história de amor e coragem no sertão brasileiro. Além disso, Lacan analisa o discurso de Diotima a partir da noção de *falta*, ancorado na questão posta por Sócrates a Agatão antes da entrada de Diotima no diálogo: “- Eros deseja e quer o que ele já tem ou deseja e quer o que não tem?” (PLATÃO, 2013, p. 85). Desse modo, Sócrates instaura de modo decisivo a “falta no coração da

questão sobre o amor” (LACAN, 2010, p. 161), nas palavras de Lacan: “O amor, com efeito, só pode ser articulado em torno dessa falta, pelo fato que, daquilo que deseja, só pode ter sua falta”. (Idem)

De modo semelhante, o poeta alemão Fredrich Hölderlin escreve uma série de poemas dedicados a Diotima, publicados logo após a morte de sua amada, resgatando assim os ecos do discurso erótico-dialético presente em *O Banquete*. Os versos de abertura do seu poema *Diotima* (HOLDËRLIN, 1994, s/p), marcam esse tom melancólico e distante do seu objeto amoroso:

Morta há muito tempo, e a cismar sobre si mesmo,
O meu coração está a saudar a beleza do mundo
Com ramos que dão flor e dão botões,
E o viço de uma seiva nova.
Já estou de volta à vida, oh!

Riobaldo não deixa de marcar o mesmo tom distante e contemplativo diante do corpo morto de Diadorim, acentuando em si os reflexos do efeito que aquele amor embebido em terrível beleza lhe causara:

E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis ... Não escrevo, não falo! — para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (ROSA, 2015, p. 484)

Nos dois fragmentos literários, a melancolia verte-se em contemplação daquela imagem fixada na memória do amante, convergindo beleza (natural e física) e pensamento em fórmulas poéticas. Em Riobaldo, esse sentimento melancólico nada mais é que a passagem do desejo de potência transformado em desejo como ausência – nos termos da noção de *desiderium*, que diz respeito à vontade de trazer de volta o passado, e como forma de manter viva a lembrança do sujeito amado, internalizando-o. Aliás, por trás do desejo de beleza oculta-se a morte. Nesse estado melancólico, também encontramos a marca de um tempo-espaco indeterminado e intermediário do romance em questão: filosófico e poético, portanto.

Sabemos que Guimarães Rosa foi estudioso de textos filosóficos e tratados de estética. Declarou ser o *Fedro*, de Platão, “O livro mais belo”, além de registrar em carta que os “grandes livros – e tenham os bois logo nomes: a Bíblia, a Ilíada, a Odisseia, a Divina Comédia, [...] todo Platão principalmente, e todo Camões, [...] são a leitura mais atual, mais moderna e mais quotidianamente aproveitável que possa haver” (AUGUSTA, 2011, p. 606)^[19]. Ademais, seus contos, novelas e o romance são, em grande parte, verdadeiros fragmentos de filosofia com alto teor poético. Por essa via, seria possível resgatar aquilo que Georges Steiner (2011, p. 211) disse sobre Hölderlin: “É ele quem representa, quem realiza a fusão da poesia e da filosofia”, e, do mesmo modo, enxergar no escritor mineiro um pensador brasileiro que une escrita poética com filosofia.

Em sua biblioteca, Guimarães Rosa guardou uma coleção completa de seis tomos das *Enéadas*, de Plotino. Todos os volumes encontram-se marcados e estudados por meio de transcrições de trechos do filósofo neoplatônico em suas cadernetas. Sobre Plotino, Guimarães Rosa se ocupa das reflexões sobre “O Belo” e, a certa altura, sublinha e transcreve:

O que é essa beleza presente nos corpos? Esta é a primeira coisa a procurar. O que é então que revira e atrai os olhos dos espectadores e os faz sentir alegria na contemplação? Se descobirmos esta beleza corporal, talvez possamos usá-la como um degrau para contemplar outras belezas. (PLOTINO, 1924-1938, p. 95)^[20]

A frase destacada por Guimarães Rosa parece refletir o sentimento duplo e atormentado de Riobaldo pelo amigo Reinaldo, que também é Diadorim, por isso ambíguo e indefinido. Espécie de “visão arvoada”, que ora é alegria e contemplação, ora se faz pelo desejo físico, tomado pelos encantos do corpo de Diadorim. Fascínio difícil de se transpor, dada às normas e limites do sistema patriarcal, mas que transcende o corpo e atinge a beleza na contemplação do pensamento, do modo como o Eros de Diotima se manifesta.

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos — vislumbre meu — que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa ... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. Mas repeli aquilo. *Visão arvoada*. Como que eu estava separado dele por um fogueirão, por alta cerca de achas, por profundo valo, por larguez enorme dum rio em enchente. (ROSA, 2015, p. 403, grifo nosso)

Vejamos que a fórmula de Plotino, advinda de Diotima, reaparece na fala de Riobaldo, em que o rosto e os olhos são a porta de entrada para a manifestação de Eros. Por ele, como que por degraus, Riobaldo enxerga imagens ascensionais e de transcendência, correspondente às expressões: “Nossa Senhora da Abadia”, “visão arvoada”, “fogueirão”, “altas cercas” e “um rio enorme em enchente”. No entanto, é mediante o espanto dessa “beleza ainda maior” que Riobaldo (e o leitor) vai se conduzindo para uma espécie de desvelamento do mistério encoberto no interior do quadro narrativo, espécie de “degrau” para um estágio elevado da compreensão humana. Nesse sentido, Eros foi o condutor, agindo na própria visão contemplativa e bela do mundo. Enfim, “o belo é senão o destino de Eros”, assim exclama Diotima a Sócrates. Podemos supor, inclusive, que a relação homoerótica em *Grande sertão: veredas*, impossível e intragável no contexto social no qual foi publicado, atinge uma força transformadora pela ótica do amor de Eros relatado por Diotima. Desde o encontro entre Riobaldo e Diadorim, nas margens no rio São Francisco, de onde floresce aquele amor em amizade, a narrativa se faz mediante um amor contemplativo, ambíguo e aterrorizante ao mesmo tempo.

Na leitura que Lacan faz de *O Banquete*, Diotima instaura a voz contrária ao discurso racional; ela escamoteia o significante racionalizante por meio do discurso mítico. Assim, a sagacidade de Platão está em colocar na voz de Diotima o discurso de Sócrates, “[n]ão é na medida em que alguma coisa, quando se trata do discurso do amor, escapa ao saber de Sócrates, que este se apaga, se ‘diociza’ e faz falar em seu lugar uma mulher” (LACAN, 2010, p. 154). Isso demonstra o quanto a voz da razão filosófica, simbolizada por Sócrates, não abarcaria o poder deste mito. Diotima engendra um nascimento para o mito de Eros: “Esse mito só existe em Platão”, afirma Lacan, e “[d]entre os inumeráveis relatos míticos do nascimento do Amor contados pela literatura antiga, [...] não há vestígios de nada que se pareça com o que nos vai ser enunciado ali” (Ibid., p. 156). Além disso, Diotima, assim como a figura ambígua e andrógina de Diadorim, formula a restituição do corpo à alma, a união do *logos* e o *mythos*, o retorno à unidade dividida da qual fala Aristófanes. Nesse ponto, Lacan também é categórico: “Por que não, a mulher que está nele (Sócrates)?” (Ibid, p. 154).

Toda a nossa elaboração da tópica do amor em *Grande sertão: veredas*, carrega o sentido daquilo que Guimarães Rosa declarou ao demonstrar seu apreço pelas coisas não lógicas, evidenciando uma intenção de ruptura fundamentada numa busca desestabilizante da ordem racional: Ora, você já notou, que, como eu, os meus livros, em essência são ‘antiintelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (ROSA 2003, p. 42).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, a amizade de Reinaldo e Riobaldo vista como impossibilidade porque tida como homoerótica, ganha outro corpo quando posta à luz da força de Eros, cuja intimidade transbordante ultrapassa lados opostos; por isso, se dá em nível intermediário. O Eros de Diotima não tem borda, nele viceja uma beleza que não se contrapõe ao feio, uma beleza que “dura sempre”, “não aumenta nem diminui, não é belo aqui e feio acolá [...], não é belo para uns e feio para outros”. Não possui face, porque não é passível de representação corpórea. Sendo, portanto, o destino de Eros, a contemplação do pensamento, mergulhado no espanto e na estranheza do mundo. Aliás, o pensamento só se eleva mesmo a partir de Eros. Para poder pensar, é preciso antes ter sido amigo ou um amante. Não à toa, Riobaldo é um narrador que está o tempo todo exclamando “sofismeí”, demonstrando ser um narrador ocupado com perguntas e questões sem

respostas simples. Sem Eros, o pensamento perde toda e qualquer vitalidade, toda a inquietação. Nesse sentido, Guimarães Rosa eleva a relação insólita, misteriosa e inquietante de Riobaldo e Reinaldo, no ritmo dos desejos proibidos, a uma condição de possibilidade transcendental para o pensamento.

Entendemos que, à luz das leituras contemporâneas do livro que vêem o *Grande sertão* como um corpo selvagem e de difícil domesticação (SANTIAGO, 2019), narra-se a história de um amor entre iguais, construída no lusco-fusco do homoerotismo, para então se alcançar aquela visão intermediária e indefinida dos mistérios do mundo. Abre-se aqui mais uma forma de leitura em que se desconstrói o amor romântico e o reinventa em outros moldes. Desconstrói o amor romântico também na negação por parte de Riobaldo em viver o amor homoafetivo que sente por Reinaldo. Tal negação, no entanto, não impede que este amor seja declarado, confessado, meditado e assumido.

O romance é, sim, “ácido, corrosivo e intempestivo”, no dizer de Silviano Santiago (2019, p. 23), por isso, é preciso ler, ouvir e analisar o livro com os sentidos da nossa época. E, como diz Luis Felipe Ribeiro, em *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017) ninguém mais lê Homero como se lia e escutava os gregos antigos. A cultura contemporânea acrescenta seus saberes agregados e, cada leitor coloca seu repertório pessoal para criar o que lhe seja possível.

Nossas conclusões, desta forma, apontam para uma leitura do romance em que as personagens Diadorim e Riobaldo, em suas formas mitopoéticas, são abertas, ambíguas e intermediárias, em constante travessia, como quase tudo no livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, O. M. *Grande Sertão: Veredas*. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: Seção Livros na mesa, p. 9. 10. nov.1956.

AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. Em casa de caranguejo, pele fina é maldição: filosofia e sofística em Tutaméia de João Guimarães Rosa. In: *Humanitas*, Coimbra: 63, p. 605-636, 2011.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O Mundo Misturado*. In ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BROCK, Ashley. The Queer Temporality of Grande Sertão: veredas. In: *Chasqui*, Revista de literatura latino-americana, n. 47.2, p. 190-203, novembro de 2018.

CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo, Perspectiva: 1992.

_____. (omitido para revisão cega)

COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício - Estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 1994.

CHAUÍ, Marilena e tal. *Sobre o Medo*. In Os Sentidos da Paixão. São Paulo, Funarte/Companhia das Letras, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 2011.

ESPINOSA, B. Tractus Theologicos-Politicus, apud Chauí, M. São Paulo, Editora Funarte/Companhia das Letras, 1989.

FERNANDEZ, Dominique. *Homosexuel*. Académie Française, bloc-notes: [J. L.]: juil. 2015. Disponível em: <https://www.academie-francaise.fr/homosexuel-0>. Acesso em: 27 dez. 2023.

FERNANDEZ, Dominique. Le Sertão des désirs. In: *Le Nouvel Observateur*, Paris: p. 99, 7-13, févr. 1991.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. São Paulo, Paz e Terra, 2014.

GULLAR, Ferreira. Escritores que não conseguem ler “Grande Sertão: veredas”. *Revista Leitura*, Rio de Janeiro: Edição 16, p. 50-58. 1958.

HÖLDERLIN, F. *Diotima*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Colares: Colares Editora, 1994.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8: a transferência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: O dorso do tigre. São Paulo: Ed. 34, 2009.

MAIA, Helder Thiago. Transgressões canônicas: queerizando a donzela-guerreira. In: *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto: n. 39, p. 91-108, dez. [CDM1], 2018.

MEDEIROS, Paulo Tarso C. Gilles Deleuze e os fluxos desejanter em Riobaldo. *Política & Trabalho*: Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia, UFPb: n. 14, p. 49-60, set. 1998.

MOIRA, Amara. Sobre aquele “monstruoso corpo de delito”: um amplo panorama de personagens transexuais na literatura brasileira. In: *Suplemento Pernambuco*, Recife: p. 18-19, dez. 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da Ferocidade: Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. Cepe, Recife: 2017.

_____. (omitido para revisão cega)

OLIVA, L. C. *O mal*. Editora Barcarolla/ Discurso Editorial, São Paulo: 2013.

- PIGNATARI, Décio *et al.*, *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: p. 30-39, 2011.
- PLATÃO. *O Banquete*. L&PM, Porto Alegre: 2013.
- PLATON. *Oeuvres de Platon: Ion, Lysis, Protagoras, Phèdre, Le Banquet*. Trad. E. Chambry. Paris, Garnier: 1922.
- PLOTINO. *Ennéades*. Texte établi et traduit par Emile Bréhier. Paris, Société d'édition: Les belles lettres, 1924 - 1938.
- RIBEIRO, Luis Felipe. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo, Editora 34: 2017.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 2015.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Ed. UFMG/Nova Fronteira: p. 42, 2003.
- ROSENFELD, K. H. *Os Descaminhos do demo*. São Paulo, Editora Perspectiva: 1993a.
- ROSENFELD, K. H. *Os Descaminhos do Demo. Tradição e Ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São. Paulo: EDUSP, 1993b.
- VILALVA, Walnice Matos. Riobaldo/Diadorim e o tema da homossexualidade. In: *Revista Cerrados*, Brasília: v. 17, n. 25, p. 233-243, 2008.

-
- [1] Este artigo foi apoiado pelo Edital 05/2023 - PPG-FAC/UnB, para grupos de pesquisa.
- [2] Todas as citações do livro *Grande sertão: veredas* são da 21ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Em citações diretas menores manteremos somente o número da página.
- [3] A declaração de Guimarães Rosa, que se refere a si mesmo na terceira pessoa, foi registrada por Haroldo de Campos no texto *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, 1992. Cabe esclarecer um equívoco que “não sabemos se foi cometido por Rosa ou por Campos, uma vez que o animal cujo ‘estômago se projeta para fora’, recolhe e ‘mastiga tudo aquilo’, não é a ostra, mas a estrela do mar. São as estrelas do mar que lançam seu estômago para o exterior e comem o bivalve mediante pequenas aberturas entre as conchas. Ela lança sucos digestivos no molusco, iniciando a digestão do animal dentro de sua própria concha. Posteriormente, a estrela retrai seu estômago, levando o alimento parcialmente digerido e completando a digestão” (*omitido para revisão cega*)
- [4] Compreendemos o homoerotismo na mesma linha do que define Jurandir Freire Costa, como uma noção bem melhor que “homossexualismo”, pois “obriga-nos a rever o modo como pensamos no fenômeno da atração pelo mesmo sexo” (COSTA, 1994, p. 77). Além disso, para nós, o termo diz respeito a diversas manifestações da vontade e do desejo em que a atração emocional, física e/ou sexual ocorre entre pessoas do mesmo gênero. O termo é utilizado para descrever a expressão do desejo, amor ou intimidade entre pessoas de identidade de gênero semelhantes, seja de forma exclusiva ou como parte de uma gama mais ampla de experiências afetivas. Foi cunhado pelo psicanalista húngaro, colega e amigo de Freud, Sandor Ferenczi, para discutir o tema da homossexualidade. Em voga no século XIX, este termo é preferível a “homossexualismo”, palavra carregada de preconceitos. “Em primeiro lugar, o fato de Ferenczi ser húngaro ressalta o fato de ter sido justamente um outro médico húngaro, Benkert, quem inventou, em 1869, o termo homossexual. Benkert, em seu tempo, tentava combater a legislação alemã contra o homossexualismo, e Ferenczi, de modo análogo, mostrou pela primeira vez, na literatura psicanalítica, que o rótulo de homossexualidade era largamente insuficiente para descrever a diversidade das experiências psíquicas dos sujeitos homoeroticamente inclinados.” (COSTA, 1994, p. 43).
- [5] No quadro narrativo do romance, Nhorinhá, a prostituta, corresponde ao amor carnal. Enquanto Otacília, esposa de Riobaldo, corresponde ao amor espiritual.
- [6] Esta frase também é subtítulo do romance.
- [7] Em *Tractus Theologicos-Politicus* (apud Chauí, 1989, p. 56).
- [8] Pânico vem de Pã, que na mitologia grega é filho de Hermes, um monstinho grotesco - semi-animalesco, com patas, cascos e chifres de bode, rosto disforme, pele enrugada e o cabelo desgrenhado - que habitava as florestas. Considerado deus dos pastores e dos rebanhos. Rápido e ágil, como o mercúrio, suas aparições causavam “pânico” aos viajantes, quando surgia de repente entre as matas.
- [9] Rio ‘de-Janeiro’, ou de Jano (do latim Janus ou Ianus), deus romano das mudanças e transições, com duas faces, cada uma delas virada para uma direção: bem e mal, certo e errado, direita e esquerda. Também simbolizando os começos e fins, passado e futuro e o dualismo das coisas.
- [10] PLATON. Oeuvres de Platon: Ion, Lysis, Protagoras, Phèdre, Le Banquet. Trad. E. Chambry. Paris: Garnier, 1922.

- [11] O amor entre rapazes na Grécia era dividido entre o *érasτες* e o *éróménos*, sendo o primeiro o amante e o segundo o amado. Na contundente visão de Lacan: “o amor grego, é preciso que se acostumem a esta ideia, é o amor dos belos rapazes. E depois, um travessão, nada mais” (LACAN, 2010, p. 45). É importante marcar que associação entre o amante e o amado não equivale aos termos da moderna noção de homossexualidade. Foucault esclarece que “a noção de homossexualidade é bem pouco adequada para recobrir uma experiência, formas de valorização e um sistema de recortes tão diferentes do nosso” (FOUCAULT, 2014, p. 231), embora tenha sido uma prática “livre”, no sentido de que não era só permitido por leis, como também admitida pela opinião: “Enfim, era uma prática culturalmente valorizada por uma literatura que a cantava, e por uma reflexão que fundamentava sua excelência” (Ibidem, p. 235).
- [12] Alcebíades foi um político ateniense, filho de família ilustre, que interrompe o diálogo do *Banquete* estando completamente embriagado, “trazia uma espécie de coroa espessa, feita de hera e violetas. Fitas pendiam-lhe abundantes da cabeça” (Platão, 2013, p. 115). Belo e jovem, Alcebíades elogia Sócrates se colocando numa posição de erasta deste. Curioso é que Guimarães Rosa registrou o nome de Alcebídes em uma de suas listas de nomes, prática comum do escritor. Encontramos nesta mesma lista grafado o nome João Baldo e outros que posteriormente vão aparecer como personagens do *Grande sertão: veredas*, tais como: Ramiro, Sezfredo e Maria da Luz.
- [13] No artigo (*omitido para revisão cega*) elaboramos uma proposta de leitura dos temas abjetos e “silenciados” pela crítica canônica... (*omitido para revisão cega*)
- [14] *Le Nouvel Observateur* (L’OBS), revista francesa originada do periódico *L’Observateur politique, économique et littéraire*, foi criada em 1950 com a colaboração de Jean-Paul Sartre.
- [15] Dominique Fernandez (1929) recebeu o prêmio Goncourt de 1982 com a obra *Dans la main de l’ange* e foi eleito membro da Academia Francesa de Letras em 08 de março de 2007. No site da Academia Francesa, consta uma publicação do autor em que explora o campo semântico e genealógico da palavra homossexual. Fernandez também atribui ao escritor Húngaro, Karl-Maria Benkert, a criação do termo homossexual que, datado de 1869, a intenção seria, provavelmente, a de introduzir um termo “científico” que se esquivasse das conotações morais associadas às ideias de vício, depravação e degeneração. O termo logo entrou para a linguagem médica, no entanto, o seu “criador”, segundo Fernandez, não percebeu que ao dar a tônico “sexo” para palavra, ele acabaria por estigmatizá-la, pois associa-se ao sentido de obcecados por sexo e incapazes de sentimentos amorosos. Disponível em: <https://www.academie-francaise.fr/homosexuel-0>. Acesso em: 27 de dezembro de 2023.
- [16] “« Diadorim », qui date de 1956, a sa place d’ores et déjà marquée dans la littérature homosexuelle, comme un classique de la clandestinité amoureuse et de la passion chaste, hissé à la puissance du continent américain.” (FERNANDEZ, 1991, p. 99, tradução nossa)
- [17] “Un chef-d’œuvre de la littérature brésilienne: Le sertao des désirs.” (FERNANDEZ, 1991, p. 99, tradução nossa)
- [18] Sócrates coloca na voz de Diotima, única personagem feminina de todos os diálogos de Platão, o seu elogio a Eros, transferindo para a filósofa estrangeira aquilo que conhece sobre as questões relacionadas ao amor. Na parca biografia de Diotima encontramos sua dedicação à cura, livrando cidades inteiras da peste, sinalizando uma postura voltada para as virtudes do bem e da alteridade. Nas palavras de Lacan, “Diotima é uma sábia nessas matérias de feitiçaria, de mântica [...]”. Teria ela “conseguido, por meio de seus artifícios, afastar a peste durante dez anos, e em Atenas, ainda por cima”

(LACAN, 2010, p. 157). Por aí, é curioso pensar que a figura que nos faz refletir sobre o amor “possui familiaridade com os poderes da peste e da natureza” (idem).

[19] Caixa 21, Doc. 1(37) 9 envelopes. AGR/IEB/USP.

[20] “Qu’est cette beauté présente dans les corps? C’est là la première chose à rechercher. Qu’est-ce donc qui tourne et attire les regards des spectateurs, et leur fait éprouver la joie dans la contemplation? Si nous découvrons cette beauté de corps, peut-être pourrions-nous nous en servir comme d’un échelon pour contempler les autres beautés.” (PLOTINO, 1924-1938, p. 95, livre tradução dos autores)

Línguas desatadas: um corpo-arquivo para se pensar a gentrificação do queer.

Tongues Untied: a body archive for thinking about queer gentrification.

GABRIELA SANTOS ALVES

Pós-doutora em Comunicação (UFRJ) e em Filosofia (UFES), é Professora Associada de Comunicação Social e da Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da UFES, integrando o Laboratório de Pesquisas sobre enfrentamento à Violência contra Mulheres no Espírito Santo e o grupo de pesquisa Comunicação, imagem e afeto (UFES/CNPq). Pesquisa cultura audiovisual e identidades femininas; representatividade no audiovisual; teoria e crítica feministas contemporâneas; gênero e racialidades.

THIAGO SCARPAT MOZER

Diplomado em Letras Português-Francês e em Comunicação Social e Mestre em Comunicação e Territorialidades (UFES), Thiago Scarpato tem interesse acadêmico em temas sobre tecnologias de comunicação, subjetividade contemporânea, corpo, cibercultura, vigilância e espaços de visibilidade. No campo artístico, Thiago Scarpato é também diretor teatral, ator e dramaturgo, cujo último trabalho de escrita dramaturgical foi *ÉS TU, BRASIL?*.

RESUMO

Este artigo discute a noção de *gentrificação do queer*, a partir de Sarah Schulman (2018), tomando como *corpus* o documentário *Línguas Desatadas* (Marlon Riggs, 1989). Tem como objetivo refletir como a materialidade fílmica permite lê-lo à luz do conceito de Sarah Schulman. Reúne autores dos estudos sobre sensorialidade, arquivo, cinema e *queer*. Com procedimentos metodológicos da genealogia (FOUCAULT, 2018), busca contribuir com uma reflexão sobre como a noção de *gentrificação do queer* dialoga esteticamente com os paradigmas de invisibilidade no documentário.

Palavras-chave: *Línguas desatadas*; arquivo; gentrificação do queer.

ABSTRACT

This article discusses the notion of *queer gentrification*, based on Sarah Schulman (2018), taking the documentary *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) as its *corpus*. It aims to reflect on how the materiality of the film allows it to be read in the light of Sarah Schulman's concept. It brings together authors from the fields of sensoriality, archive, cinema and *queer* studies. Using the methodological procedures of genealogy (FOUCAULT, 2018), it seeks to contribute to a reflection on how the notion of *queer gentrification* dialogues aesthetically with the paradigms of invisibility in the documentary.

Keywords: *Tongues Untied*; archive; *gentrification of the queer*.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objeto de análise o filme *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs (1989), obra documental cuja história cria não apenas um jogo de complexidades sensoriais (ELSAESSER; HAGENER, 2020), mas também um *arquivo de lembranças* (SCHULMAN, 2018) que permite retratar dinâmicas de subordinação à invisibilidade num homem preto, gay, soropositivo nos anos 80. Isto é, um homem gentrificado dos espaços de poder. Jogando luz sobre esta relação, este artigo lança mão do conceito *gentrificação do queer*, a partir de Sarah Schulman (2018), para tentar entender como esta noção fornece chaves de leitura sobre o apagamento de corpos dissidentes em certas territorialidades e sofisticar nossa percepção sobre o documentário.

Ainda não traduzido em português, esta versão dissidente da *gentrificação* permite entender como a crise da AIDS nos anos 80, em certos territórios como Nova York, forjou um processo de homogeneização das dissidências em prol de um jogo de (in)visibilidade que flertava com o normativo. Logo, este artigo vê no filme multissensorial de Riggs uma oportunidade de aplicação conceitual da *gentrificação do queer* e tem como objetivo refletir como a sua materialidade fílmica permite ler este documentário à luz deste conceito.

Nesse sentido, a metodologia de análise do filme é a *genealogia* (FOUCAULT, 2018), pois este procedimento metodológico permitiu perceber a aplicabilidade da *gentrificação do queer* junto ao filme. Estrategicamente, agrupamos frames do filme do Riggs para confrontá-los às ideias que estruturam a noção de Schulman, uma vez que, genealogicamente, o *princípio de agrupamento* (FOUCAULT, 2007) é um modo de percepção da circulação de ideias que se conectam e fazem a manutenção das ordens discursiva e não discursiva, num jogo de subordinações e coordenações que atuam sobre corpos, ideias, sociedade e seus aparelhos estruturais, tão presentes no filme. Foi a partir do gesto genealógico que recolhemos pistas e indícios que, em interação, deram a ver o conceito de *gentrificação do queer* em diálogo com o documentário em tela.

DO CORPO AO ARQUIVO — E O CINEMA ENTRE OS DOIS.

No artigo “O cinema como pele: o corpo e o toque”, Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2020) debatem a primazia do sentido do olhar na condução dos processos de fruição de uma obra fílmica, como se o olhar — enquanto sentido (físico) e metáfora (ampla) — fosse o único elemento no jogo cinematográfico do espectador. Para mitigar esta *visão* que intercepta parte das teorias

clássicas que pensam o cinema, os autores não refutam o olhar como chave de leitura midiática, mas sofisticam-o: insere-o *sentido* numa esfera de *sentidos* à experiência cinematográfica, da qual fazem parte o toque, o olfato, a escuta e o paladar. Isto é, o cinema enquanto agência para “sentidos em sua interação e percepção como corporificados” (*ibid*, 2020, p. 133).

Nesse diapasão, os autores argumentam que é necessário elaborar teorias fílmicas que *devolvam o olhar* — e o devolver, aqui, denota uma negociação daquilo que se consome — e refinem o regime *especular*, este fragmento de um regime se não anterior, mas mais intrincado que o *espectatorial*. Ou seja, o espectador como plataforma de sentidos que se operam de modo assimétrico, porém em regime, posto que agencia novas relações de saber (FOUCAULT, 2018) o cinema. Não à toa, Vivian Sobchack (2004) — falando de cinema — e David Le Breton (2016) — falando de sentidos — recolocam o olhar numa saraiva de sentidos que operam em comutação com nossas percepções.

Logo, o cinema surgiria como um mediador de sentidos que logram com as camadas de nossas intelectualidades, formando uma encruzilhada de experiências sensoriais com estéticas e não podendo ser *visto* “apenas através de nossos olhos” (ELSAESSER; HGENER, 2020, p. 134). Ora, se tanto o cinema quanto o espectador são complexos em seus regimes de produção e captação de sentidos, a soma destas complexidades aponta para o fato de que ambos os vetores — o cinema e o espectador — suscitam uma experiência somática que busca jogar luz para um pilar indispensável que os conecta: o corpo em si — tanto do filme quanto daquele que se coloca diante uma tela; além daquele novo corpo que se produzirá a partir da interação entre ambos.

Enfim, um corpo pode ser entendido como vetor “da sensação das coisas e da sensação de si” (LE BRETON, 2016, p. 11). Um corpo é aquilo que experimenta o mundo ao passo que o traduz, justamente porque o “mundo é a emanção de um corpo que o penetra” (*ibid*, 2016, p. 11). Le Breton aprofunda estas reflexões ao dizer que é o corpo a cola entre pensamento e sentidos. Quando se afirma que “antes do pensamento, há os sentidos” (*ibid*, 2016, p. 11), ele lança uma provocação de como o corpo (inter)medeia ressonâncias intelectuais e sensoriais, assim como o cinema e o corpo de sua materialidade fílmica fazem conosco: mediando sensorialidades, afetividades, materialidades e intelectualidades que concorrem, enfim, à comunicação.

Assim, este corpo em mediação torna-se chave de leitura para que pensemo-lo como um *arquivo*, base da *genealogia* (FOUCAULT, 2004). E estes arquivos são vistos, porém, não apenas como espaço documental, mas sim como uma tensão de discursos circulantes que engendram um jeito de saber o mundo e levantar indícios de uma certa ordem. O corpo da genealogia cria arquivos para que retracemos o percurso de um sentido produzido. Arquivos estes para retirarmos seus sujeitos dos ordenamentos da sujeição ao poder. Um arquivo é um levantamento de espessuras históricas.

A genealogia seria, portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico (FOUCAULT, 2018, p. 172).

Em Michel Foucault (2018), arquivo e saber são categorias que se avizinham. Isso acontece porque Foucault elabora um pensamento no qual o saber torna-se um conjunto de enunciados e funções de enunciados que atuam em prol de uma construção histórica que, por sua vez, ditará e regulará o que pode e não pode ser dito e vivido, justamente como o arquivo medeia. E, diferentemente do poder, que é espreado e difuso, portanto estratégico, o saber tem um caráter de estratificação, ou seja, repositório de informações a ser acionado diante de um ordenamento ou ação da vida cotidiana. Eis a dinâmica e a manifestação de um saber: o *arquivo*, arcabouço dinâmico de técnicas disciplinares que permitem o dito e não dito de uma construção histórica.

Querelas teóricas à parte, se um corpo pode ser um arquivo, é-nos mais interessante cumprir com o rito do arquivo em si, isto é, *genealogizar* o percurso das informações que um corpo agência. Além disso, interessa-nos perceber como o cinema sofisticada a percepção histórica do lugar que um corpo ocupa no mundo. Se um corpo é um arquivo de sentidos, físicos e intelectuais, o cinema é a materialidade que dinamiza, tensiona e traduz estes mesmos sentidos, possibilitando-nos não só enxergar, mas sentir o que produzimos enquanto história porque esta é movimentada pelos corpos que vão arquivando o saber da própria história.

Se tomamos de empréstimo, por exemplo, a obra *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs, produzido em 1989, o que este documentário nos revela enquanto arquivo? Que corpos, em sua materialidade fílmica, são apresentados? E que chaves de leitura os corpos — do filme, de seus personagens, de quem assiste — abrem?

A obra tensiona a estética do documentário através da justaposição de poesia, música, performance, imagens de arquivo e relatos autobiográficos para construção de um ensaio sobre a subjetividade de bixas pretas nos Estados Unidos dos anos 1980 [...] Três décadas depois, o filme ainda pode ser analisado por sua potência de auto-expressão e libertação, em paralelo com o desenvolvimento da linguagem documental no cinema. [...] Pouco difundida no Brasil, a obra de Riggs discute de forma interseccional e afirmativa opressões e discriminações que a população negra e a comunidade LGBTIQ+ vivem [...] A obra de Riggs está inserida no campo de produção de um conjunto de filmes que responderam ao contexto de invisibilização das questões LGBTIQ+ nos EUA, em sintonia com a construção de iniciativas coletivas de enfrentamento como Act Up e Queer Nation, ações que convergem arte, política, protestos performativos, e o desenvolvimento dos estudos queer na academia. Ainda assim, a produção de Riggs fica à margem do que acessamos do New Queer Cinema (DUARTE, 2019, sem página)¹¹.

Deste trecho, um *corpo-arquivo* se anuncia pela obra fílmica, justamente por suas materialidade e sensorialidade revelarem caminhos de leitura: negro; *bixas*; imagens de arquivo; forma interseccional e afirmativa de opressões; discriminações; invisibilização; iniciativas coletivas; *Act Up*; à margem. Tais palavras-chave dão munições para que avizinhemos estas informações da obra de Riggs à noção *arquivo de lembranças*, de Sarah Schulman (2018), autora lésbica, militante do *Act Up* e conterrânea de país do realizador em tela.

Para Sarah, o *arquivo de lembranças* é um posicionamento ético e teórico capaz de desvelar os dispositivos que derivam da “historização da AIDS”^[2] (SCHULMAN, 2018, p. 8, tradução nossa). Assim, o *arquivo de lembranças*, para além do quanto o HIV remodelou o estar-no-mundo de um corpo dissidente, é um exercício teórico que busca a identificação dos nós de poder para desfazê-los dos processos de submissão ao poder dominante. Portanto, o *arquivo de lembranças* joga luz sobre as táticas de, “mesmo inconscientemente, manipular conteúdos *queer* para fazer destes objetos despolitizados, individualizados e desconectados de toda relação de poder”^[3] (*ibid*, 2018, p. 13, tradução nossa).

Em suma, montar o *arquivo de lembranças* é se fazer a pergunta “das consequências da AIDS por sobre os que estão vivos”^[4] (*ibid*, 2018, p. 15, tradução nossa). Isto é, um pacto coletivo e teórico para lembrar de onde viemos e identificar as estratégias normativas que as dissidências tiveram de assumir para sobreviver no lugar onde estão. E que saberes são empregados para se *fazer esquecer*. E os corpos do documentário de Riggs são arquivos sofisticados para se mapear como se apaga as marcas *queer* de uma dissidência em suas territorialidades. Em última instância, esta noção de arquivo coteja uma outra definição schulmaniana que atravessa todo o documentário: a *gentrificação do queer* (SCHULMAN, 2018).

Antes do seu detalhamento *a posteriori*, cabe sublinhar que este tipo de gentrificação, além de conjugar práticas de vigilância com dinâmicas do armário, busca homogeneizar uma dissidência, eliminando seus traços *queer* do tecido urbano. Isto é, transformar seus territórios em lugares-padrão, *straight*. No bojo desta afirmação, o *Línguas desatadas* propõe o inverso deste percurso: ele é um *arquivo de lembranças* (cinematográficas), pois denuncia e organiza a gramática das opressões dentro dos territórios que o realizador e seus personagens frequentam. E isso nos dá ferramentas para cartografar como a *gentrificação do queer* age, a partir da materialidade fílmica.

Para tanto, antes de asseverar uma definição antológica do que venha ser o *arquivo de lembranças*, Sarah reconhece o seu caráter propositivo, pautado na convocação de teorias outras para se dar firmeza ao conceito em si, demonstrando que, sobretudo, o *arquivo de lembranças* é uma ponte de escrita para que se entenda o que é a *gentrificação do queer*. Assim, entender o New Queer Cinema e suas respostas às demandas históricas é refletir como o volume de

suas produções apontam tanto para um novo modo de espectralidade quanto para o cinema enquanto corpo e arquivo.

LÍNGUAS DESATADAS E O NEW QUEER CINEMA

Línguas Desatadas surge no bojo da expansão viral do HIV pelo mundo: 1989, data em que a estigmatização pelo vírus do HIV e seu impacto sociocultural agenciam discussões no seio da sociedade civil contra a questão do desejo homossexual, sobretudo masculina. Em sua obra, Riggs declama poemas, faz relatos biográficos, *voguing* e embaralha excertos de outros filmes que se misturam à sua própria *mise-en-scène*. Nesta pluralidade estética, o realizador evoca uma saraiva de agendas históricas, mas que nos ajuda indagar a espessura histórica do que é ser gay negro soropositivo numa cidade tomada por corpos, em sua maioria brancos e ricos, sem que, para tanto, o autor recorra a uma *hierarquia de opressões*^[5].

Ora, o realizador lança a provocação de como se construir afetividade entre os seus e como isso dialoga com os processos de (in)visibilidade na sociedade como um todo. Isto é, há um descompasso daquela afetividade do realizador para com uma sociedade que se produz, enquanto tal, racista e heteronormativa. Não à toa, numa declamação de poemas, o próprio realizador reitera a sentença “black, black, black, gay, gay, gay”. Negro, negro, negro, gay, gay, gay: o comando ululante de que estas categorias ocuparão o tecido ficcional da história que contará, sem invisibilidades.



FIGURA 1: Frame do filme *Línguas desatadas*
Fonte: Google

Assim, tal reforço aparece no *frame* acima no qual vemos em centralidade dois homens pretos abraçados, que são, à frente, o realizador Marlon Riggs e, atrás, o poeta Essex Hemphill, encarando quem quer que os olhe e distribuindo a informação de que há afetividade por entre homens gays, negros e soropositivos, solapando o que a história hegemônica havia produzido

de imaginário cultural até então. Em que pese a força desta imagem, ambos protagonistas faleceram, sequencialmente nos anos de 1994 e 1995, em decorrência de complicações pelo vírus do HIV, pauta que carregaram com supremo ativismo em suas vidas^[9].

Aliás, é de onde perdas se depositam para Aids que vemos resplandecer o New Queer Cinema (NQC). Segundo Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015, p. 12), este movimento cinematográfico “nasceu da insatisfação de muitos diretores, produtores, atores e militantes com a resposta política, social e mesmo artística em face à crise da aids nos Estados Unidos a partir dos anos 1980”. Ora, se a apropriação do xingamento *queer* — em inglês, significa estranho, abjeto — serviu para organizar tanto uma epistemologia quanto um posicionamento político que refletissem os ensejos heteronormativos que aprofundam o conservadorismo — e o *queer* é operar diametralmente oposto a esta produção histórica —, o NQC catalisa as discussões levantadas pelo HIV para, assim, se produzir midiaticamente um cinema *queer*, que reivindicasse o que tínhamos produzido, esteticamente, como referências-padrão.

“Cineastas, artistas e outras pessoas sem experiência no audiovisual se apropriaram de câmeras para filmar manifestações e protestos, mas também para registrar a ação da adissem seus próprios corpos e comunidades” (*ibid*, 2015, p. 13). Além disso, o NQC ajudou a reorganizar o nosso imaginário e o nosso arquivo de imagens que o cinema, até hoje majoritariamente cis-heterossexual e branco, fomentou em nossas sensorialidades. Eis uma das pedagogias do NQC: reinvestir em outras sensorialidades, materializar outras afetividades e dar uma nova gramática discursivo-imagética para além dos cânones de/da tela.

Segundo Louise Wallenberg (2015), que analisa verticalmente o filme de Riggs e o *Looking for Langston* em seu artigo “O New Queer Cinema negro”, afirma que estes dois filmes, por sua vez, são considerados como os pilares desta virada cinematográfica. Reiterando a informação de que ambos não hierarquizam suas opressões, mas, pelo contrário, colocam-nas em diálogo para que reflitamos os ajustes históricos a serem efetuados no imaginário coletivo, a autora lança a indagação que tais filmes, dentro e pelo NQC, urgem em tecer problemáticas “como tornar visível a *queerness* masculina negra e sua pluralidade, a busca por pais fundadores e a expressão de voz própria” (WALLENBERG, 2015, p. 89, grifos seus).

Ora, percebemos que, quando esta autora fala em *pais fundadores* e *expressão de voz*, ela chama atenção sobre a problemática do arquivo e de como este se relaciona com nossa afetividade, nossa sensorialidade e nossos cânones imagéticos, posto que *Línguas Desatadas* e *Looking for Langston* mudam o eixo de reflexão que compunha a nossa experiência estética de comunhão para com o cinema. Nesse sentido, *Línguas* não só desloca o nosso olhar para um outro referencial estético-histórico e midiático, como desloca todo o nosso corpo para um novo modo de sentir o cinema. Uma outra pele, uma outra voz.

Experimentar com um *outro* corpo estes *outros* corpos, no sentido de ajuste histórico para com os nossos arquivos (e cânones), é o que a autora discute: “apesar de a cultura dominante branca ter deixado pouco espaço para representações negras em geral, é preciso observar que atitudes homofóbicas no interior de comunidades negras constituem outra razão para explicar por que tão poucas representações gays ou lésbicas foram produzidas” (*ibid*, 2015, p. 90). Portanto, é daí que alcançamos o objetivo deste artigo: refletir como a materialidade fílmica do documentário de Riggs permite lê-lo à luz do conceito *gentrificação do queer* (SCHULMAN, 2018).

A GENTRIFICAÇÃO DO QUEER E SEUS ENSEJOS NO FILME

No livro *La gentrification des esprits*, Sarah Schulman (2018) elabora um pensamento no qual a noção de gentrificação expande-se para além de sua conotação físico-urbana. A autora enxerga como a cultura *queer* sofreu culturalmente dispersões com a crise do HIV/AIDS, trazendo enormes implicações políticas, culturais, sociais e afetivas, tais como a gravitação do *queer* em torno de práticas de vigilância, a atomização de suas representatividades e a negociação de sua visibilidade para com a heterossexualidade. Não à toa, emprega-se o substantivo *espíritos* como maneira de traduzir a cooptação do ânimo e da vivacidade *queer* pelas dinâmicas da normatização. Um espírito de época.

Assim, a *gentrificação dos espíritos* vai além de um retorno conceitual sobre a crise da AIDS e do ativismo do *ACT UP* na cidade de Nova York entre os anos 1980 e 1990, pois cruza dois dados: 1) a situação midiático-cultural que se desdobra a partir desta crise com 2) a disputa de forças no seio das territorialidades frequentadas pelos sujeitos *queer*. “As cidades e os bairros mais atingidos pela AIDS sofreram uma profunda gentrificação”^[6] (SCHULMAN, 2018, p. 27, tradução nossa). Com isso, a autora busca associar fenômenos que pareciam outrora ser diametralmente opostos, mas que se combinavam para alienar espaço-culturalmente uma dissidência sexual.

Ainda que a gentrificação no sentido literal seja importante em relação a minhas observações, havia também uma gentrificação espiritual que afetava as populações desprovidas de direitos, não representadas e privadas de poder ou de consciência em face da realidade de sua própria condição. Era uma gentrificação dos espíritos, uma substituição que alienava a população^[7] (SCHULMAN, 2018, p. 18, tradução nossa).

Schulman investiga que a gentrificação físico-urbana se aproveita da expansão viral do HIV para promover um retorno do conservadorismo e da normatividade impositiva, efetuando um esvaziamento dos espaços públicos frequentados pelos sujeitos *queer*, já que estes temiam se expor devido aos sinais dos primeiros sintomas de manifestação do HIV — as lesões na pele pelo Sarcoma de Kaposi, a magreza excessiva, a palidez combinada com manchas roxas. Logo, a autora compreende que a “repentina aparição da AIDS, sua propagação e os falecimentos que daí

decorreram, intensificaram fortuitamente o processo de gentrificação já disparado”^[8] (*ibid*, 2018, p. 30, tradução nossa). Já que *eles estavam morrendo*, era preciso tornar os seus territórios mais assépticos como modo de se dizer que tudo estava sob controle.

Diante deste esvaziamento, como em Nova York, cidade-chave de sua análise, Sarah identifica que este modo de gentrificação por causa do *remplacement*^[9], um dispositivo que, “no caso da gentrificação, trata-se de ‘privilegiados’ que não queriam tornar-se conscientes de seu poder ou do modo como ele foi construído. Eles/elas percebiam a sua dominação como inexistente ou proveniente da ordem natural das coisas”^[10] (*ibid*, 2018, p. 30, tradução nossa). Isto é, o *remplacement* é a inversão da ordem das coisas: aliena uma dissidência sexual (*queer*) com técnicas heteronormativas de homogeneização para que esta dissidência seja o vetor endógeno da gentrificação. Logo, o *remplacement* perpetua as subordinações ao poder a quem já sofre diretamente suas coerções porque age por dentro da sua rede.

No artigo “A gentrificação da homossexualidade”, Denise Portinari e Maria Rita César (2014) reforçam e discutem o deslocamento semântico que vem sofrendo o conceito de gentrificação quando este cruza com o de *queer*. Em consonância à Sarah Schulman, as autoras sofisticam o pensamento da norte-americana e alcançam uma nova nomenclatura — *gentrificação do queer* —, como uma possibilidade de se pensar o *queer* e suas negociações de visibilidade que operam sobre nosso imaginário coletivo.

Na mesma linha que Sarah, as autoras brasileiras pensam que a nomenclatura *gentrificação do queer* é mais assertiva, pois dá conta, imagetivamente, de juntar um fenômeno coletivo — a *gentrificação* — com as subjetividades da diferença — o *queer* —, permitindo-se pensar quais são as estratégias que submetem o *queer* ora como coletividade, ora como subjetividade aos processos de apagamento. Em outras palavras, é plasticamente mais *visível e palpável* a imagem de dissidências sendo empurradas às margens — do poder e da cidade com seus territórios — até alcançarem o seu sumiço.

Nesta toada teórica, o filme de Marlon Riggs torna-se um arquivo sensório da *queerness* capaz de dialogar com as operações da *gentrificação do queer* e tornar este conceito passível de compreensão e uso. Por exemplo, o próprio título *Línguas Desatadas* suscita um interesse do filme em deslocar a nossa primazia do olhar àquele que libera a fala (a língua), para que escutemos ou sintamos o gosto contestatório do esquema poético de Riggs. Ora, antes de ser visto, devemos escutar os seus sujeitos, que a todo momento, por seus aspectos interseccionais, denunciam as invisibilidades que seus corpos carregam.



FIGURA 2 E 3: Frames do filme *Línguas desatadas*
Fonte: captura de tela

Nas imagens acima, o deslocamento à fala já surge nos primeiros planos iniciais da obra: não vemos o rosto de quem fala para negociar uma visibilidade, mas temos um deslocamento de nosso regime atencional de fruição para a região da boca que, com as falas “saia do silêncio, querido” e “podemos fazer uma mega revolução juntos”, dão o tom do arquivo afetivo que o filme

monta para si, para nós. Isto é, o foco sobre a língua e a fala vai ganhando materialidade ao longo do filme, como se Riggs transformasse este plano inicial numa denúncia à *gentrificação do queer* que busca silenciar seus corpos.

Além disso, há um jogo argucioso do realizador em brincar com os pressupostos da *gentrificação do queer* na materialidade fílmica: as invisibilidades, os esconderijos, o apagamento da figura. Porém, esta urdidura sigilosa não é uma cessão às engrenagens de tal *gentrificação*, cujo corpo soropositivo do realizador-ator é parte integrante de suas consequências, mas, sim, um regime de acúmulos de sentidos: *olhe* o que eu *digo*. Em outras palavras, o arquivo que Riggs monta é multissensorial como quem leva-nos a experimentar o filme de corpo inteiro. A sentir. Destarte, o autor brinca com a invisibilidade compulsória da *gentrificação do queer*, já que está rompendo de modo irônico com este dispositivo que tensiona silenciamento com apagamento.



FIGURA 4: Frames do filme *Línguas desatadas*

Fonte: captura de tela

Isso se confirma com o frame acima, que nos convida a pensar como o corpo-arquivo de Riggs é a chave para desmantelarmos a maquinaria de produzir invisibilidades da *gentrificação do queer*. Nele, ainda jogando com as táticas de um enquadramento do plano-detalle, o autor desmonta nosso anseio de tudo ver, propondo-nos tocar objetos que evocam texturas que habitam nosso imaginário tátil, tais como panfletos, cartazes e *banners* — papelerias de denúncia. Porém, o autor cria uma ciranda de sentidos: desmonta a primazia do nosso olhar e

convoca sentir objetos conhecidos de nossas mãos — não à toa, são empregados em atos de insurgência —, privilegiando o slogan da associação *Act Up*, “Silence = Death” (“silêncio igual à morte”, em inglês).

Criando-se este arquivo multissensorial de olhar, tato e fala, Riggs nos arremessa de corpo inteiro às urgências desta organização que atravessa tanto a formação conceitual da *gentrificação do queer* quanto o New Queer Cinema, a saber: a *Act Up*. Esta associação, aliás, criada na cidade de Nova York à época da explosão do HIV nos Estados Unidos, surge como uma luta transnacional contra os estigmas evocados pela AIDS e pelo projeto político de *deixar morrer* os sujeitos acometidos por tal vírus durante o mandato do então presidente Ronald Reagan^[11].

Este jogo multissensorial de Riggs e sua estratégia de brincar de como se gentrifica uma dissidência *queer*, negra e soropositiva a partir do suporte midiático do cinema apontam para “formas de cinema queer por sua insistência em transgredir barreiras convencionais e regras de estrutura e representação cinematográfica” (WALLENBERG, 2015, p. 93). Isto é, esta ciranda de sentidos via plano-detache, que clama por uma pluralidade sensorial para se experimentar o filme, já dá o tom dos arranjos do NQC. Além disso, observamos como o realizador-ator, o corpo-arquivo que desmonta a máquina da *gentrificação do queer* por dentro desta, opta pela inversão estética (via filme) de seus códigos políticos (que se inscrevem no próprio corpo do autor). Obtemos, então, como Riggs perturba o arquivo de um certo imaginário criado para e pelo cinema que ajudou a gentrificar, durante anos, corpos *queer*.

É mister entender que a *gentrificação do queer* se qualifica como “o que gera gera simultaneamente uma vigilância amplificada e muita interseccionalidade”^[12] (SCHULMAN, 2018, p. 16, tradução nossa), ou seja, é um dispositivo cujo funcionamento é utilizar das categorias dissidentes de um sujeito *queer* para amplificar e capilarizar a vigilância neste próprio corpo, que vai desviando aos poucos dos seus espaços. E os espaços onde funciona este novo modo de gentrificação são aqueles caracterizados pelas disputas de poder age. Não à toa, Riggs escolhe o cinema, espaço privilegiado de um imaginário branco, como plataforma sensória para romper com este jogo vigilante por sobre seu corpo.

Línguas Desatadas desperta nosso corpo para usufruir a obra para além da representação *ipsis litteris*, justamente porque reajusta, por meio de um novo arquivo multissensorial, a lógica histórica que gentrificou corpos e denuncia-a, colocando seus personagens diante do jogo de visibilidade de um corpo muito mais performativo do que representativo. Quando Riggs e seus personagens nos permitem ler político-teoricamente a *gentrificação do queer* à luz de seu documentário, colocando corpos marginais no centro da encenação, eles fornecem códigos de como desmontar práticas gentrificantes ao espectador, pois reposiciona estes corpos nos territórios do nosso imaginário fílmico.

No decorrer do filme, a espessura histórica do arquivo sensório que Riggs cria permite-nos mitigar as táticas de subordinação que se depositam por sobre um corpo *queer*, preto, soropositivo e marginal; denuncia os esquemas de vigilância que teriam enredado seus sujeitos, se não fossem a performatividade e o engajamento políticos; reivindica a visibilidade como reconstrução de nosso imaginário, a fim de se evitar que seus corpos sejam (ainda mais) gentrificados dos produtos midiáticos dos quais estiveram apartados. O conjunto destes contrafluxos à *gentrificação do queer* demonstra que “identidades queer têm lugar ou vêm a ser entre os espaços acidentados onde todas as variáveis da identidade se intersectam mutuamente” (WALLENBERG, 2015, p. 95).



FIGURA 5: Frames do filme *Línguas desatadas*

Fonte: captura de tela



FIGURA 6 E 7: Frames do filme *Línguas desatadas*
Fonte: captura de tela

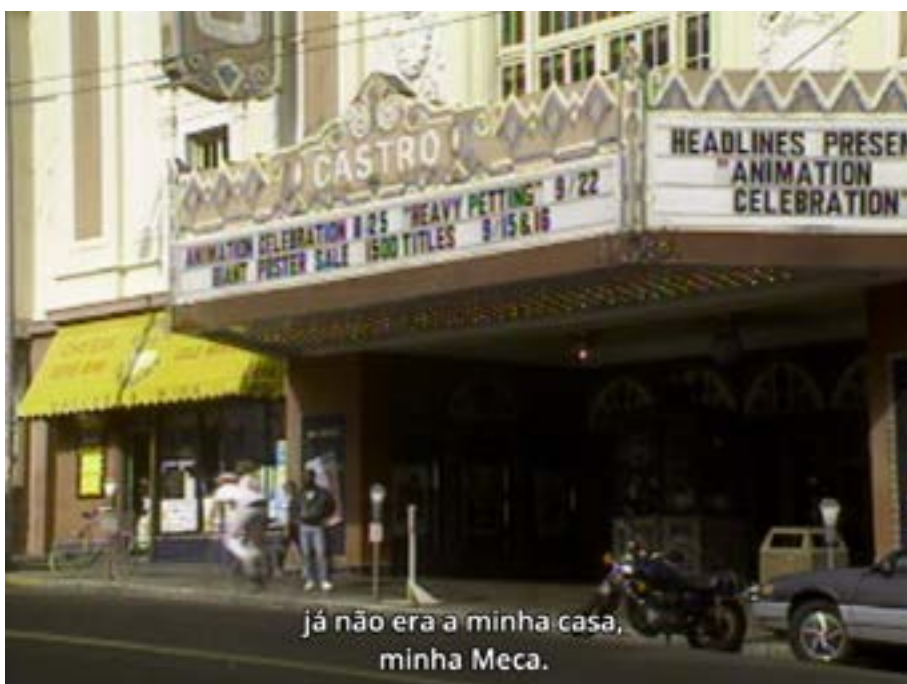


FIGURA 8 E 9: Frames do filme *Línguas desatadas*
Fonte: captura de tela

Logo, isso da obra se compor um arquivo abre espaço para que percebamos a aplicabilidade conceitual do que é a *tal gentrificação*: se munir das interseccionalidades de seus sujeitos para jogar tais informações contra estes próprios, com vistas a apagá-los dos espaços, para que não se sintam visíveis e respeitados em suas dignidades humanas e, portanto, fiquem à mercê de

esquemas de vigilância, armário, controle, silenciamento e apagamento. Nesse sentido, Riggs denuncia que a *gentrificação do queer* triunfa por promover não só uma expulsão territorial mas, simultaneamente, uma expulsão de si; um corpo não pode sentir sem os seus territórios.

Esta hipótese encontra viabilidade na narração *off* do corpo-arquivo do realizador, quando se diz deslocado e invisível na dita “Meca gay” que escolheu para estudar e morar, como mostram os frames acima. Um dos elãs deste tipo de gentrificação é romper nas subjetividades e seu entorno físico qualquer possibilidade de pertencimento comunitário, dado que seus sujeitos sentem-se estrangeiros de si, cooptados pelo jogo heterocentrado da aceitação social, reproduzindo-se em papéis sociais da heterossexualidade (branca) para que consigam se colocar enquanto sujeitos com vozes, presenças, demarcações.



FIGURA 10: Frames do filme *Línguas desatadas*

Fonte: captura de tela

Porém, a materialidade fílmica de Riggs solapa o arquivo de nosso imaginário, colonizado por cânones cinematográficos, e desmantela a ação da *gentrificação do queer*: quando lemos, no frame acima, “De irmão para irmão. De irmão para irmão”, Riggs chama nossa atenção para a construção de um arquivo sensível-afetivo que seja capaz de devolver a estes sujeitos o seu valor comunitário, os seus laços endógenos, sua capacidade de união, que é tudo o que a *gentrificação do queer* busca dissipar às margens. Ou seja, apesar de a “Meca gay” gentrificar territorialmente os sujeitos *queer* de seus reflexos, o realizador coloca esteticamente seus sujeitos refletidos uns nos outros, espelhos para o futuro. Dessa maneira, no jogo de

ocupação entre margem e centro (territorial) do poder, observamos os fluxos e contrafluxos da *gentrificação do queer* acontecer em tela.

Dessa forma, cria-se um arquivo cinematográfico no qual se acumulam: poemas, danças, expressões da cultura preta, referências aos códigos linguísticos e corporais dos espaços de negritude *queer*, dados acerca da expansão viral e mortes pelo HIV, os estigmas deste vírus para com comunidades já marginalizadas na história, a alta fúria e o alto engajamento histórico-político... Enfim, *Línguas* é um arquivo que nos lembra a todo instante as submissões que a *gentrificação do queer* pode criar nos nossos territórios físicos, bem como em nosso arquivo multissensorial.

Ora, se a *gentrificação do queer* surge no embalo do NQC como uma resposta às estratégias de invisibilidade do corpo *queer* nos espaços que este lutou para conquistar, o filme de Riggs não deixa de ser, em suas materialidades estética e sensorial, um convite para a *desgentrificação* das amarras que nos controlam em nossos territórios, para ocupação de nossos afetos, para a compreensão do senso comunitário. Em sendo assim, os seguintes frames materializam a ideia de que Riggs, ao longo de todo o seu documentário, está de fato engajado a lutar contra a *gentrificação do queer*. Nesse sentido, ocupando os seus territórios e as suas sensibilidades, *Línguas desatadas* estabelece uma curadoria à nossa materialidade afetiva para que nunca fiquemos (mais) à mercê do apagamento (territorial, sensorial, afetivo), objetivo-fim da *gentrificação do queer*.



FIGURA 11: Frames do filme *Línguas desatadas*
Fonte: captura de tela



FIGURA 12 E 13: Frames do filme *Línguas desatadas*
Fonte: captura de tela

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperando as sugestões de Elsaesser e Hagener (2018) sobre o cinema sensorial e sua agenda contemporânea, cabe deduzir que *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs, se destaca como um exemplo maior não apenas do *New Queer Cinema* (NQC), mas também de um jogo multissensorial que busca colocar espectadores numa ciranda de sentidos, convocando-nos a sentir o filme de outra maneira que não apenas pela centralidade do olhar. Este jogo multissensorial, por sua vez, não estabelece hierarquias de sentido; pelo contrário: tensiona todos os sentidos de modo assimétrico.

Aos olhos de uma rotina vigilante para com o seu corpo interseccionalizado por diversas categorias — preto, gay, soropositivo, periférico, realizador cinematográfico não-canônico —, Marlon Riggs lança mão desta ciranda de sentidos para chamar atenção a um outro fato mais sutil e capilar: os agrupamentos sociopolíticos e culturais (FOUCAULT, 2018) de seu corpo vão nos dando pistas sobre um processo de gentrificação que este realizador vem sofrendo, cujo encadeamento dos frames deste artigo são a comprovação desta hipótese. Eis o porquê de *desatar as línguas* para gritar e denunciar o que os olhos às vezes não consegue captar, justamente pelas “invisibilidades” que os acometem.

Assim, é no bojo deste processo de gentrificação que este artigo chama a atenção para uma outra gentrificação, menos convencional do que as literaturas já estabeleceram: *a gentrificação do queer* (PORTINARI; CÉSAR, 2014; SCHULMAN, 2018). *A gentrificação do queer* — abasileiramento de um pensamento lançado pela norte-americana Sarah Schulman — é um dispositivo que faz com que dissidências sexuais cooptem o logro da vigilância capilarizada e do apagamento de si, mas que também minem a força coletiva das comunidade às quais pertencem.

Este jogo duplo de invisibilidade de si e do grupo a partir de categorias de dissidência é também base do discurso de Marlon Riggs em seu documentário. Em consequência, este artigo cotejou indícios deste jogo às provocações teóricas da *gentrificação do queer*. Por fim, pôde perceber como a trajetória narrativa de Riggs fornecia chaves de leitura para a sofisticação do conceito em tela, bem como encontrou no arquivo multissensorial do documentário bases para se refletir como uma *gentrificação do queer* age. Logo, este artigo argumentou como a *gentrificação do queer* cria um imaginário vigilante que tende a apagar o sujeito de seus territórios a partir das categorias dissidentes que ele apresenta, e o documentário de Riggs, ao cumprir com estes requisitos, expõe quais são os mecanismos de propagação desta nova gentrificação.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

DUARTE, B. “30 anos de Línguas Desatadas: autobiografias de bixas pretas no cinema”. In: SOCINE, XXIII, 2019, Porto Alegre. Resumo expandido (*anais*)... 2019, p. 01-15.

ELSAESSER, T; HAGENER, M. “O cinema como pele: O corpo e o toque”. In: *Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Papirus, 2018. FOUCAULT, M. “A vida dos homens infames”. In: MOTTA, M. B. da (Org). *Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. Coleção Ditos & Escritos, v. 4, p. 203- 222.

_____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

LAROUSSE. *Dicionário Larousse de Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Lafonte, 2015.

LE BRETON, D. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis: Vozes, 2016.

MURARI, L; NAGIME, M. *New Queer Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

PORTINARI, D.B.; Cesar, M.R.A. “A gentrificação da homossexualidade”. In: Olinto, H.K.; Schollhammer, K.E.. (Org). *Literatura e Espaços Afetivos*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2014.

SCHULMAN, S. *La gentrification des esprits*. Paris: Éditions B42, 2018.

SOBCHACK, V. *Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

WALLENBERG, L. “O new queer cinema negro”. In: MURARI, L; NAGIME, M. (orgs.). *New Queer Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

-
- [1] Ver *30 anos de Línguas Desatadas: autobiografias de bixas pretas no cinema*. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2019/18593/bruno_felipe_duarte_da_silva/30_anos_de_linguas_desatadas_autobiografias_de_bixas_pretas_no_cinema>. Acesso em: 08 de novembro de 2023;
- [2] “Phistoricisation du sida”;
- [3] “même inconsciemment manipuler des contenus queer pour en faire des objets dépolitisés, individualisés, e déconnectés de toute relation de pouvoir”;
- [4] “la question des conséquences du sida sur les vivants”;
- [5] “Não existe hierarquia de opressão”, texto de Audre Lorde (2009). Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7546135/mod_resource/content/2/nao_existe_hierarquia_de_opressao.pdf>. Acesso em: 08 de novembro de 2023;
- [6] “les villes et les quartiers les plus touchés par le sida ont subi une profonde gentrification”;
- [7] “Bien que la gentrification au sens littéral soit importante par rapport à mes observations, il y avait aussi une gentrification spirituelle qui affectait les populations dépourvues de droits, non représentées et dénuées de pouvoir ou de conscience face à la réalité de leur propre condition. C’était une gentrification des esprits, une substitution intrinsèque qui aliénait la population” (SCHULMAN, 2018, p. 18);
- [8] “la soudaineté de l’apparition du sida, de sa propagation et les décès qui s’ensuivirent, ont fortuitement intensifié le processus de gentrification déjà enclenché”;
- [9] Embora tenhamos traduzido outros termos franceses do livro de Sarah Schulman (2018), optamos em não traduzir a expressão *remplacement*, pois há um duplo movimento semântico dentro da elaboração teórica schulmaniana: é tanto 1) um ato de substituição de uma coisa por outra quanto e 2) de tomada de uma coisa pela outra. Não à toa, em língua francesa, a palavra *remplacement* é vizinha semântica de *déplacement*, que significa literalmente deslocamento (LAROUSSE, 2015). Logo, conservamos a expressão francesa para manter o conjunto de discussões conquistadas por seu bojo ideológico-semântico;
- [10] “dans le cas de la gentrification, il s’agissait de ‘privilegiés’ qu’on ne voulait pas rendre conscient.e.s de leur pouvoir ou de la façon dont il s’était construit. Ils.elles percevaient leur domination comme à la fois inexistante et relevant de l’ordre naturel des choses”;
- [11] Ver *O ACT UP e a luta transnacional contra os estigmas em relação a AIDS*. Disponível em: <https://petripuc.wordpress.com/2020/08/03/o-act-up-e-a-luta-transnacional-contra-os-estigmas-em-relacao-a-aids/>>. Acesso em: 08 de novembro 2023;
- [12] “ce qui génère simultanément une surveillance accrue et beaucoup d’intersectionnalité”.

Corpo, desejo e afeto em “Boa sorte, Leo Grande (2022)”, um filme de Sophie Hyde

Body, desire and affection in “Good Lucky to You, Leo Grande (2022)”, a film by Sophie Hyde

ARTHUR FIEL

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PÓSCOM) da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Comunicação (PPGCOM), Mestre (PPGCINE) e Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1468-5958>; E-mail: arthur.fiel@ufes.br

SANDRO ARAGÃO

Doutorando em Ciência da Literatura (PPGCL) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura Brasileira e Teoria Literária (PÓSLIT) pela Universidade Federal Fluminense. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1215-3181>; E-mail: sandruaragon@gmail.com.

RESUMO

Neste trabalho ensaístico, buscamos refletir, a partir do filme *Boa sorte, Leo Grande* (, da diretora Sophie Hyde, como a relação entre corpo, desejo e afeto aparece no longa e se imbrica na troca que as personagens Leo Grande e Nancy Stokes têm entre si, partindo de seus diálogos, dos textos corporais enquadrados pela câmera e de todos os outros elementos que compõem a obra. Para tal, partimos da análise fílmica (Vonye; Golliot-Lété, 2008) para tomarmos por base de reflexão crítica as contribuições de Byung-Chul Han (2017; 2019), com suas concepções de afeto e poder; Paul B. Preciado (2017; 2022) e Michel Foucault (1988), tendo como mote suas reflexões sobre o corpo; além da perspectiva de Judith Butler (2016) quanto ao que concerne à *performance*, entre outros teóricos. Assim, dividimos este ensaio em quatro partes, seguindo a ordem dos encontros estabelecidos entre os protagonistas, utilizando-nos de um movimento de escrita que busca engrandecer-se à mesma medida que as tensões estabelecidas nos arcos/encontros do filme em análise.

Palavras-chave: Boa sorte, Leo Grande; Afeto; Leo Grande; Desejo.

ABSTRACT

In this essay, we aim to reflect on how the relationship between body, desire, and affection is portrayed in the film Good Luck to You, Leo Grande, directed by Sophie Hyde, and how these elements intertwine in the exchange between the characters Leo Grande and Nancy Stokes. Our analysis is based on their dialogues, the bodily expressions framed by the camera, and all other components that make up the film. To achieve this, we begin with a film analysis (Vonye; Golliot-Lété, 2008) and then we critical reflections from Byung-Chul Han (2017; 2019) on affection and power; Paul B. Preciado (2017; 2022) and Michel Foucault (1988) on their reflections on the body; as well as Judith Butler’s (2016) perspective on performance, among other theorists. Thus, we divide this essay into four parts, following the order of the encounters between the protagonists, employing a writing approach that seeks to grow in intensity in parallel with the tensions established in the arcs/encounters of the under analysis.

Keywords: *Good Luck to You, Leo Grande; Affection; Leo Grande; Desire.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O filme *Boa sorte, Leo Grande* (2022), dirigido por Sophie Hyde, narra sobre a relação de duas personagens: Nancy Stokes, interpretada por Emma Thompson, e Leo Grande, interpretado por Daryl McCormack. Quase toda a trama se passa dentro de um quarto reservado pela protagonista para a prestação dos serviços sexuais oferecidos pelo personagem que dá nome ao filme. O encontro, que inicialmente parece ser apenas uma relação para dar espaço ao desejo de uma mulher mais velha por um rapaz mais jovem, se torna mote para reflexões e diálogos acerca do desejo, do afeto e do corpo, perpassando lugares que põem em questão gênero, classe e sexualidade.

Antes de iniciarmos a análise do filme, acreditamos que caiba fazer alguns apontamentos que julgamos ter importância. O primeiro tem a ver com o fato de que nosso olhar, metodologicamente, partirá do texto para pensar, então, a imagem e todos os outros elementos que formam o cinema: texto, imagem e som em movimento. Dizemos isso porque, nesse caso, nosso papel como analistas de um filme não dá conta de trazer ao texto a completude do que vemos na tela: quando escrevemos sobre uma obra literária utilizamos o texto para falar do texto, mas ao escrever sobre um filme, o texto parece não permitir que tragamos ao *paper* elementos que só a imagem e o som exprimem como sentido. Sendo assim, tomamos como base o livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (2002), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, no qual tais autores expõem e refletem sobre métodos de análise/crítica fílmica a partir de ferramentas que auxiliam e flexibilizam esse trabalho que traz, em sua feitura, algumas particularidades e dificuldades próprias ao trabalho da análise e do analista. No nosso caso, de forma dupla: as do crítico de literatura que se propõe a analisar o filme-texto e as daquelas que pertencem em essência ao do crítico de cinema.

Desta maneira, nossa análise de *Boa sorte, Leo grande* irá se centrar principalmente no que a imagem, o som, os enquadramentos, e o roteiro trazem como texto a ser lido pelo olhar e pela audição. Nos símbolos criados por estes e como eles incidem em uma perspectiva que perpassa o desejo, o afeto e, sobretudo, o corpo, subvertendo sentidos e proporcionando outras leituras para o que se é esperado da relação de desejo, e afeto, entre uma mulher mais velha com um rapaz mais jovem, e o contrário também — sem perder de vista o contexto de prestação de serviços. Como base, tomamos como aporte teórico, principalmente, Byung-Chul Han (2017; 2019), Michel Foucault (1988), Paul B. Preciado (2019; 2022) e Judith Butler (2016), além de outros teóricos, no intuito de nos auxiliarem a refletir nessa empreitada crítica. Nesse sentido, objetivamente, o nosso trabalho se pauta em um estudo bibliográfico e de crítica de cinema, tomando como base, principalmente, as áreas da filosofia e das ciências sociais.

O ensaio foi dividido em quatro partes, organizado por arcos/encontros, seguindo a linha cronológica do filme. É fato que, como poderão perceber, optamos demasiadamente por um suporte descritivo das cenas, na tentativa de dar conta de trazer ao texto, e ao leitor, as imagens necessárias para dar sentido às reflexões que buscamos fazer nesta análise. As citações diretas ao filme, compostas pela descrição das cenas e das falas, foram todas feitas por nós, tendo em vista que, apesar de uma longa pesquisa — tanto com o título traduzido quanto com o original —, não encontramos o roteiro original^[1] disponível para leitura na íntegra. Por fim, finalizamos o ensaio com algumas considerações, comentando de forma geral as percepções que tivemos, a partir do aporte teórico supracitado, sobre a obra fílmica.

1º ENCONTRO OU 1º ARCO: O INÍCIO

Logo nas primeiras cenas, que compõem o primeiro arco da história, nós vemos Nancy e Leo Grande enquadrados de costas, trazendo aos olhos de quem assiste à sensação de que existe uma tensão e uma solidão: seja por conta do enquadramento, da forma como o cenário é apresentado e/ou, sobretudo, pelo modo como os corpos aparecem enrijecidos na fotografia fílmica.



FIGURA 1: Leo Grande.

Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 54 seg.



FIGURA 2: Nancy Stokes.

Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 1min03seg.

Esse sentimento se dilui conforme os personagens começam a se movimentar pelo cenário, mas volta a partir do momento em que os dois se encontram no quarto de hotel. A falta de vida, principalmente por parte da protagonista, fica evidente desde o momento em que Leo Grande entra no quarto, de modo que seu discurso, o de Nancy, permeia um lugar de “autodesvalorização”. Vejamos a cena em questão transcrita:

Leo Grande entra no quarto, se próxima de Nancy e faz a seguinte pergunta:
 — Posso beijá-la no rosto?
 A protagonista expressa, em seu rosto, uma surpresa, e rapidamente responde:
 — Sim, tudo bem.
 Leo a beija e sente seu cheiro. Expressão terna da personagem.
 — Que perfume delicioso!
 — Obrigada.
 — O que é?
 — Gabrielle, Chanel. Nigella Lawson usa esse.
 — Ah, Nigella. Tão sexy.
 Nancy demonstra, em sua face, uma expressão de estranhamento. Leo Grande, então, a questiona?
 — Não concorda?
 — Sim! Não, eu estava esperando você dizer “sexy para a idade dela”. Quando é uma mulher mais velha dizem que é “sexy para a idade dela”. Estava esperando dizer isso.
 — Oh, Certo. Nigella é empiricamente sexy em qualquer idade. (Boa sorte, Leo Grande, 2022, 3min43seg - 4min10seg)

A protagonista, ao esperar o complemento no elogio feito pelo personagem à jornalista Nigella, revela sua percepção sobre como as outras pessoas veem uma mulher mais velha, como também revela o olhar condicionado que ela tem sobre si mesma. Essa autopercepção depreciativa, inclusive, continua a aparecer no decorrer da cena — e em outras partes da obra durante o desenvolvimento da história —, tomando uma dimensão mais clara e mais sensível. Um bom exemplo para ilustrar essa afirmação é quando Nancy pergunta, envergonhada, se Leo Grande havia recebido o pagamento. O protagonista, seguro, a responde que sim, deixando claro que não havia nada de errado em receber por seu trabalho. Logo em seguida, Nancy lhe pergunta se ele não se sentia humilhado, se já havia tido alguma experiência com alguém que não lhe causasse desejo. Ainda com uma postura segura, o personagem afirma que não. Todos esses questionamentos, em um primeiro momento, nos fazem acreditar que se trata de um olhar moralista referente ao trabalho desempenhado por Leo Grande — e, em nossa leitura, entendemos que também tem a ver com essa questão —, mas era, sobretudo, perguntas que se relacionavam diretamente à insegurança de Nancy quanto a não se ver como alguém desejável aos olhos de um outro qualquer. Ao perceber a insegurança da personagem, Leo lhe dá um beijo e a pergunta se quer mais *champagne*. O enquadramento foca no rosto e na expressão da personagem, e a vemos confusa, sem reação diante da ação do rapaz.



FIGURA 3: Nancy Stokes.

Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 8min21seg.

Ela o olha, desconfiada, como quem não sabe se o impulso do beijo havia se dado por desejo ou apenas por ele estar prestando um serviço. A cena segue e ela expõe inquieta que gostaria que eles iniciassem logo a relação sexual, para que acabassem rápido com “aquilo”. Leo Grande desconversa e busca conhecer mais sua cliente: a partir de então descobrimos que a personagem nunca teve um orgasmo, além do fato de que sua única experiência sexual havia sido com seu falecido marido. Nesse momento, o moralismo, os ataques indiretos ao jovem irlandês e ao papel profissional que ele desempenhava começam a fazer sentido, não por Nancy ser uma pessoa ruim ou mal-intencionada, mas porque todo o juízo de valor exposto por ela até então parecia estar ligado ao medo de perceber e assumir o seu próprio desejo. Os dois caminham até a cama para dar continuidade à relação, mas a protagonista interrompe o momento por conta de sua insegurança: expõe ao Leo Grande que não havia problema caso quisesse usar a “pílula azul” para ajudá-lo no desempenho, deixando claro que ela imaginava que talvez ele não pudesse se excitar por ela sem a ajuda de medicamentos. Ele afirma não ser necessário, pois, para ele, todas as pessoas teriam algo que as tornam desejáveis e atraentes. Ainda sem acreditar no rapaz, ela pergunta qual a idade da pessoa mais velha a quem ele prestou seu trabalho: “oitenta e dois anos” (Idem, 2022, 15min), ele responde. Nancy se mostra muito surpresa, quase como que em choque, e então lhe pergunta o que em seu corpo o atrai. Em uma cena com grande teor poético e sensível, vemos no enquadramento Leo Grande passar a mão delicadamente pelas partes que diz gostar do corpo de Nancy.



FIGURA 4: Nancy Stolkes e Leo Grande.
 Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 15min54seg

Nesse momento sentimos o corpo dos dois se desarmarem, mas, a protagonista, ao se dar conta, faz um corte abrupto àquilo que sente e diz que precisa se arrumar, pegando as malas e entrando rapidamente no banheiro. Enquanto a aguarda, pela primeira vez na narrativa, percebemos que Leo Grande, ao contrário da construção de seu discurso, também tinha inseguranças com seu corpo e com sua autoimagem, pois, enquanto aguarda a personagem, reflete sobre como seu corpo deveria estar para quando Nancy saísse, de modo que parecesse mais atraente. Por conta da demora, o personagem decide tomar algo e comer um chocolate, coincidindo com o momento em que a protagonista sai do banheiro. Ele se aproxima para beijá-la no rosto, mas Nancy recusa, informando-o que acha o cheiro de chocolate desagradável. Aqui existe uma questão que gostaríamos de abordar com mais atenção, e, para tal, vejamos a seguinte transcrição de cena:

Leo Grande sai do banheiro. Nancy percebe que tem uma etiqueta na camisola e a esconde. Leo Grande vê, se aproxima, pega a etiqueta e comenta:

— Muito legal.

Nancy se mostra envergonhada.

— Mudei de ideia de novo. Não quero fazer isso. Desculpe por ter perdido tempo. Vou pagar mesmo assim. Pode se vestir e ir embora.

Leo grande se senta e pergunta:

— Isso não é por causa do chocolate, certo?

— Não, não é por causa disso.

— Não me acha atraente?

— Não seja ridículo. Você claramente é... esteticamente perfeito e bastante gentil.

— O que imaginou que aconteceria? Por que me contratou se não queria?

— Eu não sei. Um momento de loucura, talvez.

— Sempre tem momentos de loucura assim?

— Não.

— Costuma tomar decisões racionais?

— Sim.

— Então por que isso seria diferente? (Boa sorte, Leo Grande, 2022, 18min47seg - 19min20seg)

Nessa cena, Nancy se arrepende de ter contratado o rapaz e pede que ele vá embora. Apesar de se considerar uma pessoa racional, ao se ver diante de seu desejo, para aquilo que suas escolhas não dão conta de conter, a personagem se sente amedrontada, sofrendo uma espécie de auto julgamento moral. Leo Grande ao questioná-la se estar ali para vivenciar tais experiências não era também uma escolha pensada/racional, colocando a protagonista contra parede, fazendo-a pensar sobre o que sente, sobre suas vontades e o que a impede de efetivamente concretizar seu desejo. Essa questão nos fez pensar que, Nancy, em sua fantasia, imaginava que o seu “tesão” se afluaria ao se deparar com a imagem de um rapaz mais jovem e atraente, que seria esse o fator que a faria chegar ao ápice do prazer, mas seu ponto de conflito, o nó que existia entre aquilo que ela desejava e aquilo que ela achava proibido desejar, era ela própria. Com isso, percebemos na personagem um sentimento que vai de encontro ao que Byung-Chul Han (2017), em seu livro *A agonia do Eros*, aborda: o medo de gerar possibilidades de contato em que o afeto/desejo, a partir de uma lógica contrária a que se imbrica ao capitalismo^[2] e a ideia de um sujeito de desempenho^[3], siga outro caminho que não o de olhar o outro a partir de uma perspectiva de uso e de satisfação pessoal de prazer, contrária a uma lógica de *poder*, pois, assim como afirma bell hooks, , “se o desejo de poder predomina, o amor estará ausente” (2020, p. 134). Nesse caso, a partir do fragmento do filme exposto, o medo da protagonista de mergulhar em si mesma e no *outro*, de permitir que nesse mergulho o *outro* a acompanhasse, sem transformar a relação sexual em algo mecanizado e robótico, se mostra como uma forma de inviabilizar um contato mais sincero da personagem com seus próprios sentimentos e com aquele que lhe causava tais sensações. Por esse motivo, em nossa análise, em todas as cenas em que ela sente esse desejo submergir de forma natural, ao se dar conta, ao racionalizar, ela impede e o impele. Essa ambivalência do desejo de Nancy começa a ganhar outros contornos, e uma maior profundidade, no fim do primeiro encontro/arco, desaguando na cena em que a personagem toca mais profundamente naquilo que revela parte de suas frustrações com seus desejos:

Leo Grande passa as pontas dos dedos no braço direito de Nancy e pergunta:
 — O que a faria entrar no clima de novo? O que seu marido faria para começar tudo de novo?
 Nancy, reflexiva, hesita um pouco e diz, com pausas, enquanto se deita completamente na cama:
 — Bem...Ele tiraria a roupa e se deitaria na cama. Sem vestir o pijama. E eu tiraria minha roupa, colocaria a camisola e me deitaria ao lado dele. E então ele acariciaria meus ombros e seios um pouco... vinha por cima, fazia o serviço, beijava meu rosto, rolava para o lado, vestia o pijama e dormia.
 Com uma expressão de surpresa, Leo questiona:
 — Era isso?
 — Sim.
 — Sempre?
 — Sempre, responde Nancy rapidamente, e continua: nada de novo durante 31 anos.

- Esse é o único sexo que já fez?
 — Correto.
 Leo Grande não consegue esconder o choque:
 — “Uau”.
 Nancy dá um risinho como quem diz “sim, era só isso” e diz:
 — “Uau” mesmo.
 — Nada de sexo oral?
 — Não.
 — Nem mesmo nele?
 — Não, dizia que era humilhante.
 — Para você?
 — Para ele.
 Leo ri, desacreditado:
 — Certo. Certo, imagino que pensava o mesmo sobre fazer em você.
 — Sim, disse que era humilhante para ele também, responde com olhar fixo no nada e com uma expressão triste e decepcionada no rosto.
 — Então nunca recebeu?
 Nancy responde que não com o movimento da cabeça e complementa em palavras:
 — Não. Nunca recebi. Nunca fiz.
 — Você quer?
 — Sim, eu quero. Quero muito. Eu sempre quis, responde começando a se emocionar e continua, com a voz em tropeços pelo choro: Desculpe. Desculpe por chorar. É idiota. (Boa Sorte, Leo Grande, 2022, 29min05seg - 32min20seg)

Durante o início desse diálogo, Nancy está sentada, com o corpo rígido. Ao começar a contar sobre como ocorria a relação entre ela e seu marido, a personagem se deita e percebemos, em cena, seu corpo ficando, aparentemente, mais relaxado. Todo o seu enrijecimento corporal, que se revela também em seu discurso, na forma como vê o mundo e o desejo, se mostra na verdade como uma grande frustração por, em 31 anos de casada, não ter tido a oportunidade de experimentar e expor o que tinha curiosidade no âmbito sexual entre ela e o *outro*. O choro, que culmina em uma espécie de culpa por mostrar parte daquilo que ela tinha vergonha em si mesma, traz à superfície a fragilidade de uma personagem que se esconde atrás de pensamentos conservadores, na busca de camuflar suas próprias vontades. Esse choro, para além da culpa e da vergonha, deságua na confissão da primeira vez, e talvez única, em que Nancy sentiu no olhar do *outro*, e na resposta de seu corpo, um desejo genuíno: em uma viagem com seus pais para Grécia, ainda com seus 17 anos, ela se depara com um garçom que a olhava como se fosse a “coisa” mais deliciosa que ele já havia visto: “senti como se meu corpo se tornasse água” (Boa Sorte, Leo Grande, 2022, 31min15seg - 31min20seg). A água, como o desejo, abre caminho apesar dos obstáculos, e ganha mais força se represada. Em uma das noites da viagem, depois que seus pais já haviam dormido, a jovem Nancy saiu do hotel para tomar um ar. O garçom, que por acaso estava do lado de fora após o fim de seu turno, se aproximou dela, lhe deu um beijo no pescoço e pôs uma de suas mãos por debaixo de sua roupa íntima:

“senti sua mão deslizando lá embaixo e me joguei na direção dele. Foi a sensação mais louca e excitante que tive na vida. E então um carro ligou, os faróis acenderam, e ele se assustou e saiu. E no dia seguinte, nós voltamos para casa. Queria ter ficado por mais um dia” (Boa Sorte, Leo Grande, 2022, 31min55seg - 31min21seg).

Leo Grande, então, lhe dá um beijo, e a protagonista, ao contrário de em todos os outros momentos até essa cena, não o repele, deixando que seu desejo flua: ao expor algo íntimo, sensível, surge, então, a *conexão*. E esse ato de se conectar “é precisamente uma relação com o outro, que se radica para além do desempenho e do poder. Seu verbo modal negativo é *não-poder-poder*” (HAN, 2017, p. 25), e isso porque o afeto, ou o *Eros*, segundo Han (2017), ocorre em um lugar de alteridade em que o *poder* fica impossibilitado de existir, pois a relação ocorre no lugar do fracasso, na deriva do caminho em que o *eu* e o *outro* constroem em conexão.

2º ENCONTRO OU 2º ARCO: PRIMEIRA METADE

Já na primeira cena do segundo arco vemos o corpo de Nancy mais relaxado, tomando, pelo menos inicialmente, uma forma mais segura e mais à vontade com Leo Grande.

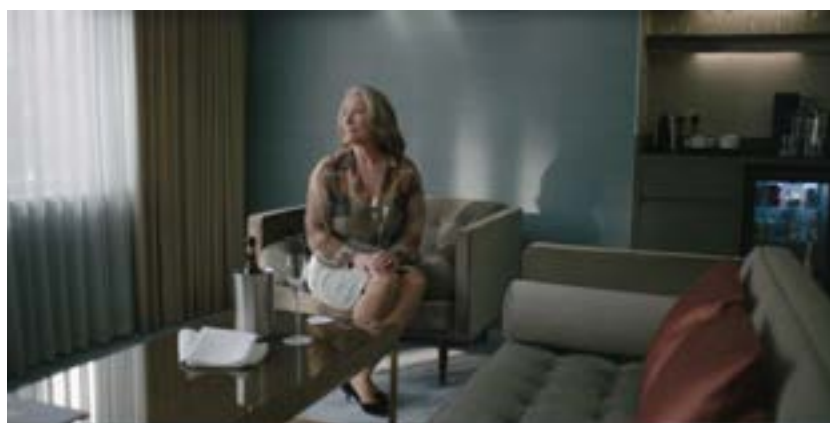


FIGURA 5: cena com Nancy Stokes que abre o 2º arco.

Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 32min48seg.

Nancy, logo após a chegada do personagem, diz ter feito uma lista com o que tinha vontade de fazer naquele encontro, com o intuito de otimizar o tempo e realizar suas vontades. A partir dessa lista, que aos olhos de Leo é extensa, se desenvolve as questões que serão trabalhadas nesse segundo momento entre eles. Aqui, para além do aprofundamento que a narrativa dá

sobre as amarras e inseguranças da protagonista, nos interessa pensar mais detidamente sobre o desenvolvimento de Leo Grande, pois, mesmo que de forma ainda sutil, a história dá mais espaço para vermos um lado mais humanizado do personagem, além dos conflitos que tem consigo mesmo e com a figura materna. O primeiro momento em que esse elemento aparece na narrativa é quando Nancy, ao se preparar para realizar o item número um de sua lista, que era fazer sexo oral, se vê interrompida por uma ligação de sua filha. A personagem corre para o banheiro e, durante o período em que fica sozinho, Leo Grande se direciona para frente do espelho e se observa. A câmera foca no espelho, o que lhe causa uma leve distorção. Nós vemos, então, o reflexo da imagem visto pelo protagonista. A cena não tem diálogo, apenas a trilha musical ao fundo que sugere aprofundamento e reflexão sobre o que está sendo visto, e o olhar de Leo Grande sobre si mesmo, com uma expressão que mergulha dentro de si e da sua própria imagem, daquilo que se vê: no caso, ele mesmo sob seus próprios olhos.



FIGURA 6: Leo Grande olhando a si próprio no espelho.

Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 38min39seg.

O segundo momento em que essa questão aparece é quando, pela segunda vez, os dois são interrompidos por uma ligação da filha de Nancy. Dessa vez a protagonista não entra para o banheiro. Enquanto conversa com sua filha, Leo se aproxima da janela e observa, com o olhar perdido e reflexivo, fitando o mundo para além daquele quarto de hotel. A paisagem sonora da cena nos permite ouvir a voz abafada de Nancy ao telefone mesclada a sons de gaivotas, enquanto o enquadramento da câmera se mantém fixo em Leo Grande. A protagonista desliga e o seguinte diálogo se inicia:

Nancy se ajoelha no *recamier* e comenta:

— É muito estressante ser mãe, Leo. É um estresse que nunca te abandona. É como um dedo na ferida. Às vezes, meus filhos são como um peso morto em volta do pescoço. Não sei se os teria se soubesse disso.

A expressão de Leo parece confusa, como se a última fala de Nancy suscitasse algum sentimento de desconforto.

— O que quer dizer?
 — Poderia ter feito muitas coisas se não fosse mãe.
 — O que teria feiro?
 — Não sei. Atravessado o deserto a cavalo. Criado uma colônia de artistas em uma pequena ilha? Tido um orgasmo?
 — Acha que uma massagem seria inadequada nesse momento?
 Nancy Stokes o olha com surpresa e responde:
 — Não. Não, não acho.
 Leo Grande se aproxima, senta-se no *recamier* e Nancy se recosta entre suas pernas. Ele inicia a massagem. Ouvimos, então, uma música reflexiva de fundo, a mesma de quando o rapaz, instantes antes, se olhou no espelho. Com um olhar vago e uma expressão profunda, pergunta:
 — Acha que seus filhos podem sentir? A sua decepção com eles?
 — Não sei, Leo. Eu duvido. Acho que não estão nem aí para mim.
 Leo, ainda fazendo massagem, mantém o olhar vago, como se a pergunta direcionada a Nancy fosse uma tentativa de entender a relação com sua própria mãe. Nancy continua:
 — Você percebe quando sua mãe está decepcionada?
 Leo Grande para de fazer a massagem. Nancy levanta o rosto e complementa a pergunta:
 — Está preocupado que ela se decepcione se souber o que faz? (Boa sorte, Leo Grande, 2022, 44min46seg - 45min30seg).

Leo, então, volta à *performance* de homem seguro e diz a Nancy que não há como sua mãe se decepcionar, já que, segundo a história que ele conta, está trabalhando em uma plataforma de petróleo. E segue dizendo que para ela, a protagonista, ainda há tempo. Ela nega, e ele completa dizendo que está falando sobre ter um orgasmo e não sobre outra questão. Nancy sente os braços de Leo e os toca com a mão. Com um olhar que revela desejo, pede que ele tire a camisa. Ao ver seu corpo sem vestimenta, a personagem pede para tocá-lo, e sentimos em sua fala certa hesitação, como se tivesse voltado a sentir o mesmo sentimento de quando o garçom a tocou pela primeira vez. A câmera, nesse momento, foca bem no rosto dos dois, nos detalhes do toque e de suas expressões. Sentimos nesse movimento, nessas ações, o desejo de Nancy se aflorar, até o ponto que ela racionaliza o que está ocorrendo e, como das outras vezes, repele o desejo. Ela se afasta e, como desculpa, diz que essa sensação é porque nunca sentiu alguém como Leo: musculoso, em forma, como um modelo. O protagonista pede que a personagem se aproxime dele e, de frente para o espelho, os dois se olham. Nancy diz sempre ter tido vergonha de seu corpo e elenca diversas características em si mesma que a afastam de um corpo "ideal". Leo, então, diz também ter inseguranças com sua autoimagem: "isso é difícil de imaginar" (Boa Sorte, Leo Grande, 2022, 50min49seg - 50min52seg), responde a protagonista, mas Leo rebate: "se eu não fosse assim, você poderia não ter me escolhido. Ou me desejado" (Idem, 50min51seg). Nessa cena, os olhos de Nancy sobre si mesma são os mesmos olhos de quando Leo Grande, após a protagonista entrar no banheiro, tem sobre si.



FIGURA 7: Nancy Stokes.

Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 51min47seg.



FIGURA 8: Leo Grande.

Fonte: Boa Sorte, Leo Grande, 2022, 38min44seg.

Essa relação com o corpo, que gera questões, conflitos internos e uma distorção entre aquilo que se é e aquilo que se vê, nos leva às discussões que Michel Foucault (1988), em *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, Judith Butler (2016), em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* e Paul B. Preciado (2022), em *Eu sou o monstro que vos fala*, fazem. Leo Grande é capaz de ver beleza no corpo de Nancy Stokes, mas se mostra tão frágil quanto a personagem — apesar de mais camuflado por trás de uma aparência e um corpo que se aproxima mais do que socialmente se trata como padrão — quando seus olhos se voltam para si mesmo. Michel Foucault fala sobre o “dispositivo da sexualidade”, que controla os corpos e, conseqüentemente, o modo como nos vemos e nos sentimos no mundo. Paul B. Preciado aborda em sua palestra para psicanalistas como todos os corpos vivem em uma prisão, e como estar mais próximo da norma dificulta a percepção de que todos nós somos violentados pelo sistema que molda o modo como devemos nos portar, ser e existir, nos fazendo tratar como natural determinados tipos de *performance*^[4] (Butler, 2016) de corpo/de gênero. Nancy, apesar de ser uma mulher branca, inglesa, se encontra em uma fase da vida que o direito ao desejo lhe é negado duplamente: primeiro por ser mulher e segundo por não ser mais jovem. Leo, sendo um homem negro e irlandês, se beneficia da juventude e de um corpo ainda desejável, porém, no fim do filme, descobriremos que o personagem teve seu primeiro afeto, o materno, negado exatamente por ser quem era e por ser aberto ao desejo em suas mais variadas formas. Além disso, ter um corpo que o aproxima da norma lhe coloca em um lugar de objeto, tendo em vista que para ser desejado é necessário que a imagem de seu corpo cause desejo dentro das regras estabelecidas socialmente: ser musculoso, forte, como um modelo.

3º ENCONTRO OU 3º ARCO: SEGUNDA METADE

O terceiro arco começa com Nancy Stokes recebendo, pela primeira vez, sexo oral de Leo Grande. Seu rosto está calmo e o corpo, aqui, está ainda menos enrijecido. Ao terminar, a personagem avalia positivamente por ser a primeira vez que sente a umidade de uma língua em suas partes íntimas, mas diz não ter chegado ao orgasmo.



FIGURA 9: cena que abre o terceiro encontro dos personagens.

Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 1h5min.

Essa terceira parte é bem curta, e serve como ponte para o último arco: Nancy diz ter descoberto a verdadeira identidade do protagonista, seu verdadeiro nome, Connor, acreditando que isso geraria uma aproximação entre eles. O que ela não leva em consideração é que em diversos momentos ele havia estabelecido um limite claro de que não queria que sua identidade como Leo Grande fosse ultrapassada, que havia um limiar entre sua vida pessoal e seu trabalho. A protagonista se demonstra bastante insensível, tropeçando cada vez mais em suas colocações. Aqui descobrimos que a mãe de Leo, na verdade, o matou simbolicamente. Vemos um personagem machucado pela dor de se perceber não aceito por aquela que deveria aceitá-lo como ele é: "acho que ela nunca, jamais, realmente me viu. Ou se viu, ela não gostou" (Boa Sorte, Leo Grande, 2022, 1h15min - 1h16min). Após, discursivamente, mostrar como o comportamento conservador de Nancy lembrava o de sua mãe, Leo sai do quarto irritado e decepcionado. Com isso, a protagonista, sozinha, se sente culpada e percebe, no fim, o erro pela ação. O arco fecha com cenas do quarto vazio, calmo, sem conflito, em silêncio: ou seja, sem qualquer resquício de afeto.

4º ENCONTRO OU 4º ARCO: O FINAL

No último arco da obra, temos pela primeira vez uma cena de encontro dos dois em um local externo ao quarto.



FIGURA 10: cena que abre o último encontro dos personagens.

Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 1h18min.

No restaurante, uma ex-aluna da professora, que trabalha no local, reconhece Nancy. Ela, grosseiramente, tenta fazer com que a jovem saia rapidamente de perto por receio de ser vista com Leo Grande, o que nos faz imaginar não ter havido mudança no comportamento da personagem. Leo chega, se senta à mesa, e os dois iniciam a conversa. A partir daí percebemos, ao contrário do que nos faz imaginar os primeiros minutos do arco, que houve um amadurecimento de Nancy Stokes, pois ela fala mais intimamente sobre seus sentimentos e sobre como o protagonista a ajudou: ela comenta que a realização sexual a fez se sentir invencível e poderosa, e que gostaria de ter percebido isso antes para ter feito em si mesma mudanças necessárias. A personagem também comenta que falou com suas amigas sobre o trabalho de Leo Grande, por ver que estas, a cada ano que passavam, estavam desaparecendo, se encolhendo, por não se permitirem vivenciar seus desejos. A protagonista, então, revela seu verdadeiro nome para Leo: Susan Robinson, e completa dizendo que nunca havia feito nada que a desviasse das regras, sendo Leo Grande sua única aventura de verdade. Nesse momento, é a primeira vez que ela nomeia o que sentiu pelo personagem como desejo, e como isso a enlouqueceu, a “desviou” do caminho. E termina se desculpando. Essa abertura abre margem para que Leo Grande, agora como Connor, se abra e fale sobre sua vida particular. Ele inicia dizendo que contou ao seu irmão com o que realmente trabalha. A forma como ele aborda o assunto nos faz imaginar que não houve julgamento por parte de seu familiar, pois seu irmão havia dito que já imaginava que a história da plataforma de petróleo não fosse real. Além disso, o personagem também expõe sobre as questões que

envolvem sua mãe, e conta o que realmente aconteceu: em uma noite em que ele achou que ficaria sozinho, chamou os amigos da escola para irem à sua casa. Ouviram música, tomaram vinho e, então, tiveram relações, “todos juntos, um pouco de tudo acontecendo... Descobrimo uns aos outros...” (Boa Sorte, Leo Grande, 2022, 1h26min e 1h27min). Para surpresa de todos, sua mãe chegou com um vizinho em casa e viu toda a cena: “nunca vou me esquecer da expressão em seu rosto. Humilhada. Tão envergonhada. Tentamos por semanas consertar as coisas, mas... sua decepção era grande demais. Tive que ir embora” (idem, 1h26min e 1h27min). A partir de então sua mãe disse que nunca mais falaria seu nome e que o trataria como se tivesse morrido. Nesse momento descobrimos que a rejeição da mãe de Connor ocorre exatamente porque ela não soube ou não conseguiu ter sensibilidade suficiente para entender que o desejo de seu filho poderia se manifestar de diversas formas. A mãe de Connor era como Susan Robinson antes de conhecê-lo e se permitir vivenciar outras experiências dentro do âmbito do desejo. A história de Connor sensibilizou ainda mais Susan, para além de tudo que ela já havia experienciado junto ao rapaz até então. Essa sensibilidade a fez repensar sobre suas próprias ações, culminando em um pedido de desculpas a sua ex-aluna por sua má conduta como professora. Os dois, então, sobem para o apartamento e, como fechamento, ocorre, pela primeira vez, uma cena de sexo explícita no filme, com enquadramentos poéticos e que buscam trazer naturalidade à ficção. Nancy, mais uma vez, não consegue chegar ao ápice, enquanto Leo Grande, sim. O personagem vai em sua bolsa buscar alguns acessórios para que possa ajudá-la a gozar. Nancy observa o corpo do protagonista e, em seu olhar, sentimos o desejo fluir em seu corpo sem barreiras: a personagem, então, movimenta sua mão para sua parte íntima e, permitindo-se sentir desejo, tem um orgasmo a partir de seu próprio toque. Nesse momento percebemos que Leo a ajudou na descoberta de si mesma e de seus desejos, mas foi Nancy, sozinha, que descobriu o prazer em seu próprio corpo, com o toque de suas mãos. Os dois se despedem e o filme fecha com uma das cenas mais bonitas da obra. Susan Robinson, interpretada corajosamente por Emma Thompson, se admirando e percebendo beleza em seu corpo após anos de repressão sobre si mesma.

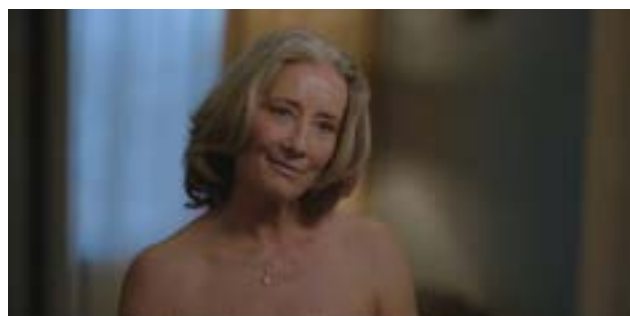


FIGURA 11 E 12: Nancy Stokes.
Fonte: Boa sorte, Leo Grande, 2022, 1h35min.

PALAVRAS FINAIS

Boa sorte, Leo Grande (Good Lucky to you, Leo Grande), de Sophie Hyde, carrega uma beleza ímpar por trazer à narrativa, de forma muito sensível, questões que atravessam o corpo, a sexualidade, o afeto e o modo como socialmente podemos lidar com os nossos desejos. As personagens, dentro de um único cômodo, descobrem sobre a si mesmas e revelam na tela indivíduos que carregam parte daquilo que nos tornam humano: o paradoxo, o conflito, nuances que os movimentam para o bem e para o mal, de forma que hora nos causa raiva, hora nos sensibiliza. Leo Grande, que de início parece ser um rapaz “perfeito”, ao ponto de beirar ao fictício, no decorrer do filme evidencia que sua sensibilidade com o *outro*, com Nancy Stokes, parte de um lugar de dor: na sua juventude, ao ser visto por sua mãe vivenciando seu desejo de forma ingênua e genuína, se descobrindo, ao invés de ser acolhido, foi rejeitado, tendo, então, o afeto negado por aquela a quem amava. Sendo assim, a busca do personagem em gerar uma conexão com Nancy para que a relação sexual ocorresse de forma mais orgânica, parece permear um movimento de tentar agir de forma contrária ao modo como sua mãe lidou ao vê-lo vivenciando seus desejos. Assim como a protagonista, nós, espectadores, não entendemos de primeira, mas somos levados pela narrativa conforme nos aprofundamos em cada uma das personagens. A relação dos dois protagonistas abre margem para pensarmos como o local do desejo, do afeto, é reprimido por sermos ensinados que essa é uma zona proibida: dar ouvidos ao desejo está, muita das vezes, aliado ao que é sujo, aos instintos primitivos, ao corpo, ao que deve permanecer oculto, ao que nos dá vergonha. Não à toa, Nancy, sempre que se via de frente a essas sensações, racionalmente reprimia, pois o desejo, para a personagem, é/era lido como algo que não lhe passa pela mente, um local sagrado e que nos liga com aquilo que é “moral” e “certo”.

A obra, desde o início, quebra com nossas expectativas por se tratar de uma narrativa que, resumidamente, parece pairar o banal: uma mulher com cerca de 60 anos que contrata um garoto de programa, na casa dos 20 anos, para ter um dia de prazer. Essa quebra, que ocorre a todo momento no filme, cria um teor cômico, mas também com grande grau de sensibilidade, jogando com diálogos e cenas poéticas que rompem com o imaginário pornográfico do que podíamos esperar de uma mulher mais velha que contrata um rapaz mais jovem para vivenciar desejos fugazes. Essa premissa que, inicialmente, pode parecer rasa, ganha outras camadas e uma maior profundidade conforme mergulhamos na narrativa, tendo saídas inteligentes e nos fazendo pensar como as questões referentes ao desejo podem tomar dimensões maiores do que imaginamos dentro do *outro* e, conseqüentemente, dentro de nós mesmos. Como diz Leo Grande, seu trabalho deveria ser um “serviço público”, não porque todas as pessoas devam ter acesso a garotos de programa, mas porque desfazer as questões que estruturalmente temos com o nosso desejo é algo que pode nos “libertar”, assim como Susan Robinson se sentiu “livre” após

se permitir sentir, deixando de dissociar o corpo e a mente, seu desejo e o desejo e afeto do outro pelo seu próprio corpo. Susan, assim como Connor, tinham grandes questões com seus desejos e com o olhar que tinham para si mesmos. Connor, talvez, tivesse menos que a protagonista. Mas, em nossa perspectiva, os dois sentiam em si a falta de afeto: Connor por ter sido rejeitado pela mãe por conta da forma que seu desejo se expressou, e, Susan por nunca ter se permitido experimentar o que desejava por seu autojulgamento e pelo modo como foi ensinada sobre o que era “certo” e “errado” no campo do desejo/afeto.

Essa percepção dos dois só foi possível pelo fato de tanto Connor como Susan se permitirem ao encontro, à possibilidade de transpassarem as estruturas de *poder*^[5] (HAN, 2019) que enrijecem não só seus corpos e comportamentos, mas também seus afetos e desejos, de modo que, ao se *conectarem*, puderam enxergar o *outro* e a si próprios num ato de verdadeira redenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BOA sorte, Leo Grande. Direção: Sophie Hyde. Reino Unido, Searchlight Pictures, Genesis Pictures, Cornerstone Pictures, Align, 2022. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0GKz30pLI3E&ab_channel=YouTubeMovies >. Acesso em: 12 de julho de 2023.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- HAN, Byung-Chul. **A agonia do Eros**; tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- _____. **O que é poder?**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.
- PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- _____. O que é contrassexualidade?. In: HOLLANDA, Helosa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas – SP: Papyrus, 1994.

-
- [1] As transcrições das falas foram retiradas da legenda oficial do filme em português brasileiro.
- [2] Zygmunt Bauman (2004), no livro *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, fala sobre como o pensamento capitalista influencia, inclusive, no modo como os indivíduos se relacionam entre si, fragilizando e mercantilizando as conexões de amor/afeto.
- [3] Para Byung-Chul Han a sociedade do desempenho é dominada pelo verbo *poder*, gerando coerções massivas, pois o “tu podes” faz com que o sujeito do desempenho se fragmente por conta do movimento de autoc coerção. No caso, a possibilidade de poder *poder* gera no indivíduo uma sensação de liberdade e de possibilidade de escolha, jogando sob sua responsabilidade, inclusive, culpa por todo o seu fracasso. Sendo assim, o campo do desejo e do afeto acaba sendo positivado, de modo que o *outro* ocupa apenas um *status* de produto a ser consumido para o prazer do “eu”, não permitindo que haja relações mais sólidas e com maior grau de *conexão*.
- [4] Judith Butler discute em seu livro sobre como o gênero é *performativo*, aprendido, de modo que se é esperado socialmente que, dependendo de em que lugar você se encaixe, o corpo dos sujeitos aja/se porte de determinada forma.
- [5] Para Byung-Chum Han (2019) o *poder* age de modo a se continuar no *outro*, a apagar a possibilidade de alteridade, pois “sensação de desejo, que puxa para si o ganho de poder, é uma sensação de liberdade”, sendo assim, “impotência significa estar entregue ao outro, *se* perder no outro. Poder, em contrapartida, significa estar no outro em *si* mesmo” (p. 97). Ou seja, o *poder*, nesse caso, impossibilita a possibilidade de *conexão*, tendo em vista que para que ele exista é necessário que o *outro* se torne um espelho de mim e das minhas vontades.

Inefável: amor, transgressão e estranhamentos em Good Omens

Ineffable: love, transgression and queering in Good Omens

MÁIRA DE SOUZA NUNES

Máira é doutora em Comunicação e Linguagens pela UTP (2017), mestre em História pela UERJ (2007) e bacharela e licenciada em História pela UFPR (1999). É professora dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Administração da Uninter. Atualmente realiza estágio pós-doutoral no PPGCom da UFPR, investigando o apagamento da produção intelectual de mulheres. Pesquisa temas relacionados à História das Mulheres e do Feminismo, Movimentos Sociais e Gênero e Sexualidade no Audiovisual.

BERNARDO CORTIZO DE AGUIAR

Bernardo é professor do Bacharelado em Design de Jogos na Universidade Federal de Pelotas (Rio Grande do Sul), bacharel em Jornalismo e mestre em Design pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, e Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, na linha de pesquisa 4 - Mídiação e Processos Sociais. Estuda a relação entre o jogo, a cultura, a mídiação e seus processos sociais.

RESUMO:

Como o afeto, estranhamento e transgressão influenciam o relacionamento entre as personagens de Crowley e Aziraphale em *Good Omens*? Entendendo esse afeto como inefável, exploramos a relação dos dois através do livro *Good Omens: the nice and accurate prophecies of Agnes Nutter, witch* e sua adaptação e expansão para uma série de streaming televisiva. Um afeto que tem seu devir atualizado em estranhamentos, em um jogo de enunciação no qual o “estranho” se apresenta tanto como elemento da narrativa fantástica quanto como constituinte das dissidências queer. Os tensionamentos entre afeto, estranhamento e transgressão evidenciam essas dissidências, operacionalizando conceitos e saberes, ilustrando vivências contra-hegemônicas e marginais através de camadas do fantástico, do cotidiano e do ficcional.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Ficção Seriada; Teoria dos Afetos.

ABSTRACT:

How does affection, queering and transgression influence the relationship between the characters of Crowley and Aziraphale in *Good Omens*? Understanding said affection as ineffable, we explore their relationship throughout the book *Good Omens: the nice and accurate prophecies of Agnes Nutter, witch*, and its adaptation and expansion into a televise streaming show. An affection that comes into being actualized through queering, in a game of enunciation in which the “other” presents as both an element of a fantastical narrative and a constituent of queer dissidences, operationalizing concepts and knowledges, illustrating counter-hegemonic and marginal existences, piercing the layers of the fantastic, the everyday and the fictional.

Keywords: *Fantastic Literature; Serial Fiction; Affect Theory.*

“A TERRA É LIBRA”^[1]

A história da criação do mundo tem sido contada em prosa e verso e narrativas religiosas: no início era o verbo, Deus criou o mundo em seis dias, descansou no sétimo e anjos e demônios têm circulado pela Terra realizando um serviço importante no tenuous equilíbrio entre o Bem e o Mal, o Céu e o Inferno, guiando humanos até a jornada do Juízo Final.

Mas e se anjos e demônios também fossem afetados pela humanidade? Esta jornada é narrada no livro *Good Omens: the nice and accurate prophecies of Agnes Nutter, witch*, lançado em 1990 e adaptado para o streaming televisivo em 2019. Escrito por Terry Pratchett e Neil Gaiman, o livro é uma narrativa fantástica cômica que tem como enredo principal o nascimento do filho de Satã e a chegada do apocalipse.

A publicação da obra marca o início da cultura de fãs criada em torno de *Belas Maldições*, um fandom que passa pelo culto aos dois autores, ao livro e, atualmente, às duas temporadas da série.^[2] Um ponto de destaque é o fato de Neil Gaiman ser um usuário ativo das redes sociais e ter por costume conversar com fãs e discutir aspectos relevantes de suas obras. Disso resulta um processo de retroalimentação do fandom, estimulado atualmente pelas especulações acerca da relação dos protagonistas.

Nosso percurso de análise da história de amor de Aziraphale e Crowley, protagonistas do livro, parte do pressuposto de inefabilidade, entendido aqui como a qualidade de algo que não se pode nomear. Entende esse afeto como algo que escapa à captura das palavras (MORICEAU, 2020), ao mesmo tempo em que fala de nós, seres humanos, também fala desse outro que é um enigma (LÉVINAS, 1987). Encontrar esse outro, portanto:

[...] se dá sob a forma de um enigma, isto é, uma desarticulação de nossa interioridade a partir do momento em que o outro manifesta a si mesmo diante de nós, preservando sua radical singularidade. É enigmático o modo como o outro se manifesta diante de nós, como conseguimos ouvi-lo, mas sem que ele possa ser apreendido pelo conceito, por nossa tentativa de reduzi-lo a um padrão conhecido de julgamento, uma vez que a razão suprime a alteridade do interlocutor e do falante. (MARQUES; MARTINO; MORICEAU; VIEIRA; HERNANDEZ, 2021, p. 66).

Crowley é um anjo caído que habita a Terra desde a criação do mundo, possui um “acordo de trabalho” com Aziraphale, um emissário divino com quem desenvolveu uma amizade, mas que, mesmo depois de milênios se conhecendo, ainda são, em vários aspectos, esse outro, esse enigma. Da criação ao princípio do fim, o anjo e o demônio habitam esse não lugar (AUGÉ, 2012) onde os afetos surgem e fazem morada, numa relação construída entre a materialidade do corpo e a inefabilidade sobrenatural.

Afeto se refere amplamente à capacidade do corpo de afetar e ser afetado por outros corpos, dessa forma implicando um aumento ou diminuição da capacidade de ação do corpo. Afetos precedem, estabelecem as condições e superam uma particular expressão de emoção humana (DEL RÍO, 2008, p. 10).

Assim, desde o início, Crowley e Aziraphale se afetam (e se afeiçoam) mutuamente, delineiam os limites e condições da expressão de suas emoções. Se tudo nos escapa e só podemos nos aproximar a partir de pistas do sensível, estabelecemos um caminho que passa pela teoria da adaptação, a teoria dos afetos e os estudos queer, buscando encontrar os sentidos que são compartilhados em palavras e imagens, no livro e na série, bem como o que nos afeta nesta relação milenar de amor, amizade, companheirismo e cumplicidade.

“Deus não joga dados com o universo; Ele joga um jogo inefável de sua própria criação, que poderia ser comparado, da perspectiva de qualquer um dos outros jogadores, a estar envolvido numa partida de uma versão obscura e complexa de pôquer, numa sala completamente escura, com cartas em branco, apostas infinitas e um crupiê que não lhe diz quais são as regras e que *sorri o tempo todo*”^[3]

A discussão acerca da construção de personagens em um livro adaptado para série televisiva proposta aqui parte da premissa de que não há um texto “original” ou um suporte “superior”. Cada uma das linguagens possui especificidades, pontos fortes e fraquezas, e os formatos convergem em relação com outros textos. Por isso a leitura da relação de Aziraphale e Crowley que norteia esse texto acontece de forma concomitante entre o livro as duas temporadas da série, mesclando palavras e imagens que se apresentam como vestígios desse afeto. Como Kristeva (2005), entendemos que um texto não apenas representa ou dá significado ao real, mas o transforma.

Assim, *Good Omens* é lida como um palimpsesto - “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” - a partir da intertextualidade de Genette (2010, p. 14), a qual se dá em uma “relação de co-presença entre dois ou vários textos.” Ora, a própria história das Belas Maldições (como o termo “*Good Omens*” do título do livro é traduzido em sua versão brasileira) parte da narrativa bíblica, que parte da mitologia hebraica. ^[4]

Analisar uma adaptação literária para o audiovisual pressupõe compreender que esta é igualmente um produto e uma produção e possibilita múltiplos modos de engajamento: contar, mostrar, interagir. (HUTCHEON, 2013). O universo ficcional representado nas séries orienta a compreensão do mundo e a produção de sentido, causando reconhecimento e identificação.

“A escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção e réplica de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 72) nos permite superar a ideia de original e cópia e pensar como

um anjo e um demônio puderam se apaixonar. A primeira pista vem da própria história judaico-cristã: a construção da figura demoníaca como representação da transgressão, desobediência e, principalmente, do questionamento.

Deus e o Diabo são resultado da fusão de numerosos deuses mitológicos, a formação monoteísta e dualista deixou vestígios constituindo “a história de um Deus único em luta consigo mesmo.” (MILES, 1997, p. 34). Na mitologia antiga a dicotomia bem versus mal ainda não está posta, as divindades se apresentam de forma ambivalente, sendo o próprio Deus bíblico também uma figura punitivista e vingativa.

Nos primeiros séculos da era cristã esta perspectiva dualista passou a se constituir como uma polarização que separa o bem e o mal enquanto oposições absolutas: o diabo como antagonista de Cristo, o reino de Deus em eterna guerra com o reino do diabo. É essa guerra que serve de pano de fundo para a história do livro *Good Omens*: uma troca de bebês desencadeia a trama e interfere na execução do fim do mundo. A narrativa apresenta as tentativas de Crowley, Aziraphale, e outras partes interessadas em descobrir onde está o anticristo e tentar evitar (ou garantir) o apocalipse.

As formulações sobre o diabo em culturas diferentes surgem das estruturas universais do pensamento humano, bem como são produto da difusão cultural, pois muitas das sociedades que aceitam a ideia de um princípio divino consideram esse princípio ambivalente. Se a figura do diabo já estava presente na mitologia de diferentes culturas antigas, foi com o cristianismo que Satã passou a ocupar lugar de destaque. O mito de Lúcifer como o “anjo caído”, o filho rebelde pródigo e primordial, começou a ser construído durante a antiguidade, a partir das diferentes traduções do Antigo Testamento. (KELLY, 2006). Mas é na literatura cristã medieval que o diabo, “o divisor”, passa a encarnar “o espírito de ruptura em confronto com todas as forças – religiosas, políticas e sociais – que tentaram incessantemente produzir a unidade no Velho Continente.” (MUCHEMBLED, 2001, p. 8).^[5]

Deus criou os anjos antes de criar o universo material e seus habitantes, dando a eles o livre arbítrio na esperança de que fossem seus leais vassalos. Mas um dos anjos rebelou-se e decidiu renunciar ao seu senhor e estabelecer um reino para si no paraíso, criando uma fortaleza rebelde e convocando os outros anjos a juntarem-se à sua bandeira. Deus, cujos direitos de senhor foram violados, arremessou Lúcifer e seus seguidores no vale escuro, banindo-os e fazendo com que perdessem seus atributos angélicos. (RUSSELL, 1992). O nome Lúcifer refere-se à estrela da manhã, descrita em Isaías 14, como relato da queda do rei da Babilônia. Outros textos compõem a narrativa diabólica: a passagem da serpente no paraíso, o martírio de Jó, a tentação de Cristo no deserto. O diabo passa a representar o rebelde, o tirano, o tentador, o sedutor e, acima de tudo, o inimigo a ser aniquilado. (RUSSEL, 1984; FERRAZ, 2014).

Apesar de não haver uma narrativa específica da queda de Lúcifer, a transgressão e sua consequente punição estão presentes de maneira pungente em *Good Omens*, servindo de contexto para as reflexões de Crowley e Aziraphale acerca das ações divinas. Antes do princípio de tudo, como informa o primeiro capítulo da segunda temporada, Crowley^[6] se encontra contemplando o vazio do que virá a ser o universo. Em suas mãos uma manivela e pergaminho, com o que aparenta ser um mapa celestial. Ao seu lado, há um livro aberto flutuando. Uma bola de luz se aproxima e se corporaliza na forma de Aziraphale. Aqui, antes do começo de tudo, os dois ainda são anjos: não houve rebelião, e nem há uma Terra ou Inferno para os quais cair.

Crowley continua a mover as engrenagens da criação enquanto Aziraphale se apresenta. Descobrimos que o livro, aparentemente, contém tudo que irá existir. Nesse momento Crowley está ajudando a criar o conteúdo das páginas 11 até 3.000.602 e fala: "Faça-se a luz." Uma explosão de sons, luz e música celestial acontece, enquanto nebulosas e estrelas são criadas a partir do nada. Os dois estão animados, em êxtase, maravilhados com a Criação, com a beleza da situação.

Enquanto Aziraphale elogia a beleza e qualidade de um trabalho bem executado, comenta sobre um boato no "andar de cima" de como o universo será descontinuado, desligado, dentro de seis mil anos, aproximadamente. Crowley não entende o propósito de se criar um universo infinito, se for apenas para funcionar por alguns milhares de anos, seu motor de estrelas não terá sequer aquecido dentro desse tempo. Aziraphale então lhe explica como o ponto todo do universo será para que, na Terra, pessoas sejam criadas e possam olhar o céu noturno, maravilhadas com a vastidão ilimitável e beleza da criação do Todo-Poderoso.

Para Crowley, agora incrédulo, isso é idiotice, criar um universo inteiro para servir apenas como pano de fundo. Aqui há a demarcação de um traço muito forte da dinâmica dos dois: Crowley, opinativo e questionador, apresenta um prenúncio da inquietação que o fará cair (ou, em suas palavras posteriores, "rastejar vagamente para baixo"); Aziraphale, fiel e crente na inefabilidade do plano divino.

Ao longo da narrativa, as características de transgressão e obediência de ambos vão sendo complexificadas devido à sua estadia na Terra. Crowley já como demônio e Aziraphale como guardião do paraíso desenvolvem uma longa convivência e amizade que transforma os dois. Por trás de uma imagem de egoísmo e desinteresse, Crowley mostra-se coerente e racional, seus interesses individuais muitas vezes escondem a proteção aos humanos e sua afeição à vida na Terra.

Quer seja conspirando com Aziraphale para evitar que a família de Jó seja exterminada, quer seja fazendo da "tentação" de Cristo algo mais parecido como uma mostra do que há no resto do mundo (pois, nas palavras de Crowley, Jesus parecia ser um rapaz inteligente, com poucas oportunidades de viagem), Crowley sempre se mostra muito mais interessado em aproveitar seu tempo na Terra e com a manutenção da humanidade, do que, de fato, exercer suas obrigações

demoníacas. Está disposto a, inclusive, trocar favores com Aziraphale, para evitar trabalhos e esforços dos dois que acabem por se anular.

Aziraphale, o obediente, revela-se um transgressor por tentar também defender os humanos, ao mesmo tempo em que espera proteger seus pequenos prazeres terrenos, como a sua loja de livros ou restaurantes japoneses. Plenamente confiante na inefabilidade divina, na ordem das coisas, mesmo quando transgride as regras celestiais, o faz por acreditar no plano de Deus.

Como testemunhas da História desde o princípio dos tempos, tornam-se cúmplices ao criarem uma agenda pessoal que inclui cumprir as ordens superiores, mas também manter sua “boa vida” na Terra, compartilhando experiências e trocando favores, até milagres. É na transgressão que o afeto faz casa, onde se tornam mais próximos. Mais do que o argumento original da narrativa cristã, teleológico, *Belas Maldições* recupera a ideia da transgressão como resistência às ações divinas, contraditórias e, na maioria das vezes, sem sentido. O amor aqui se faz não apenas como ação, conforme hooks (2021), mas como um ato transgressor.

Tecnicamente, Aziraphale era uma Principalidade, mas as pessoas faziam piadas quanto a isso hoje em dia. No todo, nem ele nem Crowley teriam escolhido a companhia um do outro, mas ambos eram homens, ou pelo menos criaturas em forma de homem, do mundo, e o acordo fora vantajoso todo aquele tempo.^[7]

Se a primeira temporada apresenta a dinâmica de interação entre Céu e Inferno, como opostos complementares, é na segunda temporada que a relação entre anjos e demônios ganha destaque, evidenciando o afeto que habita entre “o estranho e o maravilhoso”, entendidos como marcas do terreno do fantástico. O fenômeno estranho oscila entre causas naturais e sobrenaturais, criando uma ruptura da ordem estabelecida que se materializa no efeito fantástico. (TODOROV, 1975). A narrativa fantástica é essencialmente ambígua e incerta, pois pressupõe, ao mesmo tempo, uma aliança e uma oposição entre as ordens do real e do sobrenatural manifestadas em fenômenos estranhos. Da mesma forma, promove sentimentos de estranheza, como uma tentação que se sofre e se frui. (CAMARANI, 2014).

O sobrenatural é aquele que transgride as leis que organizam o mundo real; para que a história fantástica seja contada, é preciso criar um espaço semelhante ao que o leitor habita, um espaço que será assaltado por um fenômeno que perturbará a sua estabilidade. (ROAS, 2001).

Há uma premissa de verossimilhança, tal qual na literatura realista, inserindo elementos que possam ser identificados pelo leitor, como lugares e situações que ambientam a relação de Crowley e Aziraphale. Primeiro há o posicionamento que deixa claro a sua natureza sobrenatural como “criaturas em forma de homem”, pois enquanto elementos sobrenaturais sua humanidade

só se materializa na Terra. Da mesma forma, a tentação de discutir “o sexo dos anjos” revela que a relação entre sexo e gênero não está posta, mesmo que haja uma expectativa de masculinidade pelo fato de serem nomeados como homens e, no caso da série, representados como tal, a óbvia não binariedade está posta de antemão.^[8] Nossa leitura parte de uma visão de um Deus degenerado (ORTUÑO, 2016), num viés contrassexual:

A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transsexual”, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (PRECIADO, 2017, p. 22).

No caso de anjos e demônios, essa contrassexualidade se manifesta de formas mais indiretas na obra, sobretudo na maneira como enxergam sua forma corpórea (ou seu “corpo”, numa leitura antropocêntrica) como um veículo, um vasilhame, um receptáculo a ser habitado quando se tem tarefas a fazer na Terra. Assim, o exercício de estranhar afetos propõe um jogo de enunciação no qual “estranho” se apresenta tanto como elemento da narrativa fantástica quanto como constituinte das dissidências queer. O afeto se encontra nas intensidades que atravessam os corpos, sejam eles humanos ou não, nas ressonâncias que circulam entre corpos e mundos como uma força de encontro (GREGG; SEIGWORTH, 2010). Afetos queer se constituem dentro e fora da economia do desejo e do desejar (MUÑOZ, 2009) e, no caso de anjos e demônios, indicam a binariedade das formulações do bem e do mal. No entanto, essa dicotomia é ironizada pela subversão da temática da obediência. Tanto Aziraphale quanto Crowley desobedecem a ordens divinas e terrenas, constituindo-se como sujeitos desviantes de uma ordem que inverte a lógica da transgressão, seja de normas ou de afetos. Desta forma, uma política do estranhamento (NUNES, 2017) permite compreender a representação de afetos numa narrativa fantástica audiovisual a partir de uma perspectiva da transitoriedade do não-lugar, desse queer que é um devir.

O queer é aquela coisa que nos faz sentir que este mundo não é suficiente, que, de fato, algo está faltando. Muitas vezes nós podemos vislumbrar os mundos propostos e prometidos pelo queer no domínio da estética. A estética, especialmente a estética queer, frequentemente contém planos e esquemas de um futuro por vir (MUÑOZ, 2009, p. 1).

Assim, ecoando a história central e reverberando essa perspectiva da transitoriedade do não-lugar, temos, na segunda temporada, o relacionamento de Gabriel e Belzebu como mote

do enredo que guia os episódios: a amnésia de Gabriel. Com o fim da ameaça apocalíptica na temporada anterior, e enquanto líderes de fato das burocracias celestiais e infernais, respectivamente, Gabriel e Belzebu começam a se encontrar para discutirem as posturas oficiais e termos do conflito entre Céu e Inferno. Gabriel tem como forma escolhida o corpo de um homem de negócios de meia idade, em forma. Belzebu, que usa pronomes neutros/não-binários, frequentemente associada no imaginário mitológico judaico-cristão com moscas, escolhe a forma de uma pessoa jovem, de traços lidos como femininos, com grandes olhos de mosca e antenas na cabeça, sempre acompanhada de moscas voando ao seu redor. [9]

Reforçando o ponto de que, para as entidades cósmicas, sua forma corpórea é uma questão voluntária e justificando a troca da atriz interpretando Belzebu da primeira para a segunda temporada, Belzebu escolhe uma nova forma depois do não-apocalipse. Na medida em que se reúnem com mais frequência e começam a comiserar sobre como o cancelamento do apocalipse complicou suas vidas e responsabilidades, Gabriel e Belzebu desenvolvem sentimentos e o que no início eram apenas reuniões de trabalho passam a ser encontros sociais, sob um pretexto fraco de “discutir questões profissionais”, passando a ser momentos de fruição desse afeto nascente (afeto esse surgido também do estranhamento, espelhando, como dissemos, o relacionamento de Crowley e Aziraphale).

Diferente de Crowley e Aziraphale, e em claro contraste às dificuldades de comunicação emocional dos dois, Gabriel e Belzebu identificam e reconhecem seus sentimentos e afetos desenvolvidos ligeiramente. A posição de cada um como líderes de suas respectivas facções parece impossibilitar um relacionamento além dos encontros fugidios que conseguem articular, mas ainda assim planejam abandonar seus postos para explorarem uma existência conjunta, como casal. Gabriel, sentindo-se pressionado a retomar os planos para o apocalipse pelos seus colegas de trabalho, mas sem vontade de efetivá-los, elabora um plano próprio: esconder suas memórias onde ninguém possa achá-las (ou descobrir sua relação, colocando Belzebu em perigo), se despe de suas roupas angelicais e aparece, pelado, na porta da livraria de Aziraphale.

Como todas essas informações só são reveladas no fim da temporada, o mistério da amnésia de Gabriel e o fato de que Céu e Inferno estão a sua procura movem o enredo da segunda temporada da série. Revelação essa que não passa despercebida por nossos protagonistas, sobretudo por Crowley: descobrir que as entidades mais altas na hierarquia de Céu e Inferno se apaixonaram e estão dispostas a abandonar suas funções e seu conflito milenar para viverem juntas, afeta claramente o demônio, que mais de uma vez já cogitou fugir da Terra para ter uma vida tranquila em outra galáxia. Nesse momento, Crowley ainda precisa que alguém lhe explique, diretamente, que ele e Aziraphale estão apaixonados, mas percebe-se pelo subtexto e pelas suas expressões de que esse seu plano seria oferecido também a Aziraphale.

Aqui a obra se afasta da segurança da narrativa religiosa, na qual bem e mal estão postos de forma segura e ordenada, e subverte a inefabilidade divina como um atributo de certeza, garantia e controle. O enredo revela o que há de estranho em nossa realidade: o mundo não funciona tão bem quanto acreditamos. Para além do livre arbítrio, a subversão dos afetos desobedientes também evidencia uma crítica ao estigma (GOFFMAN, 1988); à abjeção (BUTLER, 2000) e à anormalidade (FOUCAULT, 2001).

Como arte do irracional e do desejo, a fantasia foi persistentemente silenciada ou reescrita em termos que são mais transcendentais do que transgressores. Sua ameaçadora dissolução de estruturas dominantes tem sido recoberta por alegorias morais. Em um mundo racional, a alteridade só pode ser conhecida e representada como o outro - irracional, louco, mau. É rejeitada ou refutada ou reescrita como uma fábula. (JACKSON, 2001). Assim como o fantástico, a cultura e as identidades queer têm sido marginalizadas.

“YOU IDIOT. WE COULD HAVE BEEN... US”^[10]

O afeto pode ser entendido como uma força de encontro que se constitui ao mesmo tempo no ordinário e no extraordinário, uma capacidade imanente que se torna um palimpsesto ao percorrer corpos, definidos não por um envelope externo da pele ou outro limite de superfície, mas pelo seu potencial para retribuir ou coparticipar nas passagens do afeto. (GREGG; SEIGWORTH, 2010).

[...] o enigma diz respeito particularmente à subjetividade, que sozinha pode reter sua insinuação, essa insinuação é tão rapidamente contradita quando alguém procura comunicá-la, que essa exclusividade assume o sentido de uma convocação que primeiro ergue esse ser como subjetividade. Convocado a aparecer, chamada a uma responsabilidade inalienável – enquanto o desvelamento do ser ocorre aberto à universalidade – a subjetividade é a parceira do enigma, parceira da transcendência que perturba o ser. (LÉVINAS, 1987, p.70)

Enigma e subjetividade emaranham-se e sobresscrevem-se, são seu próprio palimpsesto, em contínua construção, pois potências dessa insinuação do subjetivo.

No último episódio da segunda temporada, Aziraphale tem um encontro com o Metatron, a voz de Deus, e recebe a oferta de um novo trabalho no Céu, uma posição de liderança que permitiria não apenas regressar ao lar celestial, mas também restituir a condição angelical a Crowley. Ao retornar à livraria, animado para dar as boas novas, encontra um Crowley ansioso e nervoso para finalmente falar sobre seus sentimentos. Interrompendo Crowley, Aziraphale

explica que foi perdoado pelo Céu e recebeu uma oferta de um novo emprego, agora que Gabriel saiu do cargo e foi viver longe da Terra com Belzebu. Esse novo cargo permitiria a ele restituir Crowley à condição de anjo, para finalmente trabalharem lado a lado.

Crowley olha para ele, incrédulo, sério, e pergunta: E você disse onde podiam enfiar essa proposta, não é? Aziraphale fica confuso, Crowley, exasperado, fala que nenhum dos dois precisa do Céu ou do Inferno, que o Inferno perguntou se ele voltaria, e ele disse não. É aqui que Aziraphale magoa Crowley, dizendo ser óbvio negar a proposta do Inferno, pois demônios são os “caras maus”, e o Céu é o lado “bom”, o lado da verdade e da luz. Depois de tanto tempo de relação, ser visto ainda como alguém automaticamente ruim, por ter trabalhado no Inferno, alguém que precisa ser resgatado, e ver que Aziraphale ainda carrega essa visão, sobretudo depois de tudo pelo que passaram recentemente, o deixa furioso.

Para Crowley, era claro até então que os dois estavam de acordo sobre sua posição: estar não do lado do Céu, nem do Inferno, mas sim de si próprios. Além do mais, argumenta Crowley, quando o Céu acabar com a existência da Terra, ela estará tão morta quanto se o Inferno ganhasse. Irritado, decide falar o que queria, sobre como, no tempo todo como aliados na Terra, os dois podiam contar um com outro, eram uma equipe, enquanto fingiam que não eram.

É aqui que, nervoso, inseguro, Crowley se declara, dizendo como gostaria que continuassem juntos, sem Céu ou Inferno, somente os dois. Aziraphale implora para que vá com ele, pois nada dura para sempre. Um demônio derrotado lhe deseja boa sorte e começa a sair da livraria, em meio aos pedidos de trabalharem juntos, como anjos, de Aziraphale dizendo precisar dele, e como Crowley não entende o que está sendo-lhe oferecido.

Crowley diz entender melhor do que o próprio Aziraphale, pergunta se ele escuta algo, quando percebe que não há nenhum rouxinol cantando.^[11] Crowley puxa Aziraphale pelo colarinho e os dois se beijam. Aziraphale está confuso, transtornado, a ponto de chorar, enquanto diz perdoar Crowley que, traído, diz não ser necessário perdão algum, dá as costas e sai, enfim, da livraria, deixando Aziraphale sozinho.

É aqui que temos a personificação do amor humano, falível e incoerente, representado em dois sentimentos, que não são excludentes, mas habitam o mesmo ser que ama:

a) o sentimento amoroso como o domínio da expansão da felicidade, o lugar da realização de si; b) o sentimento amoroso como um domínio da contração/enclausuramento – lugar da consumição de si, pelo sentimento devotado ao objeto do amor. (TAKEUTI, 2015, p. 73).

O último diálogo indica que o amor de ambos só pode se realizar mediante uma renúncia, é preciso que haja um abandono, em última instância do que faz com que cada um seja quem é, sua própria essência, ou ao menos uma ressignificação de si próprio. Por isso entendemos

que toda a fala é um enigma e o último diálogo entre Crowley e Aziraphale revela como o afeto escapa à captura por uma palavra. Enquanto o anjo quer voltar ao Céu e viver um amor divino, o demônio quer escapar das armadilhas do embate Deus-Diabo e viver em outra galáxia.

Não é fácil inventar uma nova linguagem, inventar todos os termos de uma nova gramática. É uma tarefa enorme e coletiva. Mas mesmo que uma única vida possa parecer insignificante, ninguém ousará dizer que o esforço não valeu a pena. (PRECIADO, 2020).

O esforço de inventar uma linguagem para aqui que é inominável, o estranho, o não lugar, um afeto que nasce nesse “espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGÉ, 2012, p. 73), e se estabelece nas frestas do estranhamento, em um não-espaço. Enquanto seres que se auto-atualizam, responsáveis pelo próprio devir de maneiras bastante literais, Crowley e Aziraphale acabam por abrir mão de seu não-espaço conjunto, frente à certeza e reafirmação de suas identidades, o conforto de serem quem tem certeza ser, pelo menos por enquanto. A existência deles é, afinal de contas, inefável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2012.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (e-book).
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo, SP: cultura Acadêmica, 2014.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgo: Edinburg University Press, 2008.
- FERRAZ, Salma. Os marginais na bíblia: Lúcifer e Madalena. *Revista Estação Literária*. Londrina, Volume 12, p. 143-164, jan. 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.
- GOFFMAN, Erwin. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan; 1988.

- GOOD Omens. Direção: Douglas Mackinnon. Produção: Neil Gaiman, Caroline Skinner, Chris Sussman, Rob Wilkins, Rod Brown. Intérpretes: David Tennant, Michael Sheen *et al.* Roteiro: Neil Gaiman, John Finnemore. Reino Unido: Amazon Studios, 2019-2023. Série televisiva (2 temporadas)
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Ed Elefante, 2021.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JACKSON, Rosie. Lo “oculto” de la cultura. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., 2001.
- JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio. (org.). *Monstros e monstrosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- KELLY, Henry Ansgar. *Satan: a biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LÉVINAS, Emmanuel. Phenomenon and Enigma. In: LÉVINAS, Emmanuel. *Collected Philosophical Papers*. Trad. Alphonso Lingis. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.
- MARQUES, Ângela; MARTINO, Luis Mauro Sá; MORICEAU, Jean-Luc; VIERIA, Frederico; HERNANDEZ, Elisa. O enigma do outro: contribuições do pensamento de Emmanuel Lévinas para a pesquisa com afetos. In: PESSOA, Sônia Caldas; MARQUES, Ângela Salgueiro; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. (orgs.) *Afetos, teses e argumentos*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021 – (Olhares Transversais, v. 1)
- MILES, Jack. *Deus: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MORICEAU, Jean-Luc. *Afetos na pesquisa acadêmica*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- MUÑOZ, José Esteban. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: New York University Press, 2009.
- NUNES, Máira de Souza. *God save the queer: mobilização e resistência antimainstream no Facebook*. Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2017.
- ORTUÑO, Gabriela González Ortuño. ¿Cómo se vive una fe queer? Los retos de las teologías de liberación. *Último Andar*, (29), 2016. 280–294. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/31328>. Acesso em: 20/11/2023.

PRATCHETT, Terry, GAIMAN, Neil. *Belas maldições: as justas e precisas profecias de Agnes Nutter, Bruxa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

PRECIADO, Paul. B. Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução: Sara Wagner York. Revisão da Tradução: Carolina Torres. Revista A Palavra Solta. 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/eu-sou-o-monstro-que-vos-fala>. Acesso em: 07 jun. 2021

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

ROAS, David. *La amenaza de lo fantástico*. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., 2001.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *The Devil: perceptions of evil from antiquity to primitive christianity*. Ithaca: Cornell University Press. 1987.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *Lucifer: the devil in the middle ages*. Ithaca: Cornell University Press. 1984.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *The prince of darkness: radical evil and the power of good in history*. Ithaca: Cornell University Press. 1992.

TAKEUTI, Norma. Amor, nem tão demasiadamente humano nem desumano. *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, v. 22, n. 38, maio-ago. 2015. [S. l.], v. 22, n. 38, p. 63–86, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7468> . Acesso em: 20/11/2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

-
- [1] (PRATCHETT; GAIMAN, 2017, p. 20).
- [2] Terry Pratchett faleceu em 2015, não sem antes discutir com Neil Gaiman os caminhos de uma possível adaptação para o audiovisual, bem como uma continuação para a história. Segundo Gaiman, a segunda temporada tem uma função de transição entre a história do livro, apresentada na primeira temporada, e a temporada final, que ainda será produzida.
- [3] (PRATCHETT; GAIMAN, 2017, p. 19).
- [4] A própria visão de que a bíblia hebraica é o mesmo texto do Antigo Testamento é equivocada, pois a ordem dos livros que compõem as duas compilações é diferente, o que resulta, obviamente, em obras diferentes.
- [5] A palavra hebraica satan tem como significado “adversário”, sendo traduzida para o grego (diabolos), o latim (diabolus), alemão (Teufel), e inglês (devil). Seu uso, no Antigo Testamento, refere-se a “um oponente” humano. (RUSSEL, 1987; KELLY, 2006).
- [6] Não há especificação acerca do nome original (ou dead name) de Crowley antes de sua chegada à Terra. A primeira referência de seu nome acontece já no início do livro e explica que Crawly estava pensando em mudá-lo, pois “rastejar” não combinava com ele.
- [7] (PRATCHETT; GAIMAN, 2017, p. 44).
- [8] Apesar do fandom ter criado uma grande expectativa acerca da concretização da relação homoafetiva de Aziraphale e Crowley, Neil Gaiman reafirma a não binariedade de anjos e demônios e Poluição (integrante dos Quatro Cavaleiros do Apocalipse, em um tweet de 2019. “Happy International *Non-Binary* People’s Day! Love from me, And from all the angels and demons in Good Omens and one of the Horsepeople of the Apocalypse”. Disponível e: <https://twitter.com/neilhimsself/status/1150428978475409408?lang=en>. Acesso em: 20/11/2023.
- [9] No universo da obra, entidades demoníacas sempre apresentam algum aspecto animal integrado à seu personagem: Crowley tem olhos de serpente (afinal, foi ele a serpente a tentar Adão e Eva), Belzebu fala pronunciando certos sons com um som de zunido e possui olhos de mosca no topo da cabeça e antenas, e outras personagens demoníacas possuem cada uma elementos do animal a elas associado (coelho, sapo, etc.).
- [10] (GOOD OMENS, 2023).
- [11] Uma referência a quando jantaram juntos no restaurante Ritz, ao fim da primeira temporada, após salvarem o mundo, e um tema na relação dos dois, fazendo menção à canção “A Nightingale Sang in Berkeley Square” (“Um Rouxinol Cantou na Praça Berkley”, em tradução livre).

O amor como uma performatividade de gênero: ambivalências em Anne com E

Love as a gender performativity: ambivalences in Anne with an E

YASMINE FEITAL

Doutoranda em Jornalismo pela City, University of London, com bolsa pela mesma universidade. É mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Na graduação desenvolveu o trabalho de monografia sobre discurso de ódio e misoginia online, o qual recebeu menção honrosa pelo Prêmio Adelmo Genro Filho (2021), da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). E-mail: yasminefeital@gmail.com.

REGIANE LUCAS GARCÊZ

Professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), doutora, mestre e jornalista pela mesma universidade. Coordena o Aurora - Grupo de Pesquisa em Mídia, Organizações e Lutas Sociais e o Projeto Somos Diversas financiado pela Capes. Dedica-se a pesquisas que envolvem, de forma geral, a interface entre mídia, lutas por reconhecimento, representação política, imagens políticas e questões relacionadas à deficiência. E-mail: regianelucasgarcez@gmail.com.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar o amor no audiovisual a partir da proposta do gênero como performativo de Judith Butler (2021). Indaga-se como se configuram as diferentes formas de amor de acordo com diferentes performatividades de gênero. Para tal, foram analisadas três cenas da série *Anne com E*, da Netflix (2017-2020). A metodologia se baseia na articulação entre a análise fílmica feminista (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021) e a análise da materialidade audiovisual (Coutinho e Mata, 2018). Os resultados indicam que há uma aposta da série em captar o amor e as performatividades de gênero em suas ambivalências, construindo suas narrativas românticas e relações afetivas a partir das limitações linguísticas e dos campos normativos de poder.

Palavras-chave: Anne com E; performatividades de gênero; amor romântico.

ABSTRACT

This article aims to investigate love in audiovisual based on the proposal of the genre as performative by Judith Butler (2021). We ask how different forms of love are configured according to different gender performativities. To this end, three scenes from the Netflix series Anne with an E (2017-2020) were analyzed. The methodology is based on the articulation between feminist film analysis (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021) and the analysis of audiovisual materiality (Coutinho e Mata, 2018). The results indicate that the series is committed to capturing love and gender performativities in their ambivalence, building their romantic narratives and affective relationships based on linguistic limitations and normative fields of power.

Keywords: Anne With an E; gender performativities; romantic love.

INTRODUÇÃO

Escrito originalmente em 1908, *Anne of Green Gables*, livro de Lucy Maud Montgomery, conta a história de uma garota órfã encantada por romances literários, poesia e justiça social. Este estudo explora a ideia de amor presente em *Anne of Green Gables* em sua adaptação seriada. Produzida e veiculada pela plataforma de streaming Netflix, *Anne com E* teve sua primeira temporada lançada em março de 2017 e a terceira – e última – em janeiro de 2020, totalizando 27 episódios.

No livro, diferente da série, Anne tem seis filhos, casa-se com Gilbert e interrompe seu trabalho como professora, ao mesmo tempo em que o marido se dedica à carreira de médico. Cole – personagem assumidamente gay na série – não existe, assim como Mary e Sebastian – personagens negros. Outro exemplo é a personagem Ruby, amiga de Anne, que nos livros não é desesperadamente apaixonada por Gilbert, ao contrário da série, que ressalta um romantismo exagerado.

Apesar das diferenças, o foco no amor romântico perpassa tanto os livros quanto a série. Portanto, o objetivo deste artigo é analisar o amor em *Anne com E* a partir da noção de performatividade de gênero feita por Judith Butler (2021). Indaga-se como se configuram as diferentes formas de amor de acordo com diferentes performatividades de gênero. A metodologia consiste na combinação da análise fílmica feminista (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021) e da análise da materialidade audiovisual (Coutinho; Mata, 2018).

RELAÇÕES AFETIVAS A PARTIR DAS PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO

A discussão do gênero como performativo é um dos pontos centrais do pensamento de Judith Butler (2021). A partir de uma abordagem antifundacionista dos pressupostos do binarismo e do entendimento sobre as investidas da linguagem e do poder na materialidade dos corpos, a autora passa a questionar como o gênero atua “na definição ontológica do sujeito” (Butler, 1990 *apud* Rodrigues, 2012) e, para isso, se debruça sobre a contribuição de mecanismos sociais e culturais na manutenção daquilo que denomina como a matriz de inteligibilidade de gênero (Borba, 2014).

Segundo a autora, gêneros inteligíveis são caracterizados a partir de uma relação “de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (Butler, 2021, p. 43), e são capazes de expressar certa “aparência social do gênero” em conformidade com sentidos e regulações que circulam culturalmente e que regem os corpos. Tais prescrições se baseiam em uma perspectiva

essencialista, configurando o que Rodrigo Borba (2014, p. 455) entende como uma ligação linear: “vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade-submissão-maternidade-heterossexualidade; pênis-homem-coragem-racionalidade-agressividade-dominação-paternidade-heterossexualidade”.

Assim, calcadas nas estruturas e dinâmicas de poder, as matrizes de inteligibilidade de gênero são responsáveis por “engendrar, naturalizar e imobilizar” as vivências e experiências dos corpos. A não acomodação de certas pessoas a este arranjo resulta em um processo de não reconhecimento: “as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero” (Butler, 2021, p. 42). Como efeito, as relações sociais — incluindo experiências afetivas — são fundamentadas pela imposição de uma normatividade heterossexual, limitando os sujeitos em seus processos de identificação de si (Borba, 2014) e os classificando por meio de uma “assimetria de gênero socialmente instituída” (Butler, 2021, p. 34).

Butler aposta na ideia do “tornar-se”, na ideia do gênero como construído em referência à Simone de Beauvoir (2009 [1949]), mas questiona a lógica essencialista que faz emergir o pensamento tradicional e colonial binário do sexo/gênero, natureza/cultura. É a partir do entendimento da matriz de inteligibilidade de gênero que podemos nos aprofundar nas repercussões sociais do sistema binário, na inscrição cultural sobre o corpo e na influência da linguagem, dos discursos e do poder na construção do gênero — bem como compreender a maneira como esses regimes de visibilidade são capazes de arquitetar outros, como o amor cisheteronormativo. Questões estas, ainda, que circulam nas narrativas audiovisuais e sustentam a maneira como personagens são tensionados.

Para Butler, o gênero não deve ser considerado uma característica ou propriedade de indivíduos ou “uma essência em seus atos e corpos”, mas sim uma máscara, “uma espécie de imitação persistente que passa como real” (2021, p. 8) e que é formado a partir das ações cotidianas. Pode ser identificado a partir de um “amálgama de recursos semióticos”, como o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cabelo, posições corporais etc. (Borba, 2014, p. 448). O gênero acaba por manifestar certa ideia de essência que “na verdade é fruto da cultura, do discurso e das próprias performances de gênero produzidas pelos corpos” (De Oliveira; Noronha, 2016, p. 761).

O motivo pelo qual as normas e limitações ligadas ao gênero são tão fortemente engajadas pelas significações culturais e sociais é o de que o gênero se dá através de “uma estrutura reguladora altamente rígida”, que objetiva demarcá-lo como uma substância (Butler, 2021, p. 59). Butler, assim, faz referência ao gênero “não como substantivo, não como um sentido por trás do ser, mas como efeito performativamente produzido” (Rodrigues, 2012, p. 147). A performatividade é, portanto, termo central nesta discussão. Butler sugere que “corpos performam gêneros”, uma vez que “o performativo produz, opera, transforma uma situação” (Rodrigues, 2012, p. 152).

Segundo Livia e Hall (2009, p. 122), “o gênero é tido como performativo porque, como ocorre com a clássica elocução ‘é uma menina’, elocuições de gênero não são nunca meramente descritivas, mas prescritivas, exigindo que a endereçada aja de acordo com as normas vinculadas ao gênero”. Dessa forma, a performatividade é causa e consequência; ela é responsável pela contínua repetição do que se entende como natural, mas que é naturalizado, o que evidencia sua dimensão regulatória (Butler, 1994). Butler sugere que o gênero seja entendido como performativo “para que se pense o processo de aquisição e de desenvolvimento de identidades de gêneros, [que vão de encontro] a uma lógica essencialista, binária e, portanto, reducionista” (Henn et al, 2018, p. 93).

Por não acontecerem livremente, Borba (2014, p. 448) afirma que as performances de gênero são reguladas pela estrutura da heterossexualidade compulsória, fazendo com que as performatividades se restrinjam às possibilidades oferecidas, tornando o que fora visto como essência em “um efeito de performances repetidas que reatualizam discursos histórica e culturalmente específicos”. Ora, se tal estrutura antecede qualquer performance corporal, não seria diferente quando pensamos nas relações afetivas; ao sermos fadados à repetição da matriz de inteligibilidade de gênero, atendemos também às normas dos afetos cisheteronormativos e reforçamos o caminho para a ligação linear (Borba, 2014).

As matrizes de inteligibilidade de gênero auxiliam na construção dos nossos imaginários sobre o amor que, por sua vez, é também engrenagem que faz movimentar esta relação proposta por Butler “de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. De acordo com hooks (2021), a forma como agimos frente ao amor evidencia nossas posições no mundo. Essa teoria sobre o amor também está fortemente ligada ao questionamento dos campos normativos de poder; para pensar as relações afetivas é preciso considerar como o racismo, o imperialismo, a homofobia, a cisgeneridade, o capacitismo ou outras formas de discriminação são capazes de regular nossos afetos.

Entendemos o amor como um aspecto da performatividade de gênero, uma vez que “amar” e “cuidar” são ações que se manifestam e tem efeitos práticos muitas vezes ligados à matriz de inteligibilidade de gênero –, são capazes de transformar uma situação e configurar a existência de um “nós”, de uma “comunidade amorosa” como afirma bell hooks (2021). Assim como o gênero é construído em ações do dia a dia, amar, para hooks, é prática, é uma “construção cotidiana, que só assumirá sentido na ação” (Silva, 2021). Questionando a ideia hollywoodiana de amor romântico – que muitas vezes se sustenta unicamente pela química entre personagens – e baseando-se nas discussões de Toni Morrison (1970), hooks (2021, p. 63) argumenta que “o amor é o que o amor faz”; os sentimentos são construídos por meio de ações.

Viver a partir de uma “ética amorosa”, segundo hooks, significa entender a importância da coletividade no desafio das normas de gênero e de outras convenções, possibilitando o

rompimento de ciclos de violência em diversos ambientes, incluindo a política. Da mesma forma, Noguera (2020, p. 125) explica o amor como sendo uma arte político-afetiva, uma vez que o amor “envolve o poder de fazer a gestão da admiração, do desejo e das inseguranças que rondam os afetos que compõem um relacionamento”, ressaltando também a importância do amor coletivo, mas que não se confunda com dependência. Tais discussões são especialmente importantes neste artigo uma vez que a dimensão coletiva é fator que, ao nosso ver, interfere nas performatividades de gênero.

A repetição é ponto central no argumento de Butler sobre a performatividade do gênero. A regulação depende necessariamente da repetição para que seja efetiva. Assim, vale pensar que esta estrutura também está majoritariamente presente no universo audiovisual e contribui para a perpetuação do imaginário do amor hollywoodiano (branco, cisgênero, heteronormativo). Sobre isso, Lola Young (1996) critica o modo como mulheres negras, por exemplo, (não) experienciam o romance no cinema: por meio de uma “escassez de vínculos e relações de pertencimento”.

No entanto, ao mesmo tempo em que as performatividades são “reencenadas”, há também “uma nova experiência de performance”, o que Butler (2021, p. 200) vai chamar de “repetição estilizada de atos”. Assim, ao performarem gênero, os corpos “o fazem pela repetição, [mas] sem nunca serem idênticos a si mesmos” (Rodrigues, 2012, p. 5). A partir daí, Butler (2001, p. 154) retorna a Foucault para propor que a materialização dos corpos se dá pela “reiteração forçada destas normas [regulatórias]”, e que essa dependência entre norma e repetição abre espaço para pensarmos a materialidade corpórea como incompleta.

Há uma frágil noção da normatividade do gênero na qual “atos de gênero” objetivam a desconstrução “não por uma libertação a essas normas, mas por uma forma de subversão que se elabora no próprio ato de atender a essas normas” (Rodrigues, 2012, p. 153) — como veremos na análise. Como resultado, a autora vislumbra novas possibilidades de sujeitos que não só ultrapassam as limitações impostas pela inteligibilidade cultural, mas “expandem fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível” (Butler, 2021, p. 63).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nossa análise combina duas perspectivas metodológicas: a análise fílmica feminista e a análise da materialidade audiovisual. A unidade de análise é a cena^[1]. Para a definição do *corpus*, primeiro assistimos toda a série. Em seguida, realizamos uma análise exploratória das cenas nas

quais o amor romântico é ressaltado como temática principal, identificando, ao todo, 34 cenas, sendo 9 na primeira temporada, 16 na segunda e 9 na terceira. A grande quantidade de material sobre a temática nos diz de uma aposta da produção em construir narrativas cujas relações afetivas e o amor romântico são centrais.

A análise fílmica feminista nos auxilia a pensar sobre o enraizamento do produto audiovisual ao universo sociocultural. A partir dela conseguimos operacionalizar um olhar sobre as estruturas de gênero que ajudam a construir o amor presente em *Anne com E*. A metodologia entende a cultura audiovisual como uma construção de mundos que “conotam o real” (De Araújo; De Souza, 2020, p. 134), ao mesmo tempo em que posiciona as narrativas audiovisuais enquanto leituras possíveis deste mesmo mundo. Young (1996, p. 200) afirma, então, que “um texto cinematográfico [...] deve ser analisado como parte de uma complexa teia de experiências, ideias e fantasias de desejo, ansiedade, medo e negação que estão inter-relacionadas e precisam ser localizadas em seus contextos históricos, políticos e sociais”^[2].

Compreendemos o audiovisual como um universo “produzido no âmbito do patriarcado e sob suas condições, mas também como arena política para a instabilização desses discursos” [...] (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021, p. 110). Respalda-nos nas teorias feministas do cinema e “a partir de um enfoque culturalista (...), [passamos] a mergulhar no produto sem deixar de lado as relações de poder e de gênero, assim como suas inscrições históricas” (Gomes Barbosa, Mendonça, p. 110). Karina Barbosa (2017, p. 1438) nos propõe, portanto, olhares analíticos atentos ao que está “em contexto e em relação”, tanto à cultura audiovisual quanto ao mundo material.

A análise fílmica feminista é uma metodologia originada nos estudos de teóricas do audiovisual como Teresa de Lauretis (1984) e Laura Mulvey (1983). Para as autoras, o cinema dominante é capaz de aproximar os espectadores masculinos dos homens construídos na ficção uma vez que ambos ocupam posições de dominação nos ambientes onde circulam. Mulvey (1983, p. 445) afirma que os olhares masculinos sobre os corpos femininos “são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa”. Assim, olhamos para *Anne com E* não como um produto que se finda em sua audiovisualidade, “mas [que] tem relações econômicas, sociológicas, mercadológicas, culturais; constitui-se como prática social, prática de consumo e instituição que produz, reproduz e circula sistemas de representações e imaginários” (Gomes Barbosa, 2017, 1441), incluindo aqui os imaginários do amor e das relações afetivas.

Para operacionalizar o estudo, utilizamos de maneira composta a análise da materialidade audiovisual, cuja unidade de qualquer produto audiovisual é um composto de “texto + som + imagem + tempo + edição, em toda a sua complexidade, de códigos, sentidos e símbolos” (Coutinho; Mata, 2018, p. 10). As cinco etapas da metodologia são: “1) a identificação do objeto audiovisual”, “2) elaboração dos eixos de observação e da ficha de análise; 3) pré-teste

do instrumento; 4) pesquisa documental/definição e obtenção da amostra; 5) construção de parâmetros de interpretação dos dados”.

A ficha de análise consiste nos eixos sobre a construção audiovisual da série e sobre a performatividade do gênero. Ambos os eixos aproximam o objeto “das relações de poder que o envolvem e o conformam, rumo à prática re-visionista feminista” (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021, p. 110).

CENA X EPISÓDIO X	EIXO 1	O CORPO EM CENA	Como a instância filmadora está encenando? Como ela enquadra os corpos?
		CENOGRAFIA	Como se dá a construção da cena a partir da paisagem sonora, enquadramento das/os personagens, iluminação e cenário?
	EIXO 2	CORPO COMUNICATIVO	Como os corpos enquadrados se comunicam com outros objetos e/ou com as câmeras? Quais as interpretações possíveis?
		FALAS DA(O) PERSONAGEM	As falas indicam questões afetivas e de gênero?
		INTERAÇÃO	Como os corpos enquadrados se comunicam com outros em cena? O que esta relação indica? Há relações de poder?

QUADRO 1: Ficha de análise

Fonte: Elaboração própria

UMA ANÁLISE FÍLMICA FEMINISTA SOBRE O AMOR E AS PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO

A partir da primeira seleção optamos por analisar três cenas que dizem sobre amor a partir de diferentes perspectivas. As cenas foram analisadas com o apoio de outras cenas que de modo complementar auxiliaram na compreensão do contexto narrativo.

A PERFORMATIVIDADE DO AMOR ROMÂNTICO

Para além de um romantismo característico da protagonista Anne, uma menina que se encanta por poesias e livros sobre amor, casamento e liberdade, a série introduz a temática já nos episódios iniciais, seja através de suas personagens meninas – principalmente por meio de Ruby, que está constantemente apaixonada por algum colega de classe –, ou pelas histórias de outros personagens. Gilbert demonstra interesse em Anne desde o início da série e isso se desenvolve ao longo das temporadas culminando em uma cena de beijo no último episódio. A cena analisada, presente no quinto episódio da terceira temporada, é a que mais explicitamente aciona o amor romântico tradicional heteronormativo – para além da cena do beijo.

É dia e a escola é tomada pelo sol que cobre Avonlea. As mesas e cadeiras da sala de aula foram afastadas, deixando um ambiente amplo para as crianças treinarem a dança da festa que acontece no dia seguinte. Em um *plongée*, a câmera abre o plano e mostra dois círculos formados por seis pessoas, que começam a girar em sentido horário. Na primeira aproximação da câmera, vemos olhares fixos entre Anne e Gilbert, enquanto os passos da dança se alternam. Os ombros dos personagens guiam seus corpos, trançando-os.

Agora parados um à frente do outro, Anne e Gilbert trocam sorrisos envergonhados e curiosos. Gilbert segura a mão da protagonista e, em um giro, a faz ficar ao seu lado. Junto à câmera, descem seus olhares para suas mãos entrelaçadas. Quando novamente formam fileiras de três, a música e as orientações perdem a força na cena, a câmera desacelera os movimentos, fazendo com que os olhares entre Anne e Gilbert se alonguem, cada vez mais dramáticos e românticos junto ao piano que toma conta da paisagem sonora, com uma luz que brilha em seus corpos. Suas mãos desatam quando passam por baixo dos braços das pessoas na fileira ao lado, e a câmera rapidamente sugere um Gilbert à deriva, se distanciando de Anne, ao passo em que espera um novo contato entre eles.

Em um plano médio, a câmera capta as laterais dos rostos de Gilbert, depois de Anne, se aproximando. Ambos tão imersos nos movimentos dos seus corpos durante a dança e nos toques das mãos que, quando a música volta a compor a paisagem sonora, Anne se assusta e percebe que ela e Gilbert são os únicos que permanecem ali, um em frente ao outro. Enquanto colocam seus casacos e pegam suas bolsas vemos, em plano fechado, suas feições curiosas, refletindo certo mistério que começa com a música e que sugere uma tentativa dos personagens em compreender o significado da dança e dos olhares.

De acordo com Karina Gomes Barbosa (2014, p. 217), a “representação audiovisual da dança também condensa o lampejo de intimidade que o bailado dos corpos unidos promove (a tensão sexual que esconde) e as emoções que revela, por meio dos closes, primeiros planos e *raccords* de olhares”, e são estes sentimentos, experienciados por Anne e Gilbert durante a cena. Barbosa

fala sobre a importância da dança na representação deste amor nos produtos audiovisuais. Em *Anne com E* — assim como em grande parte dos produtos de romance — a dança oferece uma rara oportunidade: é nela que os amantes “podem se olhar, tocar e conversar livremente. A liberdade tem a duração da quadrilha ou da valsa. Estão em público, e entre os pares provisórios que a dança cria, a intimidade efêmera pode intensificar o amor, quebrar tensões ou mesmo tornar o afeto percebido” (Gomes Barbosa, 2014, p. 217).

A cena demonstra a maneira como Anne e Gilbert performam o gênero a partir do amor romântico demonstrado pela dança. Durante toda a série, os dois personagens demonstram — ao mesmo tempo em que escondem — seus sentimentos, e não têm medo de dialogarem suas angústias amorosas com colegas. Assim como não tem o papel de conduzir a dança — como é comum culturalmente —, Gilbert também não guia o relacionamento com Anne. Mesmo que de forma singela, esta cena contesta a tendência que hooks (2021) afirma existir nos relacionamentos, quando “o casal assume uma lógica de que um dos parceiros deve sustentar o amor e o outro, apenas o seguir” (Silva, 2021, p. 16).

Esta linguagem corporal trabalhada na cena simboliza a maneira como o amor romântico é retratado de forma geral na série: em detalhes, mas sempre presente e trabalhado de forma a emocionar quem assiste. É também retrato da única possibilidade de amor romântico em *Anne com E*, baseado na cisgeneridade e utilizando-se das pistas deixadas pelos afetos para reforçarem as matrizes de inteligibilidade de gênero (Butler, 2021).



FIGURA 1: Frames da sequência da dança protagonizada por Anne e Gilbert.

Fonte: [netflix.com](https://www.netflix.com)

PERTURBAÇÃO DAS NORMATIVIDADES

A segunda cena analisada, do sétimo episódio da segunda temporada, representa um distanciamento da heterossexualidade compulsória e do amor romântico heteronormativo a partir do personagem Cole Mackenzie. Desde sua primeira aparição na série, na segunda temporada, Cole é concebido como um menino solitário devido às divergências com outros garotos. No início, o personagem se encolhia nas margens da escola para desenhar, mas o decorrer da produção evidencia que sua solitude – posteriormente desfeita pela amizade que constrói com Anne – é, na verdade, explicada pela não aceitação de sua homossexualidade pelos colegas e moradores de Avonlea.

A narrativa acompanha a experiência de Cole no entendimento sobre sua própria sexualidade, e a cena que escolhemos demonstra o início desse percurso. A cenografia de uma festa difere da maioria das outras cenas na série: ao invés dos tons gélidos que representam o frio de Avonlea, o ambiente é ornamentado com cores quentes, roupas extravagantes, flores coloridas dispostas em grandes arranjos que caem do teto e mágicos e palhaços divertindo os convidados. A paisagem sonora é festiva e são bem-vindas/os ali pessoas com vestimentas de certo modo subversivas. Há uma possibilidade para a alegria por meio das cores e performances dos artistas, denunciando uma ruptura ao conservadorismo de Avonlea.

Cole acompanha Anne e Diana nesta festa organizada pela tia Josephine. Cercado por artistas, o personagem demonstra certo conforto em estar no ambiente e é sensibilizado por uma escultura. A câmera primeiro mostra mais detalhes da obra – uma mulher nua, com o olhar baixo – e depois acentua o olhar de Cole sobre a mesma. Cole, neste instante, ainda não tem conhecimento sobre sexualidade e é taxado como “esquisito” por ter “inclinações muito femininas”. Esse jogo de focagem da cena, portanto, evidencia o momento de tristeza e hostilidade experienciado pelo personagem. A câmera reflete a melancolia da mulher esculturada e a transfere a Cole. Quando está prestes a tocá-la, ele escuta:

- Ora, ora. Um garoto do campo. Você certamente vem do campo.
- Um garoto do campo triste.
- Vestido de marrom.

A câmera mostra alguns dos convidados da festa; quatro pessoas envolvem o personagem em um círculo e começam a dizer sobre as vantagens de se viver no campo. Percebem a infelicidade de Cole e afirmam que ela emana das cores marrons que está usando. “Você, meu jovem, não está nada vestido para uma *soirée* de verão”, afirma uma das personagens. Cole então é surpreendido com cachecóis e um colar de pérolas; primeiro, demonstra uma expressão receosa, mas, ao final da cena, apresenta um sorriso, modesto, em harmonia com as vestimentas e com as pessoas que, de alguma forma, o abraçaram. Neste momento, a escultura atrás de Cole,

que antes representava o desdobramento de sua solidude, agora o faz se sentir menos solitário. Esta cena também é importante para pensarmos a proposta de Butler sobre a subversão da normatividade do gênero. As roupas e os objetos usados por essas pessoas informam sobre as novas possibilidades de sujeitos em *Anne com E*, expandindo, mesmo que de forma singela, “as fronteiras do que é de fato inteligível” (Butler, 2021, p. 63).

No fim da festa, Cole exterioriza sua homossexualidade a Josephine ao dizer ser como ela e Gertrude, e no oitavo episódio declara a Anne ser como Josephine, “mas com meninos”. Mesmo não nomeando a homossexualidade, a cena evidencia o entendimento por parte de Cole sobre seus desejos. Nesta cena percebemos que a troca de objetos também significa; não são somente os cachecóis e o colar de pérolas, mas a troca de experiências, desejos e subversões, uma linguagem compartilhada pelos corpos e que precede o entendimento de Cole sobre sua sexualidade.

Isso acontece devido às possibilidades que são oferecidas a Cole de ter a liberdade em instaurar novos sentidos. Há uma dimensão coletiva que pode ser pensada como fator que interfere nas performatividades de gênero; quando está entre os pares, Cole se sente confortável para exteriorizar seus sentimentos e sua sexualidade. Há, neste momento, um desafio à normatividade de gênero (Butler, 2021), quando as pessoas em cena perturbam as expectativas endereçadas aos seus corpos, com colares e cachecóis.

Mesmo sem um par romântico, Cole aparece como um desvio do personagem em relação ao que é tradicionalmente considerado amor; ele se preocupa, neste momento, não em se apaixonar por alguém, mas em acolher-se e acolher sua sexualidade, mesmo que não saiba nomeá-la. A cena evidencia, conforme hooks (2021, p. 43), o amor para além do sentimento de afeição, já que “promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa” também é amar. As pessoas ao redor de Cole se esforçam por alimentar a espiritualidade do garoto – não no sentido religioso, mas em relação ao corpo, à mente e à alma (hooks, 2021) —, estabelecendo entre eles um relacionamento, não romântico, mas amoroso.



FIGURA 2: Frames da sequência em que Cole é acolhido na festa.

Fonte: [netflix.com](https://www.netflix.com)

AMBIVALÊNCIAS EM CENA

Presente no quinto episódio da terceira temporada, a terceira cena analisada articula elementos sobre feminilidade e sexualidade, e dizem sobre a maneira como as personagens enxergam no amor uma possibilidade de um mundo mais justo. Esta cena precisa ser contextualizada a partir de duas outras: a primeira, quando o colega Charlie diz se preocupar com Anne: “Uma mente muito ativa causa infertilidade, sabia?”; e a segunda, quando Ruby se desespera e deduz estar grávida depois de dançar com um colega.

Ao perceber a inquietude das amigas após estes dois momentos, Anne afirma: “Já chega! Precisamos nos livrar de todas essas mentiras sem sentido! E eu tenho uma cura!”. Ela sugere que todas se encontrem no lago para um ritual de Beltane, “deusa celta da sexualidade, fertilidade e renascimento” (Hnatow, 2020, p. 16). É noite e a câmera capta pontos de luz em meio à floresta;

uma melodia entusiástica tem início quando as meninas aparecem cobertas pela luz da lua e por uma ligeira névoa, gargalhando e correndo em seus vestidos longos brancos, com tiaras de flores. Juntas, levam o fogo aos galhos.

Uma fogueira se acende no mesmo momento em que vemos a disposição das meninas em círculo, segurando galhos decorados com fitas. Anne dá um passo à frente e proclama: “Deusa de Beltane, Mãe Sagrada, Rainha de Maio, Dama Selvagem das Florestas, Guardiã do Amor e da Vida, bem-vinda ao nosso círculo”. Todas juntas continuam, enquanto a câmera realiza um movimento de *circling* entre seus corpos: “Nós, mulheres, poderosas e sagradas, declaramos nesta noite santificada que...”

- Tillie: Nossos corpos divinos pertencem a nós mesmas.
- Diana: Escolheremos a quem amar e em quem confiar.
- Josie: Caminharemos nesta Terra com graça e respeito.
- Jane: Sempre teremos orgulho do nosso grande intelecto.
- Ruby: Honraremos nossas emoções para que nossos espíritos triunfem.

As câmeras filmam a troca de olhares enquanto elas falam exaltadas, iluminadas pelo amarelo quente que vem da fogueira, quando Tillie diz: “E se algum homem nos desmerecer...”, então juntas, “mostraremos onde fica a porta!”. A captação em plano aberto nos diz sobre a grandiosidade que a produção confere à cena, que dá espaço a uma música em escala crescente, acompanhando Anne: “Indestrutível é a nossa força, e livre é a nossa imaginação”, e juntas, “caminhe conosco, Deusa, e seremos abençoadas, então”. Depois de jogarem os papéis no fogo, as garotas gargalham e começam a dançar em volta da fogueira. A música aos poucos deixa soar apenas o violino, enquanto Ruby se ajoelha, admirando a lua com os olhos cobertos de lágrimas. “Ruby? O que foi? O que houve?”, pergunta Anne e Ruby diz: “Ah! Como eu amo ser mulher!”; emocionadas, mais uma vez as meninas trocam olhares e e bradam seus entusiasmos.

Tais falas são, no mínimo, potentes e transformadoras quando olhamos para um histórico de comportamentos e concepções dessas mesmas meninas, que antes acreditavam que não poderiam ter a atitude de beijar meninos, ou que, quando meninos levantavam suas saias, diziam: “são só meninos sendo meninos”, ou até mesmo quando acreditavam que o casamento deveria ser a maior ambição de uma menina, bem como o trabalho doméstico a única possibilidade de trabalho. As falas evidenciam, mesmo que sutilmente, uma articulação com ideias do movimento feminista como a liberdade sexual e de escolha; elas são capazes de romper com a herança hegemônica da submissão, reposicionando as meninas e mulheres na sociedade ao proclamarem sobre respeito e intelecto. Para hooks (2021), romper com essas violências é um dos caminhos para a prática de uma ética amorosa, uma vez que a dominação masculina possibilitada pelo patriarcado estabelece uma barreira para o amor. Relações amorosas só são possíveis, segundo a autora, quando não há relações de poder e domínio

Ao nosso ver, tais falas são enunciados performativos: ao dizê-las, as meninas trazem para si a capacidade de ação da linguagem sobre seus corpos, uma linguagem que evidencia a realidade que elas propõem construir. Buscam interromper o processo que as levaria à opressão por meio de práticas como o casamento arranjado e o afastamento dos estudos. Além disso, evidenciam também a característica prática do amor ao dizerem abertamente que *escolherão* a quem amar e em quem confiar. Segundo Scott Peck (2008, p. 83) “amar é um ato de vontade — isto é, tanto uma intenção quanto uma ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que amar. Escolhemos amar”. Juntas, as personagens revelam as possibilidades do amor em forma de amizade, que segundo hooks (2021) é capaz de fortalecer o sentimento de comunidade.

Além disso, a cena nos remete a um período histórico no qual “todo um universo de práticas femininas, de relações coletivas e de sistemas de conhecimento” foi destruído: a caça às bruxas (Federici, 2017, p. 205). Segundo Silvia Federici, a caça às bruxas dizia também sobre um desmantelamento da sexualidade das mulheres, transformada em “objeto de temor”, tendo em vista a capacidade de enfraquecer os homens, fazendo com que as mulheres fossem retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens” (p. 205). Esta tentativa está, inclusive, explícita na fala do personagem Charlie à Anne quando julga que o temperamento da menina a deixaria infértil.

A cena simboliza uma retomada por parte das meninas daquilo que antes fora demonizado — e a manifestação de culto à Deusa da sexualidade evidencia tal fato. O ritual remete às bruxas e a outras figuras mágicas historicamente associadas às “incursões e festas noturnas”, condenando os comportamentos e ideais normativos que estruturam o gênero e, portanto, seus corpos, “demonstrando intolerância e rigidez com aspectos divergentes na atuação feminina em sociedade” (Dias; Cabreira, 2019, p. 180).

Ao voltar para casa Anne se aproxima do tio no curral, iluminada pela luz da lua e ainda vestida com as roupas do ritual, assiste a uma das éguas da fazenda dar luz a um potro. Ao ver os primeiros passos do animal, Anne suspira nos remetendo aos dizeres de Ruby poucos segundos antes: “como eu amo ser mulher”. Frequentemente, a série demonstra uma preocupação em reforçar a questão da reprodutividade das mulheres a partir de uma concepção cisgênera; junto a esta cena, soma-se, por exemplo, a fala de Anne sobre o “plano divino” e o poder de gerar uma pessoa quando experiencia a primeira menstruação.

Apesar dos enunciados no ritual proporem uma interrupção desta “ligação linear” (Borba, 2014), em outros momentos (como este), a série corrobora para a conformação destes corpos para com a matriz de inteligibilidade de gênero: são meninas, cisgêneras, heterossexuais e brancas, que sacralizam a capacidade reprodutiva de seus corpos. A cena, portanto, termina por servir a essa manutenção e finaliza o episódio como que deixando um recado importante a

quem assiste, reforçando uma construção contínua, ao mesmo tempo fissurada, da série sobre as performatividades de gênero.



FIGURA 3: Frames da sequência do ritual realizado pelas meninas.

Fonte: [netflix.com](https://www.netflix.com)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou analisar como se configuram as diferentes formas de amor a partir de diferentes performatividades de gênero em *Anne com E*, da Netflix. Nas cenas analisadas cuja temática era o amor concluímos que os desafios às performatividades normativas convivem com estratégias narrativas que reforçam as normas de gênero. Como Livia e Hall (2009, p. 117) afirmam, a linguagem pode “tanto servir à manutenção da ligação linear (...) quanto ao enfraquecimento da heterossexualidade compulsória”. Do mesmo modo, Foucault (1988, p. 101)

reitera a capacidade do discurso em “transmitir, produz[ir] e reforça[r]” o poder patriarcal, ao mesmo tempo em que “o enfraquece e expõe, o fragiliza e torna seu impedimento possível”.

Ainda que a série inicialmente tenha sido compreendida a partir da chave feminista da emancipação de meninas e mulheres, uma análise mais detida revelou que as performatividades de gênero são ambíguas e ambivalentes, ora reforçando questões biológicas e essencialistas, a sacralização do sexo e do corpo; ora desafiando noções de fragilidade e passividade das mulheres, como no ritual de Beltane. As matrizes de inteligibilidade de gênero que envolvem os corpos, o amor romântico e as ideias de feminilidade e masculinidade permanecem de maneira ambígua e nem sempre transformadora, reforçadas pelo amor cisgênero, pela defesa da reprodução e pelo romantismo inerente à série.

Uma prática que se baseia na ética amorosa, como propõe hooks (2021), busca o afastamento “dos paradigmas eurocêntricos e coloniais que construíram a sociedade ocidental, baseada em exploração, injustiça, racismo e sexismo” (Silva, 2021, p. 18). Ao nosso ver, pensar produtos audiovisuais através dessa ética é construir um universo mais justo a partir da ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BORBA, Rodrigo. *A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais*. Cadernos Pagu, n. 43, pp. 441-473, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021 [1990].

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. IN: LOURO, Guacira. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *Gender as Performance*. Entrevista com Lynne Segal e Peter Osborne. RP 067, 1994. <<https://www.radicalphilosophy.com/interview/judith-butler>>

COUTINHO, Iluska; MATA, Jhonatan. *Um telejornal e um método para chamar de nossos: uma reflexão sobre telas, fronteiras e modos de olhar*. In: 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Paulo, novembro de 2018.

DE ARAÚJO, José Eduardo; DE SOUZA, Maria Carmen. *A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de The Wire*. Rumores, p. 126-148, 2020.

- DE OLIVEIRA, Adriana; NORONHA, Joanna. *Afinal, o que é “mulher”? E quem foi que disse?* Direito e Práxis, Rio de Janeiro, v. 7, n. 15, p. 741-776, 2016.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de Saber*. São Paulo: Graal, 1988.
- GOMES BARBOSA, Karina. *Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual*. 2014. 330 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- _____. *Afetos e velhice feminina em Grace and Frankie*. Estudos Feministas, v. 25, n. 3, p. 1437-1447, 2017.
- GOMES BARBOSA, Karina; MENDONÇA, Carlos. “I am done”: *violência sexual, testemunho e reparação em ‘Hysterical Girl’*. Revista Logos, v. 28, n. 3, p. 107-123, 2021.
- HENN, Ronaldo; MACHADO, Felipe; GONZATTI, Christian. *Jordan Lives For The Applause: Performances de Si como Propulsoras de Ciberatecnologias*. Contemporânea: Comunicação e Cultura, v. 16, n. 01, jan-abr, 2018.
- HNATOW, Alison. *Anne-girls: Investigating contemporary girlhood through Anne With An E*. Pittsburgh, 2020. 60p. Monografia (Bacharelado em Filosofia) - Faculdade de Artes e Ciências, Universidade de Pittsburgh.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor*. São Paulo: Editora Elefante, 2021.
- LIVIA, Ana; HALL, Kira. “É uma menina!”: a volta da performatividade a linguística. In OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz(eds.). *Linguagem, Gênero, Sexualidade: Clássicos Traduzidos*. Ipiranga: Parábola Editorial, pp. 109-128, 2009.
- MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal Ltda., 1983, p. 435-453.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Londres, Macmillan, 1984.
- NOGUERA, Renato. *Por que Amamos: O que os Mitos e as Filosofias têm a Dizer Sobre o Amor*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.
- PECK, Scott. *A Trilha Menos Percorrida: Uma Nova Visão da Psicologia sobre o Amor, os Valores Tradicionais e o Crescimento Espiritual*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2008.
- RODRIGUES, Carla. *Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida*. Sexualidad, Salud y Sociedad, n. 10, pp. 140-164, 2012.

SILVA, Silvane. A prática do amor como potência para a construção de uma nova sociedade. In: hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Elefante, 2021, p. 9-20.

YOUNG, Lola. The rough side of the mountain: black women and representation in film. In:

JARRETT-MACAULEY, Delia (Ed.). *Reconstructing womanhood, reconstructing feminism: writings on black women*. London: Routledge, p. 177-202, 1996.

[1] Por cena entendemos um conjunto de planos que se passam em um único local e em tempo contínuo (VAZ, 2008).

[2] YOUNG, 1996, p. 200, tradução nossa. No original: A cinematic text [...] should be analysed as part of a complex web of inter-related experiences and ideas, fantasies and experimental expressions of desire, anxiety, fear and denial that need to be located in their historical, political and social contexts.

Vínculo, empatia e mimese: a comunicação do amor em série romântica sul-coreana

Bond, empathy and mimesis: the communication of love in South Korean romantic TV series

RESUMO

Séries românticas sul-coreanas valorizam a comunicação presencial, o corpo e suas linguagens, a porosidade sensorial, o vínculo afetivo, o processo de empatia, a mimese nas relações pessoais, simbólicas e socioculturais, além do romance amoroso. No Brasil, séries deste tipo fazem sucesso em plataformas de streaming, revelando um desejo latente por amor, sensorialidade, delicadeza e pessoalidade. Neste artigo, pretendemos verificar como estas qualidades, valorizações e hábitos se dão em *Pousando no amor* a partir de uma análise fílmica interpretativa da série com foco na construção e na relação entre personagens.

Palavras-chave: Amor; Vínculo; Empatia.

ABSTRACT

*South Korean romantic TV series value face to face communication, the body and its languages, the sensorial porosity, the affective bond, the empathy process, the mimesis in personal and cultural relationships, beyond the love affair. In Brazil, the so called k-dramas are a huge success in streaming platforms, revealing a latent desire for love, sensoriality, delicacy and personhood. This paper aims to verify how these qualities, valuations and habits take place in *Crash Landing on You* by applying the filmic analysis method focusing on characters development and their relations.*

Keywords: *Love; Bond; Empathy.*

DANILO FANTINEL

Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFRGS, faz pós-doutorado no PPGCOM-UNIP (danilo.fantinel@gmail.com).

INTRODUÇÃO

Comunicar é um ato interpessoal que se dá mediante condições humanas tanto fisiológicas e psíquicas quanto linguageiras, garantidoras da troca de informações e de nossa capacidade de compreensão. Séries audiovisuais sul-coreanas valorizam tramas cuja comunicação interpessoal entre casais românticos protagonistas destaca um delicado e respeitoso contato direto entre personagens. Essa aproximação comunicativa se dá por meio do compartilhamento do tempo e do espaço, pela postura e gestual empáticos, através do olhar, do toque delicado, da comunhão alimentar, da fala estimulada pela presença do outro, das vinculações afetivas e das mimeses simbólicas e socioculturais. De forma geral, há certa comunicação do amor em K-dramas populares no Brasil, como *Pousando no amor* (2019-2020), apontando para alguma predileção do público por histórias com proximidade comunicativa e contato afetuoso entre personagens.

Comunicação pessoal, sobretudo presencial, desvinculada de mídias eletrônicas ou digitais, envolve com mais intensidade o corpo e suas linguagens, a porosidade sensorial (CYRULNIK, 1999), o vínculo (BAITELLO Jr, 1997; MARCONDES FILHO, 2009; CYRULNIK, 1999), a empatia (DE WAAL, 2010) e a mimese (GEBAUER; WULF, 2004) na relação de um com o outro. Em séries românticas sul-coreanas, estas qualidades se destacam entre personagens que primam por contemplação e respeito ao outro, companheirismo, sensibilidade e delicadeza gestual, bem como pela valorização do amor romântico, não tão ligado ao erotismo, mas sim a Eros. Características como estas parecem chamar a atenção de parte do público em uma das principais plataformas de streaming dedicada ao formato K-drama no Brasil:

No cenário brasileiro, o catálogo nacional da plataforma de streaming (...) Netflix se apresenta como um termômetro interessante. O catálogo da Netflix Brasil possui atualmente mais de uma centena de produtos audiovisuais da Coreia do Sul disponíveis, entre eles estão K-dramas, filmes, reality shows (...). Desde 2016, quando a Netflix chegou à Coreia do Sul, que a programação sul-coreana cresce no catálogo global da plataforma, assim como o interesse dos consumidores internacionais (MAZUR, 2021, p. 184).

No primeiro semestre de 2023^[1] a Netflix anunciou o lançamento de 34 novos programas sul-coreanos, bem como investimentos bilionários na produção audiovisual do país nos quatro anos seguintes. Parte dos dramas de TV sul-coreanos é do gênero romance, que conquista segmentos do público brasileiro desde a década de 2010. Na cultura participativa dos fãs (JENKINS, 2009), sites especializados noticiam tudo sobre séries, promovem fóruns de debate e legendagem. Há uma ação constante do fã sobre seu objeto de culto na mediosfera (CONTRERA, 2017), esta dimensão do imaginário mediático dotada de imagens, textos e significações mercantilizáveis, consumíveis, sem valor sagrado, mas com valor de compra.

Conforme Baitello Júnior (2014), consumimos narrativas e imagens midiáticas, mas elas também nos consomem. Sedados por imagens, espectadores devoram dramas de TV enquanto são por eles devorados. Consumimos simulações sem participação ativa, mas com participação afetiva em processos de projeção-identificação (MORIN, 2014) com histórias audiovisuais. Assim, o espectador valoriza aquelas qualidades evidenciadas em K-dramas românticos, como contemplação da presença do outro, o contato sensível e respeitoso, o gesto empático, a afetuosidade mimética e mútua, bem como a vinculação amorosa – talvez apontando para um desejo latente por amor, sensorialidade, delicadeza, pessoalidade, sendo todos eles qualificadores de uma comunicação interpessoal efetiva.

Conhecidos como doramas, dramas de TV sul-coreanos são definidos como “K-dramas”, enquanto as séries japonesas surgidas na década de 1950 seriam os “doramas” originais (GARCIA; HSU; ALBUQUERQUE, 2021). Em K-dramas, são populares as histórias românticas^[2] entre jovens personagens no contexto urbano globalizado de grandes cidades sul-coreanas. Diferentemente do romance audiovisual ocidental, mais voltado aos aspectos sensuais, sexuais, à objetificação da mulher e à virilidade tóxica do homem, o romance sul-coreano tende a ser mais romântico, idealizado, ingênuo e melodramático.

O melodrama é um aspecto estético-narrativo importante em séries coreanas sul-coreanas. Ele surge em fins do século XVIII, após da Revolução Francesa, como uma forma estético-narrativa vinculada à literatura e ao teatro cujo público reunia integrantes das classes populares e da burguesia. Temáticas e personagens giram em torno da pessoa comum, da família, do drama cotidiano, das hierarquias institucionais e de conceitos morais, observando valores tradicionais, sendo uma “[...] clara reação ao anticlericalismo reinante” (BRAGA, 2005, p. 02). O melodrama foi visto como gênero bastardo, degradação da tragédia e do drama burguês. Em telenovelas brasileiras ou em séries sul-coreanas, recursos melodramáticos ajudam a compor tramas envolvendo desafios da vida em família e no trabalho, em namoros ou casamentos, bem como disputas com rivais e vilões. Assim, obtém-se grande identificação com o público, “[...] penetrando sua plateia por todos os poros”, causando uma “aristotélica catarse” (BRAGA, 2005, p. 06 e 07). Para atingir este nível, há recursos como a distribuição maniqueísta de personagens, que nas histórias acabam sempre agindo segundo os códigos melodramáticos da narrativa. No caso de K-dramas românticos, temos o relacionamento heteronormativo, o jovem casal em processo de autodescoberta, o rapaz mais fechado e distante, a garota mais amável e apaixonada, a descoberta do amor, a crise separadora, o reconhecimento amoroso, a harmonia final para o apaziguamento do casal.

O combo melodramático não apenas desperta e reafirma os processos de projeção-identificação (MORIN, 2014) do público com K-dramas românticos como também reforça a própria

“Onda Coreana” de cultura pop industrial, conhecida como “Hallyu”, composta pela cena musical do K-pop, pela respeitada produção cinematográfica sul-coreana e pelas séries de TV, que “[...] tem um peso ainda maior nessa equação: foram os precursores da Hallyu como um fenômeno transnacional de exportação”, conforme Daniela Mazur (2021, p. 175). A pesquisadora diz haver um crescente interesse por produtos da indústria televisiva sul-coreana, que se apresenta como alternativa em meio ao fluxo globalizante existente, centralizado entre os Estados Unidos e a Europa. Para Jin, Dal Yong e Yoon Tae-Jin (2017), Hallyu opera como um instrumento econômico e de identidade nacional sul-coreana. De modo geral, o país conferiu ao formato de séries dramáticas inventado pelos japoneses os traços culturais de seu povo, além de “[...] temáticas como relacionamentos românticos e familiares, contextos históricos nacionais, o dia-a-dia no emprego ou no âmbito escolar – que são condicionados às influências de gêneros, formatos e linguagens locais e transnacionais” (MADUREIRA, MONTEIRO e URBANO, 2014). Conforme as autoras, o K-drama coreano se apropria do formato dos doramas japoneses, estes essencialmente focados na cultura nipônica, porém se diferencia deles ao refletir as tradições sul-coreanas em diálogo com culturas vizinhas e com o Ocidente. O K-drama mistura contemporaneidade e ancestralidade em tramas melodramáticas, valorizando questões morais em respeito aos mais velhos, à hierarquia e à importância da família. Conforme Urbano (2020), este movimento de contrafluxo midiático realizado por países do Leste Asiático no mercado audiovisual global é entendido como uma resposta do Oriente à hegemonia anglófona no setor.

Em seu estudo sobre a influência do melodrama sobre séries sul-coreanas e telenovelas brasileiras, Maria Cristina Palma Munglioli, Ligia Prezia Lemos e Tomaz Affonso Penner (2023, p. 69) apontam que características melodramáticas “[...] estão presentes na maior parte dos K-dramas da atualidade” e que o sucesso de “[...] K-dramas no Brasil pode estar relacionada à literacia da audiência brasileira em relação à telenovela e ao melodrama, pois o gênero é o cerne desse formato tão caro aos brasileiros”. Conforme os autores, no início de 2010 já se falava das “novelinhas coreanas”, nome dado ao formato K-drama pelos primeiros fãs brasileiros, indicando que o público já compreendia o formato e sua estrutura melodramática – podendo ser este um fator para a popularidade de séries sul-coreanas românticas no Brasil.

A partir de uma leitura interpretativa da série *Pousando no Amor*, aqui centralizada em cenas e sequências específicas, veremos como vínculo, empatia e mimese propõem uma comunicação do amor.

VÍNCULO, EMPATIA E MIMESE

Muitos dramas de TV sul-coreanos destacam histórias com personagens destinados ao amor ou que devem lutar por ele. Com sensibilidade notável, traduzida em elementos da linguagem audiovisual que transparecem o desejo do afeto e o sonho do amor ideal, K-dramas oferecem romantismo a um público interessado em tramas romanescas contemporâneas. Nas histórias de figuras ficcionais em busca de seu par perfeito, multiplicam-se os contatos sensoriais, as demonstrações de vínculo, os sentimentos de empatia e os processos miméticos.

Boris Cyrulnik nos lembra que, vivos no mundo, nossos corpos sensíveis, dotados da capacidade de perceber a sensorialidade do outro, estabelecem comunicação mediante linguagens. Indivíduos porosos, fazemos trocas com os outros e com o ambiente (biológico, social, cultural) enquanto somos tocados por eles. Estando com os outros no mundo, nos dedicamos desde muito cedo a utilizar gestos, mímicas e palavras em uma “[...] comunicação porosa (física, sensorial e verbal) que estrutura o vazio entre dois parceiros e constitui a biologia do ligante” (CYRULNIK, 1999, p. 92). Para o autor, ao preencher o mundo (por meio de trocas com o ambiente e com os seres), a sensação de ser possuído engendra no indivíduo um sentimento de existência.

Na vivência do sujeito, estabelecem-se vínculos do eu com o outro. Ciro Marcondes Filho (2009) compreende vínculo como ligação, elo ou relação, como uma força de atração que aproxima as pessoas constituindo campos de afinidades. Para a etologia, trata-se do resultado de ações (inatas ou aprendidas) do ser vivo que o aproximam do outro ou reforçam e alimentam uma proximidade já existente. Nossa natureza gregária leva à constituição de laços e vínculos sociais, de modo que somos seres vinculantes cujo primeiro vínculo é o de parentesco. Estar vinculado, portanto, é uma condição humana. Em seu estudo sobre empatia, o etólogo Frans de Waal comenta a questão:

O vínculo é um elemento essencial para a nossa espécie. Não há nada que nos faça mais felizes. (...) A busca da felicidade (...) é antes de tudo um estado de satisfação das pessoas com a própria vida. (...) Não é o dinheiro, o sucesso ou a fama o que mais faz bem às pessoas, mas o tempo que elas passam com os amigos e a família (DE WAAL, 2010, p. 29).

Norval Baitello Jr. (1997, p. 87) destaca a importância dos vínculos para os estudos em Comunicação afirmando que “[...] ‘vincular’ significa ‘ter ou criar um elo simbólico ou material’, constituir um espaço (ou um território) comum, a base primeira para a comunicação”. Rituais de vínculo aplacam a incerteza, a instabilidade e a insegurança, de modo que o vínculo permite sentidos de confiança, cuidado, permanência, constância, resguardo e fidelidade, afinal “[...] os vínculos somente são mantidos quando regularmente alimentados, seja pela repetição, seja pela inovação informacional”.

O sujeito, em sua autoconstrução, também estabelece relações miméticas com o mundo e com os outros se entendermos mimese como um agir de acordo com o outro ou com o mundo. Em uma miríade de relações possíveis, o indivíduo não sofre os efeitos do ambiente e dos outros de forma passiva, pois vive reagindo a eles, acolhendo-os e sendo abarcado por eles em suas ações, sendo também moldado nesta relação. Pessoas mimetizam falas, condutas, gestos, hábitos, práticas, exemplos, modos ou modelos oferecidos pelos outros e estabelecidos no mundo desde muito cedo. Certo agir do sujeito no mundo é também resultado destas relações miméticas estabelecidas em nossas vidas desde os primeiros anos.

Gunther Gebauer e Christoph Wulf destacam que tanto o eu como o outro são categorias abertas, se constituindo na relação entre si, sendo suscetíveis à porosidade citada por Cyrulnik (1999). É na ação coletiva dos atos sociais, dos rituais habituais, dos acontecimentos culturais e das práticas cotidianas que se dão as atividades de grande ação mimética. A mimese social, portanto, é constituída de imitações, inspirações, repetições e referências advindas das pessoas que habitam o mundo e que constantemente recriam práticas, condutas e representações. Para Gebauer e Wulf (2004, p. 126), “[...] a referência mimética dá acesso aos outros”, de modo que “[...] a mimese social é o princípio que faz uma ponte entre o agente e as ações dos outros”. Esta ponte contribui para a nossa adaptação ao mundo e à alteridade. Os autores sublinham que o mundo das ideias e das criações também é passível de mimese, afinal “[...] devemos falar de mimese social quando o comportamento mimético faz referência a situações, ações ou modos de comportamento construídos de forma real ou imaginária, literária ou artística” (GEBAUER; WULF, 2004, p. 131).

Ao abordar a mimese na estética, os autores retomam Paul Ricouer para diferenciar três formas de mimese relacionadas à arte e à poética. O primeiro tipo de mimese designa a relação da obra de arte com a realidade inscrita fora dela. O segundo caracteriza a composição da obra de arte em si, do ato à linguagem e à materialidade da obra. O terceiro tipo de mimese designa o processo de apreciação (“recepção”, dizem os autores) da obra de arte pelo sujeito que a observa. “Na sua contemplação, ele põe-se na figuralidade da imagem, deixa-se tocar e fascinar por ela” (GEBAUER; WULF, 2004, p. 81). Ainda que esteja no mundo, o observador contempla algo descolado dele, uma ficção visual, textual ou sonora, um segundo mundo que, para Gebauer e Wulf, chama a atenção do observador não somente pela similaridade que tem com o mundo original, mas pelo que há de desconhecido e estranho na obra. O jogo mimético de similaridades e diferenças culturais nos dramas de TV sul-coreanos chama a atenção de parte da audiência brasileira, que se identifica com melodramas românticos e projeta neles seus desejos, percebendo nas séries uma especificidade estético-narrativa – um universo diegético exótico, descolado das realidades em que o espectador ocidental se encontra.

No romance romântico dos K-dramas contemporâneos, além dos contatos sensoriais, dos sentimentos vinculares e do referencial mimético, a capacidade de empatia também se sobressai. A sensibilidade de se assumir a perspectiva do outro, colocar-se em seu lugar, compadecer-se da condição do outro, marca dramas de TV como *Pousando no amor*. Para Frans de Waal, a empatia dialoga com a solidariedade, com o vínculo humano e social. Ela teria começado “[...] com a sincronização dos corpos – correndo quando os outros correm, chorando quando os outros choram, bocejando quando os outros bocejam” (DE WAAL, 2010, p. 75). A sincronia permite o mapeamento do próprio corpo no corpo do outro para incorporação de movimentos. Mas é a porosidade sensorial, o vínculo e a identificação mimética com os outros aquilo que nos leva a, empaticamente, como sublinha Edith Stein (2004), perceber o sentido da vivência do sujeito que está diante de mim – ou de viver a vivência dele como se minha fosse. Sobre os outros, De Waal (2010, p. 83) comenta que “[...] eles se tornam modelos para nós: empatizamos com eles e seguimos seus exemplos”.

EROS, VÍNCULO E DRAMAS DE TV

A comunicação do amor em séries sul-coreanas pressupõe uma comunicação afetuosa com o outro, uma comunhão, um reconhecimento mútuo e coeso que extrapola o erotismo e se direciona ao desejo de amor romântico. Junito de Souza Brandão (1986, p. 186) explica que, sendo resultado de uma criação cósmica mítica, Eros é força primordial do mundo, o “[...] desejo incoercível dos sentidos” que “[...] transtorna o juízo dos deuses e dos homens”. Seu poder cósmico é prolífico, pois “[...] garante não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do cosmo” (BRANDÃO, 1986, p. 187).

Por isso Eros é vínculo, é ligação. Conforme Brandão (1986, p. 187), estando “[...] a meia distância entre uns e outros, ele preenche o vazio, tornando-se, assim, o elo que une o Todo a si mesmo”. Mas há neste amor desejante uma inquietação reveladora. “Eros é uma força, (...) uma ‘energia’, perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma carência sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca do objeto” (BRANDÃO, 1986, p. 187, aspas do autor). Esse objeto do desejo ronda a própria elevação da existência na vivência vinculante, empática e mimética com o outro.

Eros e Psiquê saciam os desejos contemporâneos das audiências quando se encontram no beijo na boca cinematográfico, que promove união e que se coloca como “[...] comunhão

e comunicação da psique no eros” (MORIN, 2002, p. 134). Integrados em vínculo amoroso no final feliz audiovisual, Eros e Psiquê também simbolizam comunicação com o outro, comunhão e reconhecimento. No Brasil, o impacto das séries românticas sul-coreanas² demonstra o interesse por um amor ligante de cumplicidade afetuosa, sensorial, vincular, mimético e empático.

COMUNICAÇÃO DO AMOR

Um dos principais dramas de TV sul-coreanos de sucesso no Brasil, *Pousando no amor* (2019-2020) aborda a história romântica entre a jovem empresária sul-coreana Yoon Se-ri (Son Ye-jin) e o austero militar norte-coreano Ri Jeong-hyeok (Hyun Bin). Líder asiática no ramo da moda, Se-ri decide testar a qualidade de um traje esportivo em um voo de parapente. Alertada sobre o perigo dos ventos, Se-ri mantém os planos. Alçada às alturas por um tornado, ela chega até a Coreia do Norte. Presa em uma árvore no pouso, Se-ri é encontrada por Jeong-hyeok.

Em dúvida se a garota é uma espiã do Sul, Jeong-hyeok a mantém em sua casa, longe das autoridades. Apaixonados, escondem o sentimento mútuo. Ela, extrovertida. Ele, quase ríspido. Ambos sarcásticos o suficiente para brincar com as emoções. Recalam a paixão pelos primeiros cinco dos 16 episódios da série. A negação da atração ajuda a reforçar entre o público o desejo de amor. Um vínculo inicial se estabelece entre os protagonistas já no primeiro episódio, bem como entre o casal e o público, que deseja a realização do amor. A ligação entre os protagonistas, porém, sofrerá inúmeras tensões no decorrer da história, reforçando o vínculo entre ambos.

Fiel ao seu país, objetivo e compenetrado, Jeong-hyeok raramente demonstra emoções, sendo diferente da sincera Se-ri, uma articulada e espontânea mulher de negócios. No entanto, nutre por ela curiosidade e empatia. Herói simpático (MORIN, 2002) que se revela aos poucos, o militar decide apoiar o retorno dela para casa fora dos canais oficiais.



FIGURA 1: Jeong-hyeok prepara o café da manhã

Fonte: Reprodução *Pousando no Amor*, 2023

Na manhã seguinte, Jeong-hyeok prepara um café da manhã reforçado. Na refeição caseira, tudo é preparado por ele, com produtos da região, com os utensílios, costumes, saberes e sabores locais. Se-ri evita comer. Ele entende que ela teme ser envenenada. Contrariado, ele a provoca retirando o café da manhã intocado e dizendo que não oferecerá novas bondades. Nesta antipatia mimética mútua, enquanto uma esnoba, o outro desdenha. O clima áspero e cômico entre ambos arrefece com a chegada de militares subordinados a Jeong-hyeok, incluindo Pyo Chi-soo (Yang Kyung-won), o antagonista cômico de Se-ri, com o qual ela travará disputas envolvendo questões como a grandeza dos dois países, as diferenças entre comunismo e capitalismo, além da atenção de Jeong-hyeok.

Se-ri e Jeong-hyeok estabeleceram vínculos desde que ele a encontrou na mata. Sendo ela clandestina e ele, cúmplice, um depende do outro para que Se-ri volte em sigilo para casa. Sua presença no Norte não pode se tornar pública, mas ela rapidamente fica conhecida no vilarejo. Quando militares fazem uma vistoria na casa de Jeong-hyeok, ele a livra de uma execução pública a anunciando como sua noiva.

Ao tentar deixar a Coreia do Norte em uma embarcação, no terceiro episódio, Yoon Se-ri revela seu nome completo a Ri Jeong-hyeok. Ela diz ser do clã Haeju Yoon, originário da Coreia do Norte. Ele responde ser do clã Jeonju Ri, do sul. “Que ironia”, ela responde. No clima de despedida, a fuga é frustrada por militares. Para evitar a captura de Se-ri, Jeong-hyeok a beija pela primeira vez, apresentando-a como sua namorada às autoridades. Sobre a origem dos personagens, o antigo clã Haeju Yoon surgiu na região de Haeju, na atual Coreia do Norte, em período próximo à Dinastia Ming (1368-1644), enquanto o clã Jeonju Ri tem origem na região de Jeonju, na atual Coreia do Sul. Portanto, a origem dela, sul-coreana, remete ao Norte, enquanto a dele, norte-coreano, ao Sul. Essa *coincidentia oppositorum*^[3] estaca uma cisão, pois Se-ri e Jeong-hyeok não são do mesmo clã, região ou país. Suas origens apontam mesmo para uma rivalidade e um antagonismo que colocam os opostos em relação. A vinculação, aqui, se dá por oposição e por complementaridade, dualismo e magnetismo. Entre os dois há interesse romântico, mas também certo impedimento amoroso. Ao redor do casal giram sentidos de proibição, incompatibilidade, distanciamento, contra os quais os dois lutarão ao longo da série para demonstrar que o amor supera dificuldades.

Em *Pousando no amor*, muitas cenas envolvem a comunhão alimentar, o preparo e a degustação de alimentos tradicionais pelo casal ou em grupo. No quarto episódio, em um jantar, há um representativo momento de comunicação interpessoal coletiva. À noite, Ri Jeong-hyeok leva Se-ri para casa, onde quatro amigos militares do protagonista preparam amêijoas (molusco comestível) flambadas no chão batido do quintal. Cozida pelo calor da brasa, a carne é consumida direto da concha, que depois serve de taça para o doce soju, um destilado de arroz, trigo ou cevada muito apreciado nas Coreias. Se-ri desconfia, pois só conhece receitas de grandes restaurantes, sempre acompanhadas de raros vinhos brancos. Porém, a protagonista se rende às explicações do simpático Kim Joo-meok (Yoo Su-bin). A empatia entre estes dois novos amigos é nítida. Ambos interagem sob os olhares de um satisfeito Jeong-hyeok, interessado em que a garota do Sul perdida no Norte se sinta bem.



FIGURA 2: Amigos apreciam amêijoas flambadas e bebem soju

Fonte: Reprodução *Pousando no Amor*, 2023

Joo-meok facilita a integração de Se-ri com o grupo. Observando os outros se deliciarem com frutos do mar e bebida, o ato mimético de Se-ri surge incontrollável. O prazer dos outros e a fome que cresce a levam a alimentar-se. Ao participar do jantar, Se-ri atualiza a ancestral experiência gastronômica em grupo. Gilbert Durand (2012) já demonstrou o quanto a dominante reflexa digestiva, marcada pelo ato da ingestão, pelo engolimento, vem a estimular uma ampla dimensão mística (ou antifrásica) do imaginário antropológico. Nela, constelam imagens simbólicas apaziguantes da noite agradável, da intimidade do lar, morada ou local em que se vive, junto aos seus, perto do feminino acolhedor, em comunhão alimentar e na intimidade do grupo. Nesta estrutura de imagens, o simbolismo de inversão (DURAND, 2012, p. 199) destaca os mistérios da noite e da mulher, o repouso terrestre e a descida digestiva. Este simbolismo também remete ao que é úmido, viscoso, morno, calmo, quente e escuro, levando às entranhas e às vísceras onde ocorrem as misturas digestivas. Na mesma estrutura, o simbolismo da intimidade (DURAND, 2012, p. 236) é regido pelos arquétipos de refúgio e de interioridade, fazendo circular imagens de morada, casa, cabana e gruta, chegando aos símbolos continentais de cálice, taça, receptáculo, bem como a imagem da concha mítica e fecunda – todos mais ou menos associados ao feminino. De forma geral, o simbolismo da intimidade movimentada sentidos de cumplicidade, mistério, repouso e quietude. Na cena do jantar entre amigos na morada de Jeong-hyeok, os vínculos entre o grupo se solidificam, pois o compartilhamento dos alimentos é uma comunhão íntima e festiva, um ato simbólico e antropológico ligado à empatia, vinculação, convívio e compartilhamento. A noite escura não remete simbolicamente às trevas do medo e da insegurança para uma sul-

coreana perdida no Norte, mas ao acolhimento entre os pares em um anoitecer iluminado pela luz do fogo e aquecido pelo calor do espírito.

Ao longo da trama, e apesar do nítido interesse amoroso entre os dois, ambos camuflam o sentimento (proibido) com ironias envolvendo a afeição mútua. Para enciumar Jeong-hyeok, Se-ri encontra, no sexto episódio, o golpista sul-coreano Seung-jun (Kim Jung-hyun), um foragido da justiça que se esconde em Pyongyang. Jeong-hyeok consente, mas depois de horas interrompe o encontro. Satisfeita com a reação de Jeong-hyeok, ela o convida para ir a um bar. Se-ri percebe estar nevando. Sarcástica, diz ser um mau sinal, pois, conforme uma antiga lenda, o amor se realizará entre duas pessoas que virem o primeiro nevar juntos, pois “assistir à primeira neve faz o amor acontecer”. Ela lamenta que com eles isso não deverá funcionar, pois “seria uma loucura”. “Uma loucura completa”, concorda Jeong-hyeok. A vinculação sedutora e amorosa entre os protagonistas se reforça apesar de impedimentos e incompatibilidades – que despertam mais interesse e sentimento entre ambos. O anseio pelo que não se pode ter revigora e sobrevaloriza o objeto de desejo.

No sétimo episódio, Jeong-hyeok tenta um novo retorno para Se-ri, desta vez por avião. Em direção ao aeroporto, a dupla é barrada por militares. Em um tiroteio, ele é alvejado para salvar Se-ri e acaba internado. Com Jeong-hyeok inconsciente, Se-ri admite ser egocêntrica e narcisista, mas diz que ele vem alterando o jeito dela de ser. Quando desperta, Jeong-hyeok a critica por não ter embarcado, pois são muitos os perigos para a fazer voltar para casa. Ela diz que ficou para salvá-lo. Irascível, ele reclama que ela só atrapalha sua vida. Abalada, ela deixa o quarto. Mais tarde, médicos dizem que ele somente sobreviveu por ter recebido sangue dela. A vinculação, agora sanguínea, faz Jeong-hyeok perceber o quanto foi insensível. Ele vai atrás dela e, no auge do melodrama, Se-ri diz que não conseguiu partir porque precisa proteger ele. Jeong-hyeok a beija novamente, agora com sentimento, diferentemente do beijo encenado (e roubado) no navio em alto mar. Na noite fria e chuvosa, em frente ao hospital, o casal tem ao fundo uma árvore iluminada por pequenas lâmpadas. Se as gotas da chuva simbolizam o choro dela, a luz decorativa remete à revelação do amor a partir do beijo.

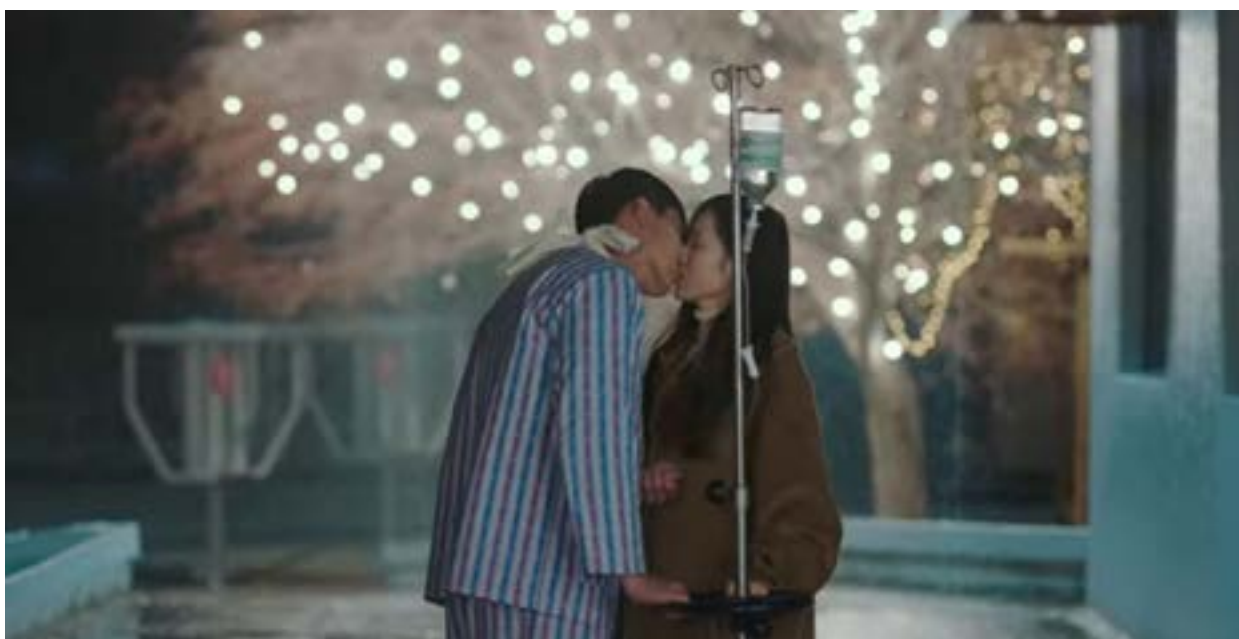


FIGURA 3: Jeong-hyeok beija Se-ri em frente a um hospital

Fonte: Reprodução *Pousando no Amor*, 2023

No episódio seguinte, depois que Jeong-hyeok salva Se-ri de um sequestro, eles se refugiam em uma casa abandonada. Conversam sobre suas vidas à noite, durante uma nevasca, com um fogão à lenha oferecendo luz, calor e a possibilidade do entendimento. A mimese se dá na postura, nos olhares, no mútuo direcionamento dos rostos, no tom de voz, na sinceridade. Os embates irônicos ficam de lado. Um passa a conhecer um pouco mais sobre o outro de forma autêntica.

Ao décimo episódio, Jeong-hyeok consegue fazer com que Se-ri retorne à Coreia do Sul, mas não sem antes se despedir com um beijo na fronteira entre os países, à noite, sob a neve. A empatia por Se-ri e a preocupação com sua segurança superam o desejo dele de ficar com ela, mas não sua vontade de beijá-la. Dias depois, ao saber que o militar rival Cho Cheol-gang (Oh Man-seok) está em Seul para capturar Se-ri e reenviá-la a Ppyongyang, Jeong-hyeok parte em direção ao Sul para salvá-la. Já em Seul, encontra Se-ri em uma rua, à noite, sob a neve e as luzes da metrópole. Ele diz que a procurou por todo o bairro, até encontrá-la. Ela pensa ser um sonho. Eles se abraçam, sem beijar-se. A mimese do reencontro é puro espelhamento entre o casal. O vínculo reforçado pelo reencontro desperta empatia, afeto, tranquilidade, acolhimento, descanso, segurança. A neve cristaliza simbolicamente, de forma mais ou menos nítida, pela primeira vez, o amor contido, respeitoso e sincero que une o casal. Na sequência, ele conta o motivo de sua viagem: a perseguição vingativa do vilão Cho Cheol-gang.



FIGURA 4: Jeong-hyeok reencontra Se-ri em Seul

Fonte: Reprodução *Pousando no Amor*, 2023

Ao longo da série, Jeong-hyeok e Se-ri desenvolvem uma relação cada vez mais amistosa e amorosa. Porém, sabendo da dificuldade de ficarem juntos em função da fronteira que os separa, ambos seguem sabotando a aproximação definitiva, ressaltando a impossibilidade do amor. Ao mesmo tempo em que se declaram e reforçam o vínculo, postergam o encontro amoroso efetivo por medo do impedimento futuro. No 12º episódio, alcoolizados, ele diz a ela que quer ficar em Seul, com ela, para ter filhos gêmeos e para vê-la envelhecer. Ela responde que vai envelhecer muito devagar, e que se ele quiser ver isso terá que viver com ela por muito tempo. Eles brindam e bebem, mas parecem tristes, introspectivos. Sem se tocar, sem se beijar, estão apáticos pela incerteza de um amor impedido pelo contexto histórico.

Em Seul, no alto de uma ponte sobre um imenso desfiladeiro, a céu aberto, no 13º episódio, os protagonistas relembram o passado, quando se viram em uma ponte muito alta, na Suíça. Na época, os dois ainda não se conheciam. Jeong-hyeok estava com a namorada, Dan. Deprimida pelo abandono materno e pelo afastamento familiar, Se-ri pensava em tirar a própria vida justo quando ele apareceu pedindo a ela que fizesse uma foto do casal. Impressionada com a beleza dele, Se-ri sentiu inveja de Dan. Agora, em Seul, Se-ri e Jeong-hyeok estão juntos, mas terão que se separar a qualquer momento. Ele precisa voltar à Coreia do Norte. Seja no passado ou no presente, uma tragédia abismal romântica ameaça os personagens. Na Suíça, a queda trágica no vazio profundo do despenhadeiro marcaria o fim solitário de Se-ri em um profundo vazio tão real quanto simbólico. Já na Coreia do Sul, a queda livre de ambos no amor real se liga à queda do casal na própria separação, no abismo do amor impossível.

No 15º episódio, Se-ri é internada em estado crítico após ser baleada ao tentar salvar Jeong-hyeok de um tiro – em um comportamento mimético movido por empatia que repete de forma invertida a situação ocorrida no sétimo episódio^[4]. O vínculo entre o casal atinge novo patamar. Preso pela polícia sul-coreana, Jeong-hyeok teme que ela morra. Ao final do capítulo, um flashback mostra os dois namorando, caminhando juntos enquanto dividem um guarda-chuva sob forte temporal. A atmosfera é triste. Com Se-ri convalescente e Jeong-hyeok detido, a chuva do passado chora um sentimento amargo, de uma densidade amorosa líquida, fluida, lacrimal. A lágrima é a primeira a recorrer à melancolia poética das águas (BACHELARD, 2013) para explicar a si mesma, de modo que esta cena cheia de gotas de chuva que choram lágrimas inunda o espectador em uma introspecção amorosa, pois sofrida pelo temor da perda. A chuva chora e teme pelo casal.

No episódio final, na tarde dourada na ampla zona de fronteira entre as duas nações, após uma troca de prisioneiros entre os países que envolveu a repatriação de Jeong-hyeok, ele afirma que Se-ri foi um presente que caiu do céu, e que é grato por isso. Em outro episódio o personagem já tinha dito o quanto teve sorte de tê-la conhecido. Já separados, ele envia mensagens de celular (clandestino) a ela orientando-a sobre como se portar consigo mesma e com os outros. Assim, ela poderá “ter uma vida mais leve e feliz”. Distante, Jeong-hyeok segue empático, colocando-se no lugar dela e prevendo um possível retrocesso de consciência de Se-ri no ambiente familiar nocivo. O agir do herói simpático (MORIN, 2002) busca o bem-estar da amada. O vínculo amoroso entre os dois se mantém a distância. Por mimese, Se-ri procura seguir os exemplos de Jeong-hyeok para ela exercer empatia, distanciando-se de seu individualismo habitual. Ao fim da série, os protagonistas retornam à Suíça para viver o amor sem proibições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, tentamos demonstrar como a série de TV sul-coreana *Pousando no amor* aposta na comédia romântica com traços melodramáticos para valorizar a presença e a comunicação física entre personagens, destacando qualidades como empatia, o toque delicado e respeitoso, a congregação alimentar, a porosidade sensorial nas relações, as vinculações afetivas, a capacidade mimética que permite espelhamentos e mutualismo, o romance romântico e o ideal do amor. O K-drama asiático parece captar entre parte do público brasileiro certo interesse pelas histórias sentimentais, pelas relações amorosas cordiais, pelo modo romanesco e, por vezes, ingênuo dos personagens, pelo desejo latente do amor romântico.

Como destacamos, há em *Pousando no Amor*, assim como em outras séries românticas sul-coreanas, traços melodramáticos como o drama cotidiano da pessoa comum, o maniqueísmo de personagens, seus desafios morais, familiares e amorosos, os relacionamentos heteronormativos, as crises cortantes e os finais felizes, todos capazes de gerar importantes processos de projeção-identificação por parte das audiências. Estas codificações melodramáticas giram em torno da idealização do amor romântico heterossexual capaz de suprir simbolicamente uma vontade de romance, de contato pessoal, de equalização sensorial. Uma atualização de Eros que supere a erotização dos corpos e celebre o amor ligante, a cumplicidade afetuosa.

Entendemos que em *Pousando no Amor*, vínculo, empatia e mimese são qualidades e habilidades que ajudam a estruturar uma trama romântica cômica com algum contexto histórico e muitos recursos do melodrama capaz de estabelecer a comunicação do amor para com o público. Compreender como este simbolismo do amor romântico dinamiza séries sul-coreanas a ponto de estruturar personagens e tramas que seduzem parte das audiências no Brasil demanda uma pesquisa mais ampla e acurada sobre o tema – a qual segue em andamento em âmbito de pós-doutorado e cujo primeiro artigo aqui se apresenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Saori. **Onda Coreana? Entenda o que é Hallyu e o seu impacto no entretenimento.** 2023. Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/onda-coreana-halluy-o-que-e/> . Acesso em: 20 jun. 2023.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia:** reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

_____. **O animal que parou os relógios.** São Paulo: Annablume, 1997.

BRAGA, Claudia. **Melodrama:** aspectos gerais do gênero matriz da telenovela. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega:** volume 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera:** meios, imaginário e desencantamento do mundo. Porto Alegre: Imaginalis, 2017.

CYRULNIK, Boris. **Do sexto sentido:** O homem e o encantamento do mundo. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

DE WAAL, Frans. **A era da empatia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

GADELHADA, Isabela. **Netflix anuncia lançamento recorde de produções sul-coreanas em 2023**. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/netflix-anuncia-lancamento-recorde-de-producoes-sul-coreanas-em-2023/> . Acesso em: 20 jun. 2023.

GARCIA, Júlia.; HSU, Ya Ya; ALBUQUERQUE, Mariana. 2021. **Ásia Pop: estudo sobre as produções audiovisuais japonesas e sul-coreanas e seus desdobramentos no contexto brasileiro**. In: Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática - UFJF, 2021. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/comunicarliteracia/projetos/asia-pop-estudo-sobre-as-producoes-audiovisuais-japonesas-e-sul-coreanas-e-seus-desdobramentos-no-contexto-brasileiro/>. Acesso em: 23 jan. 2023.

GEBAUER, Gunther; WULF, Christoph. **Mimese na cultura**: Agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

JIN, Dal Yong; YOON, Tae-Jin. **The Korean Wave: retrospect and prospect introduction**. International Journal of Communication, v. 11, p. 2241-2249, 2017.

KWONDA, Jake. **Efeito Netflix**: por que mulheres ocidentais estão indo para a Coreia do Sul em busca de amor. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/estilo/efeito-netflix-por-que-mulheres-ocidentais-estao-indo-para-a-coreia-do-sul-em-busca-de-amor/> . Acesso em: 20 jun. 2023.

MADUREIRA, Alessandra V. A. C.; MONTEIRO, Daniela. de S. M.; URBANO, Krystal C. L. Fãs, mediação e cultura midiática – dramas asiáticos no Brasil. In: **I Jornada Internacional Geminis**, 2014, São Carlos. Disponível em: <https://docplayer.com.br/29508403-Fas-mediacao-e-cultura-midiatica-dramasasiaticos-no-brasil-1.html>. Acesso em: 22 jan 2023.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MAZUR, Daniela. A indústria televisiva sul-coreana no contexto global. **Ação Midiática**, Curitiba, n. 22, p. 172-191, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/73021>. Acesso em: 14 jul. 2024.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

_____. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo 1 - Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MOURA, Rayane. **1ª série coreana gravada no Brasil tem Pyong Lee confirmado no elenco**. 2022. Disponível em: <https://gizmodo.uol.com.br/1a-serie-coreana-gravada-no-brasil-tem-pyong-lee-confirmado-no-elenco/> . Acesso em: 20 jun. 2023.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; LEMOS, Ligia Prezias; PENNER, Tomaz Affonso. K-dramas originais Netflix no catálogo brasileiro: melodrama e literacia midiática. **Rumores**, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 55-76, jul./dez., 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/215298> . Acesso em 22 ago. 2023.

POUSANDO no amor. Direção: Kim Hui-won e Jung Hyo Lee. Produtora: Studio Dragon. Coreia do Sul, 2019-2020.

QUEIROGA, Louise. **Confira 20 K-dramas mais assistidos no Brasil em 2021**. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/confira-20-dramas-mais-assistidos-no-brasil-em-2021-25373421> . Acesso em: 12 jul. 2023.

RYALL, Julian. **Por que a Netflix investirá bilhões na Coreia do Sul?**. 2023. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/por-que-a-netflix-investir%C3%A1-bilh%C3%B5es-na-coreia-do-sul/a-65493865> . Acesso em: 20 jun. 2023.

SANCHEZ, Leonardo.; STRAZZA, Pedro. **Como a decisão da Netflix de divulgar dados de audiência pode mudar o streaming**. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/12/como-a-decisao-da-netflix-de-divulgar-dados-de-audiencia-pode-mudar-o-streaming.shtml> . Acesso em: 16 dez. 2023.

STEIN, Edith. **Sobre el problema de la empatía**. Madrid: Editorial Trotta, 2004.

URBANO, Krystal C. L. Produções televisivas japonesas e sul-coreanas na Netflix Brasil: apontamentos iniciais. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 17, n. 50, p. 561-578, set./dez., 2020. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/2164/pdf> . Acesso em: 23 jan 2023.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Gaston Bachelard, poétique des images**. Paris: Mimesis, 2012.

-
- [1] Em maio de 2023, a Netflix anunciou que investirá US\$ 2,5 bilhões na produção de conteúdo na Coreia do Sul até 2027 (RYALL, 2023). No mesmo ano, a empresa divulgou o lançamento de 34 novas produções (GADELHADA, 2023). Conforme o site Jovem Nerd, pesquisa realizada em 2020 pelo Ministério da Cultura, Esportes e Turismo da Coreia do Sul revela que o Brasil foi o terceiro maior consumidor de audiovisual sul-coreano naquele ano, ficando atrás da Malásia e Tailândia (ALMEIDA, 2023). A Netflix, porém, somente aceitou informar seus índices de audiência em dezembro de 2023 (SANCHEZ; STRAZZA, 2023), portanto a audiência de K-dramas ainda não é conhecida. Em 2022, a HBO Max produziu a primeira série coreana no Brasil, *Além do Guarda-Roupa* (MOURA, 2022). Já a pesquisadora Min Joo Lee verificou um fluxo de mulheres norte-americanas e europeias em direção à Coreia do Sul interessadas em encontrar seu par romântico no país asiático (KWONDA, 2022).
- [2] Em 2022, as plataformas de streaming Viki e Kocowa, dedicadas a dramas de TV sul-coreanos, divulgaram suas listas de dez séries mais assistidas no ano anterior (20 no total, portanto). Conforme notícia publicada pelo jornal O Globo (QUEIROGA, 2022), 12 títulos eram evidentemente do gênero romance.
- [3] A *coincidentia oppositorum* (WUNENBURGER, 2012, p. 51 e 52) é uma coincidência de opostos que não se excluem nem se anulam, mas que se complementam sem estabelecer necessariamente uma relação de causa e efeito. A conciliação dos contrários, bem como a dualidade simbólica, são elementos importantes nos Estudos do Imaginário.
- [4] Ver a página 12 deste artigo.

O amor é político: notas sobre *amor mundi* em Hannah Arendt

Love is political: notes on amor mundi in Hannah Arendt

MURIEL EMÍDIO PESSOA DO AMARAL

Professor colaborador do Departamento de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Bauru). E-mail: murielamaral@yahoo.com.br

RESUMO

A proposta do artigo se desenvolve no intuito de apresentar as reflexões sobre amor pela perspectiva de Hannah Arendt. Mesmo não sendo um dos temas centrais das contribuições de Arendt, em alguma medida, a ideia de amor permeou seus estudos. As maiores reflexões nasceram com a ideia de *amor mundi* ao reconfigurar o pensamento de Santo Agostinho e reposicionar o amor mundano como construtor do mundo. Assim, a ideia de *amor mundi* de Hannah Arendt se aproxima da sua compreensão sobre ação política dentro do espaço público para a edificação do mundo e se afasta do amor idealizado pela doutrina cristã enquanto demonstração de afeto privado. Além disso, para Arendt, o *amor mundi* é possível devido à possibilidade de comunicação.

Palavras-chave: Amor; Amor mundi; ação política; mundanidade

ABSTRACT:

The purpose of this article is to present reflections on love from Hannah Arendt's perspective. Although it was not one of the central themes of Arendt's contributions, to some extent the idea of love permeated her studies. The greatest reflections came from the idea of *amor mundi*, which reconfigured St. Augustine's thinking and repositioned worldly love as a builder of the world. In this way, Hannah Arendt's idea of *amor mundi* comes closer to her understanding of political action within the public space for the edification of the world and moves away from the love idealized by Christian doctrine as a demonstration of private affection. Furthermore, for Arendt, *amor mundi* is possible because of the possibility of communication.

Keywords: Love; Amor mundi; political action; worldliness

INTRODUÇÃO

Se há a possibilidade de ter amor da cabeça aos pés, como apresentam a canção e o título desse dossiê, o amor também pode ser político e, para isso, precisa haver comunicação, segundo Hannah Arendt. Para que não haja leituras equivocadas, é importante a elucidação de alguns pontos. A proposta do amor como sendo político se afasta em absoluto da ideia de adoração a quaisquer partidos políticos, de quaisquer linhas ideológicas partidárias ou a devoção a qualquer figura do meio político que goza de visibilidade. O *amor mundi*, também conhecido como amor mundo, para Arendt, não tem recompensa nem está associado a demonstrações protocolares, burocráticas ou intencionais.

Esse conceito de amor se aproxima da própria ideia de Arendt sobre ação política pelas primícias de que há a intenção de compartilhá-lo a partir da comunicação sem a necessidade de arquitetar objetivos ou de desempenhar movimentos de apropriação da condição de qualquer sujeito. A concepção de *amor mundi* não está alheia aos processos de comunicação, uma vez que estes possibilitam a arquitetura do mundo pela partilha do espaço público e o preenche pela pluralidade de representações, discursos e vivências. A ideia de *amor mundi* é um dos elementos fundamentais para a construção do espaço público e da ação política. O *amor mundi* diz respeito em amar tudo aquilo que há no mundo como sendo proposta para a vida em concerto e reconhecimento da vida pública, condições fundamentais para o desenvolvimento da ação política em Hannah Arendt.

Mesmo sendo crucial considerar sua tese de doutorado, intitulada de *O conceito de amor em Santo Agostinho*, realizada pela orientação de Karl Jaspers, em 1929, quando Arendt tinha 23 anos de idade e em que ela desenhou reflexões sobre o *amor mundi* (1997), é fundamental e tão importante se debruçar sobre o conceito de política desenvolvido pela autora. Vale ressaltar que sua tese, apesar de ter sido a primeira obra escrita por ela, não foi o primeiro livro a ser publicado; *Origens do totalitarismo* (2013) foi o primeiro trabalho de Arendt publicado, datado de 1951, e *O conceito de amor em Santo Agostinho* foi publicado integralmente em inglês pela primeira vez, com considerações da própria autora, em 1996, após a morte dela, sendo posteriormente traduzido para outras línguas. A contento, o livro *A condição humana*, lançado em 1958, teria como título *Amor mundi*, e a mudança ocorreu por questões editoriais. Em *A condição humana*, Arendt (2018) também faz referência entre a relação da ação política e o amor, mesmo que de formas tangenciais. Porém, segundo Campillo (2022), o tema amor sempre permeou as obras da autora de alguma forma.

As reflexões de Hannah Arendt sobre política trazem à tona contribuições clássicas desenvolvidas na Grécia antiga, principalmente a partir de Aristóteles, ao considerar que a ação política se desenvolve no espaço público pela participação de indivíduos livres para o fomento

da pólis. Para Arendt (2018), a pólis grega seria um dos expoentes mais significativos da ação política porque é constituída por sujeitos livres. Assim, para Arendt (1994), a ação política é possível a partir da relação conjunta com outros indivíduos sem perder de vista a pluralidade de discursos e representações no espaço público pela comunicação e pela proposta de oferecer e desenvolver visibilidade a sujeitos. A ação política propõe "(...) reunir-se a seus pares, agir em concerto e almejar objetivos e empreendimentos que jamais passariam por sua mente, deixando de lado os desejos de seu coração (...) o de aventurar-se em algo novo" (ARENDR, 1994, p. 59).

Assim, a compreensão de Arendt sobre política estabelece a necessidade de mediação, ou seja, a participação e interação entre indivíduos que são livres. Por isso que Arendt elege a mesa como a demonstração da prática política, porque, ao redor do móvel, os sujeitos podem conversar, dialogar e discordar de posicionamentos, mas com a intenção de manter a convivência e o diálogo. A política também propõe o desenvolvimento da natalidade que não quer dizer apenas o nascimento de indivíduos, mas diz respeito à possibilidade de criação e inovação de pensamentos novos por conta da condição de convivência com a pluralidade de pessoas.

Além disso, no espaço público, para o desenvolvimento da ação política, não devem ser contempladas as motivações e as iniciativas privadas. Para Arendt, as paixões individuais deveriam permanecer restritas ao âmbito privado e, assim, segundo a autora, há de haver linhas firmes que delimitam suas atuações. Por esse caminho, é possível acreditar que a ideia de *amor mundi* desenvolvida pela autora a partir de Santo Agostinho apresente relações com as propostas sobre ação política, a construção do mundo, a participação em concerto, a possibilidade de promover a natalidade e o amor pelas coisas do mundo, sem envolvimento de paixões privadas. Não obstante, o amor mundo também pode ser associado à comunicação, uma vez que são imprescindíveis a convivência e a proposta de criações mundanas que edifiquem o espaço público pela troca de experiências e vivências.

AMOR AO MUNDO: AMOR MUNDI

Antes de apresentar as ideias de *amor mundi* elaboradas por Arendt, é importante elucidar que seus posicionamentos sobre amor foram pontuais, salvo a sua tese de doutorado, e nem sempre a autora se debruçou sobre o tema com muita profundidade. Campillo (2022) aponta que Arendt optou por deixar suas reflexões sobre amor em segundo plano ao considerá-lo como sendo de âmbito privado e, segundo o autor, Arendt trouxe mais considerações sobre o mundo do

que sobre o amor, porém o amor, para Campillo, é parte evidente, de alguma forma, na produção da autora associado à ação política. Arendt (2018) afirma que a presença do amor no espaço público o contamina com aspectos privados e, em grande medida, compromete a ação política. Assim, o amor estaria aliado às propostas de privacidade da existência humana e, por isso, a necessidade de estabelecer diferenças entre aspectos privados e públicos.

O entendimento de amor enquanto elemento privado foi proposta de argumentação em troca de correspondências entre Arendt e Gershom Sholem, figura de destaque na cultura judia, sobre as considerações tecidas por ela sobre a banalidade do mal (ARENDR, 1999), tendo como recorte Adolf Eichmann, oficial nazista responsável pela logística dos trens que levaram milhões de pessoas à morte no holocausto. A ideia de banalidade do mal não foi bem recebida, principalmente pela comunidade judia, ao ser associada equivocadamente ao mal como sendo resultado de comportamentos e atitudes banais. Assim, Sholem apontou que Arendt não teve amor ao povo judeu ao desenvolver a ideia de banalidade do mal^[1], ainda mais ela sendo judia. Além disso, Sholem a criticou por não expressar com veemência amor ao seu país de origem ou a qualquer classe ou categoria social.

Em contrapartida, Arendt o respondeu ao afirmar que negar a sua condição judia teria o mesmo peso que negar a própria existência, inclusive de ser mulher. Sobre não amar qualquer povo ou coletividades no sentido de agremiações, ela mesma pontua que nunca seria capaz de amar uma nação e menciona Alemanha, França e Estados Unidos, países em que viveu e afirma que não é capaz de amar quaisquer um deles; Arendt seria capaz de amar apenas os seus amigos e ter amor pelas pessoas. Para justificar a sua resposta, Arendt mencionou que amar o povo judeu ou coletividades em que ela faz parte seria como amar a si mesma, uma vez que a condição de ser judia é inerente à própria condição dela ou, no máximo, à condição de pessoas semelhantes a ela. Assim, para ela, o amor estava afastado da ação política por não ter aderência à pluralidade e à partilha do espaço público.

Arendt argumenta mais uma vez que os signos privados estão alheios ao espaço público, incluindo o amor. No entanto, estudos mais recentes reconsideram as colocações da autora acerca do amor ao propor que o amor se aproxima da ação política enquanto modo de convivência desde que esteja em consonância com a construção do mundo, ou seja, a edificar a mundanidade e, assim, amar ao mundo. Além de Campillo (2022), Chiba (1995) e Young-Bruel (1997) também realizam a aproximação entre o *amor mundi* e a ação política pela comunicação. Para traçar suas considerações sobre amor, Hannah Arendt oferece outra leitura ao amor desenhado por Santo Agostinho ao questionar a existência do amor da cidade dos homens e o amor na cidade de Deus. Aliás, Arendt redireciona as considerações agostiniana a tal ponto que Duarte (2003) acredita que o conceito de amor desenvolvido Arendt:

(...) só pode ser aplicado de maneira esclarecedora à sua reflexão política madura se o conceito de amor mundi for descontextualizado e adaptado para propósitos políticos estranhos aos do pensamento agostiniano, num procedimento teórico típico das violentas apropriações por meio das quais Arendt estabeleceu seu diálogo com os grandes pensadores da tradição filosófica ocidental (DUARTE, 2003, p. 35).

As reflexões de Arendt começam a ser traçadas ao posicionar que o amor nasce do desejo (*appetitus*). Para a autora:

Amar não é mais do que desejar (*appetere*) uma coisa por si mesma. (...). Pois o amor é desejo. Todo desejo está ligado a qualquer coisa determinada que deseja. É este objecto do desejo que, antes de mais nada, fez nascer o desejo, estimulou-o, deu-lhe a sua direcção. É determinado por aquilo que o determina, pelo que é predestinado ao seu fim^[2] (ARENDDT, 1997, p. 17).

De acordo com Sampaio e Carvalho (2021), essa qualidade de amor não é apresentada como meio, mas é considerada como forma de posse, um bem, e se esgota. Por outro lado, esse bem é o que rege a humanidade. Dessa forma, a existência do amor é concebida, para Santo Agostinho, em duas condições distintas: entre o amor que se manifesta e se propaga de forma mundana e o amor em adoração a Deus. No que diz respeito ao amor pelo mundo, Arendt salienta que não se refere exatamente aos bens materiais, uma vez que a materialidade que consta no mundo apresenta finitude e a presença do fim afasta a durabilidade da vida e também da felicidade. Baseada em Santo Agostinho, Arendt pontua que a vida feliz (*beata vita*) é a vida que se afasta da morte. Ao fazer essa consideração, Arendt acredita que a vida não pode ser perdida e não encontra a morte.

A vida constantemente ameaçada pela morte não é vida, uma vez que nunca deixa de correr o risco de perder o que é, aquilo que até sabe que tem de perder um dia. A vida que é eterna e feliz é a Vida propriamente dita. A vida feliz encontra-se lá onde o nosso ser não terá morte. Portanto, o bem ao qual o amor aspira é a vida, e o mal que o medo afasta é a morte. A vida feliz é a vida que não pode ser perdida. A vida terrestre é uma morte vivente (ARENDDT, 1997, p. 19).

Pela ausência da morte que Santo Agostinho acredita que a vida eterna se associa à vida em consonância com Deus. A vida eterna diz respeito ao acompanhamento de doutrinas e pensamentos cristãos. A partir de Santo Agostinho, Arendt (1997) pontua que o amor mundano e a tudo aquilo que pertence à formação do mundo como sendo *cupiditas* (cobiça) e o amor que aspira à eternidade, mais próximo a Deus, como caridade (*caritas*); sendo que em comum ambos são definidos a partir do desejo e distinguem-se quanto ao objeto desejado. Porém, a autora recompõe o posicionamento agostiniano e acredita que a caridade pode, na verdade, esvaziar a vida.

O amor é a mediação entre o que ama e aquilo que ama; o que ama nunca está isolado daquilo que ama, isso pertence-lhe. O desejo daquilo que é da ordem do mundo é mundano, pertence ao mundo. O que cobiça decidiu ele próprio, através da cobiça, a sua corruptibilidade, enquanto a caridade, visto que tende

para a eternidade, torna-se própria eterna. Se é verdade que o homem particular vive isolado, ele tenta, no entanto, ultrapassar sempre este isolamento através do amor; mas também não é menos verdade que a cobiça faça dele um habitante deste mundo ou que a caridade o obrigue a viver num futuro absoluto, mundo que ele habitará. Se há vida na caridade, o mundo transforma-se num deserto em vez de um em casa, está vazio e é alheio àquilo que o homem procura (ARENDT, 1996, p. 25).

Ao compasso de seus posicionamentos, Arendt acredita que o amor se torna medo a partir de quando o desejo se extingue, ou seja, quando o desejo for direcionado a objetos que certamente deixarão de existir após o consumo ou roubarão a liberdade da vida pública. O primeiro passo de desconstrução do amor em Santo Agostinho por Arendt acontece na reelaboração da mundanidade. Para Arendt (1997), o amor enquanto *caritas* se afasta do convívio público e, por isso, torna-se deserto e vazio. A autora não pretende questionar a existência ou não de Deus, bem como do Seus feitos e dogmas, mas sinaliza sobre a importância das relações entre sujeitos para a construção do mundo, ou seja, o *amor mundi*.

Destarte, personagens que fomentam comportamentos e influenciam grupos e sujeitos não se associam aos valores da convivência empírica, como o caso de figuras míticas, religiosas e sujeitos que desempenham funções de governantes em quaisquer âmbitos. A forma como Arendt compreende o amor vai de encontro com as demonstrações contemporâneas de intolerância e polarização tanto no cenário nacional como internacional em que o diálogo e a comunicação se tornam escassas. A despeito de haver diferenças de posicionamento e vivência, as discussões suscitadas por inabilidade de estabelecer comunicação não sinalizam para a construção do mundo, mas em defesa de desejos que são privados e irrelevantes como ação política. Além disso, a defesa de temas que não deveriam avançar pelo espaço público por pertencerem ao universo das preferências pessoais não desenvolve a visibilidade, uma vez que está associada aos prazeres individuais que, ao final do usufruto, deixam de existir. A comunicação ao estar associada ao desenvolvimento do *amor mundi* não está relacionada com a promoção romântica da vida em sociedade desprovida de problemas, mas na capacidade de fomentar o espaço público e reconhecer que há pluralidade de vivências e experiências.

Sobre a convivência entre os pares com a possibilidade de comunicação e diálogo, Arendt (2018) argumenta também acerca da condição de desenvolver a ideia de natalidade em consonância com a liberdade. De com Arendt (2018), a liberdade não é um elemento que a humanidade possui, mas é o advento que diz respeito em estar livre, de viver a libertação, ou de não estar sobre o domínio de outrem ou da necessidade, a despeito desses fatores serem relevantes, "(...) a liberdade não provém de uma disposição interna, mas é estimulada a partir dos princípios mundanos que só se manifestam enquanto os seres humanos agem" (DIAS, 2022, p. 217).

Na esteira do pensamento de Dias, baseado em Arendt, a liberdade existe apenas na condição dos princípios mundanos quando os seres humanos agem no espaço público. Assim, a liberdade não se relaciona à adoção de quaisquer medidas ou comportamentos porque está assegurada aos seres humanos a possibilidade de expressão. A liberdade de expressão não é desprovida de limites, mas é a condição de pertencimento ao mundo e a possibilidade de construir o mundo. A reflexão de Arendt sobre liberdade, política e amor ao mundo explica que movimentos desprendidos desses valores promovem a destruição do espaço público, de entidades e de representações que garantem o desenvolvimento da ação política. Para a autora, a fragilidade da liberdade e da política no espaço público provocam lacunas prósperas para a violência, ainda mais em nome de ideologias. Para Arendt, a ideologia é um movimento que aprisiona os sujeitos por que as possibilidades de diálogo são refratárias, destarte, não promove a liberdade. E os movimentos executados em nome de ideologias que promovem violência não contribuem para a ação política.

A ideia de *amor mundi* se aproxima ainda mais da ação política quando são trazidos os elementos da *vita activa*, ou vida ativa, apresentados por Arendt (2018). De acordo com a autora, (ARENDR, 2021) ela considera que a vida não é apenas aquilo a que os homens se dedicam, mas diz respeito a movimentações de representação, visibilidade e produtividade. Para a autora, a vida ativa "(...) depende do trabalho para produzir o que é necessário para manter o organismo humano vivo, depende da fabricação para criar o que é necessário para acolher o corpo humano e depende da ação para organizar a convivência de muitos seres humanos" (Arendt, 2021, p. 339).

As ligações entre o *amor mundi* e a de ação política, como apresenta Campillo (2022), estão com maior evidência nas obras *A condição humana* (ARENDR, 2018) e *A vida do espírito* (ARENDR, 2022), que compreendem a *vita activa* enquanto trabalho, obra e ação^[3]. Segundo a autora, o trabalho diz respeito à manutenção da vida metabólica do sujeito, ou seja, aos aspectos que envolvem a situação da permanência da vida como sendo uma entidade biológica. De acordo com Arendt (2018), o trabalho não avança às questões políticas, bem como seus resultados e princípios. O motivo do trabalho ser alheio à ação política se estabelece pela ordem da necessidade, isto é, a necessidade não promove a liberdade porque há a dependência e a ocorrência de ciclos permanentes das suas operações. Por outro lado, a partir da Modernidade, Arendt observou com criticidade o entendimento de que a vida produtiva pelo trabalho fosse considerada em patamar de igualdade à ação política. Assim, a autora denominou a vitória do *animal laborans*, o sujeito que reconhece no trabalho a demonstração de pertencimento público, além de serem sujeitos que prezam pela técnica em detrimento do conhecimento em conjunto e pela individualidade no espaço público.

A vitória do *animal laborans* acontece sobre o enfraquecimento do *homo faber*, o sujeito que constrói a artificialidade do mundo e também pelo esfarelamento da ação política que, conseqüentemente, apresenta o enfraquecimento dos diálogos, da comunicação e do *amor mundi*. Embora sejam conceitos que trazem semelhanças entre suas práticas, as diferenças se encontram no modo de operacionalizar suas intenções. Enquanto a representação do *animal laborans* é reconhecida pela capacidade produtiva, o *homo faber* instrumentaliza o mundo com a criação de objetos para auxiliar a vida no mundo e para melhor atender ao corpo humano. Ao construir o mundo artificial, os seres humanos usam a natureza para a produção e uso de instrumentos que, de acordo com Arendt (2018), apresentam durabilidade quanto à utilização. A produção do *homo faber* instrumentaliza e torna-se tanto meio como recurso para que a humanidade ocupe o mundo e desenvolva suas atividades.

Por essas considerações é possível desenhar o quanto que as movimentações exercidas tanto pelo *homo faber* como pelo *animal laborans* se distanciam da ação política e também do *amor mundi*, a despeito das diferenças. A primeira consideração a ser feita é quanto à limitação da possibilidade de amar destas representações. A artificialidade do mundo e a produção excessiva, guardadas suas particularidades, não estão atreladas à necessidade de comunicação pelo diálogo, tampouco estão associadas à promoção da liberdade. A devoção ao trabalho e à instrumentalização do mundo criam o afastamento da convivência e a segmentação do espaço público. Este afastamento, muito evidente na formação e consolidação da sociedade de massa, desenvolve o isolamento e abre brechas para o surgimento de figuras e ideologias que profetizam suposta união de pessoas, mas que camuflam pressupostos da paixão e de aspectos privados.

Arendt oferece posicionamentos peculiares sobre a sociedade massa. Para além de ser a conjugação de indivíduos que perdem a identidade e apresentam pensamentos e comportamentos aparentemente semelhantes, Arendt acredita que a sociedade massa é sintoma da atomização dos indivíduos no espaço público pela incapacidade de desenvolver a ação política e a comunicação. Paralelamente a essa perspectiva, a condição da massa foi possível, segundo Arendt (2018), por que houve a ascensão do *animal laborans* e, como consequência, o consumo alcançou legitimidade no espaço público.

O modo como Arendt (2018) concebe o consumo não está relacionado apenas à comercialização ou troca de mercadorias, mas enquanto processo que se inicia e não há término por haver a dependência dos seres humanos neste ciclo. Por isso que, segundo a autora, o consumo não promove a liberdade, já que está associado à permanência constante na existência humana, logo, o consumo também não convoca o amor. Além disso, ao contrário dos objetos que são fabricados para criar a artificialidade do mundo e permanecer no auxílio da vida, os objetos consumidos deixam de existir. Dentro deste repertório, os preceitos da ação política perdem

forças diante da individualidade e a possibilidade de construir a mundanidade sai do horizonte das propostas dos seres humanos.

O desejo empenhado à materialidade e à produtividade, embora estejam no mundo, não são mundanos, são *amundanos*, ou seja, estão contidos no mundo, mas não edificam o convívio e a ação política; são considerados por Arendt como *estar de fora*, fora do pertencimento humano. A ideia de pertencimento ao mundo, de *ser-no-mundo*, concepção desenvolvida por Arendt a partir da fenomenologia de Heidegger, não contempla as nuances de medo e investe na participação pública pela visibilidade como ação política. Destarte, a relação estabelecida entre desejo e amor se apresenta adulterada, pois a cobiça, compreendida como *libido*, se encontra no mundo e não em si, está na saciedade da vida e a possibilidade de ser má está relacionada ao fato de não desenvolver a liberdade:

(...) não é má porque o de fora é mau, mas porque é dependência daquilo que por princípio não está no seu poder; é má, isto é, não livre. Isso não contradiz, no entanto, o que foi dito acima: o desejo é determinado pelo seu objecto, que se transforma, segundo os casos, em cobiça ou caridade. Mas só visando o de fora que assim faz o mundo, e, ao mesmo tempo, o torna mau. Não é pelo facto de ser amado que o mundo é mau e que o desejo se transforma a sua mesmo em cobiça, porque orienta-se para o de fora; é este, o de fora enquanto fora, que o torna escravo. A liberdade é ser livre do medo e reside na autonomia (ARENDR, 1997, p. 28).

Ainda amparada em Santo Agostinho, Arendt se mune da ideia do santo filósofo que acredita que o amor maior seria na devoção a Deus e também como modo de conhecer a si mesmo. Por outro lado, Arendt acredita no desenvolvimento do sentimento de pertencimento por que o amor divino não se esgota como as paixões mais privadas, oferecendo outros contornos ao amor:

(...) Deus surge como *summum esse*, a plenitude do ser, o absolutamente autónomo que não precisa de nada, isto é, que não depende de um mundo, de um de fora que lhe seria por princípio exterior: E ele (Deus) não recebeu nenhuma ajuda na sua obra de criação, como se não fosse suficiente a si mesmo (...) não posso encontrar-me a mim mesmo sem a ajuda de Deus. Mas a partir do momento em que começo a procurar-me, já não pertenço ao mundo (...) mas a Deus (...) Deus é amado como luz, como voz, como odor do homem interior. É amado como aquilo que, do homem interior, não é arrebatado pelo tempo. O amor concede pertença, e o amor de Deus concede a pertença à eternidade. O homem ama a Deus como aquilo que é eterno e que não é, como aquilo que lhe pertence e que nunca poderá ser arrebatado. O mundo é-lhe arrebatado da morte (...) É apenas na relação com Deus e num devir absoluto que o si mesmo encontra uma permanência (ARENDR, 1997, p. 27- 30).

Como ela aponta, o ser humano vivencia as experiências do mundo, entretanto, encontra em Deus o amor absoluto porque este amor implica liberdade e ausência do medo. Por outro lado, a liberdade e a ausência do medo são dois princípios fundamentais à ação política e para a construção do mundo enquanto condição de mundanidade. Por essa visão que Arendt, como apresenta Duarte (2003), reorganiza a visão de amor a Deus como o amor à vida em conjunto.

Mesmo que os homens se unam em nome de Deus, esta condição, pela visão de Arendt, não pode ser considerada como vida em sociedade, *vita socialis*. Primeiramente porque há o isolamento dos sujeitos na convivência pública, além de estar alheia à mundanidade que implica na pluralidade de representações e discursos, na liberdade e na ação em concerto. Para Arendt (1997), a sociedade é composta na fé em comum que reconhece a si e ao outro no espaço público, assim, a necessidade de entrega completa a Deus anula a singularidade de cada ser, além de tornar as demonstrações de amor a Deus enquanto necessidade de permanência no mundo. A devoção à ideologia não desenvolve a ação política. Além disso, o amor a Deus se encaminhava para a salvação das almas e ação política não apresenta sanções ou propostas, salvas em si mesmas.

Outra consideração de Arendt para reconfiguração do amor em Santo Agostinho na criação do *amor mundi* é quanto à participação de outrem no desejo. A despeito do amor idealizado pelo santo contemplar o outro na relação, para a compreensão de Arendt, o outro não deve ser concebido enquanto alguém igual a si, uma que amar alguém parecido a si é, quase a mesma coisa, amar a si. Mesmo sem esgotar a discussão acerca da participação da coletividade para o desenvolvimento da sociedade, a autora (ARENDR, 1997) projeta a intenção de que o amor não deva ser considerado como condição de isolamento, pois amar apenas se torna possível no contato com outras pessoas.

A sociedade dos homens, também nomeado como sociedade fundada por Adão, o primeiro homem a habitar a Terra na versão bíblica, é, pela sua condição, formadora do mundo. Essa sociedade se desprende do Criador, mas não de Deus. A divisão que Arendt estabelece diz respeito que a origem da vida não é algo extramundano, mas algo existente mesmo sem a presença de Deus. E a vida na Terra não implica apenas nas referências biológicas, mas também nos princípios da vida no mundo, incluindo a finitude, a morte. Assim, um dos propósitos de organização das vidas em sociedade é a possibilidade de lidar com a morte como parte integrante da construção do mundo ao tratar também da história da humanidade. Ao trazer a história como reconhecimento dos seres humano na Terra, Arendt acredita que há a possibilidade de formar narrativas, experiências e vivências que podem atravessar a morte, ou seja, construir o mundo, para além da necessidade; ela se baseia também na possibilidade de experiências que são advindas da natalidade como sendo vocação política (COELHO, 2017).

Para Coelho (2017), o *amor mundi* se aproxima da ação política à medida que há maior dedicação à composição do espaço público para que o mundo seja compartilhado. Assim, Arendt priorizou a história construída enquanto forma de imortalidade dos seres humanos e preservação da memória e o contexto teológico e cristão apresentado por Santo Agostinho acerca do amor foi trazido às luzes de discussão enquanto ação política por Arendt sem perder de vista a possibilidade

de criar algo novo. Young-Bruehl (1997) acredita que a atenção à mortalidade no pensamento de Arendt também partiu dos estudos agostinianos deslocados à criação do mundo compartilhado e pelo amor ao próximo ao viabilizar o mundo como sendo comum:

O mundo comum – o mundo existente entre os homens – dura enquanto os homens se preocupam com ele e são capazes de salvá-lo. Os atos, por exemplo, duram enquanto haja homens que falem a seu respeito em suas histórias. Os atos humanos refletem a natalidade humana por começar, dar início a algo novo, e ultrapassam a mortalidade continuando a viver na memória dos homens após a morte do seu autor (YOUNG-BRUEHL, 1997, p. 434).

Para além disso, o *amor mundi* não se manifesta em associação aos elementos privados, mas como sendo o amor à coisa (*res*) pública. A devoção à coisa pública sinaliza para a estruturação da ação política, uma vez que a proposta ao espaço público aparta as questões privadas e fomenta a intenção de diálogo. Além disso, a ação política, bem como o amor ao mundo, não encontra a finitude, não se acaba enquanto movimentos de consumo e precisa da experiência em sociedade para que tome contornos visíveis.

Faustino (2022) associa o *amor mundi* mais às demonstrações de amizade política do que ao amor propriamente dito, sendo este afeto de envergadura privada. Todavia, de acordo com o autor, o *amor mundi* não se condiciona ao uso (*usi*), mas na fruição (*frui*) do mundo que pode ter sido criado por Deus, por outro lado, foi desenvolvido por outros homens, ou seja, a construção do mundo é arquitetada enquanto processo de coletividade e na ciência da finitude da existência da vida, por isso a condição de construção do mundo em concerto. A composição mundana do mundo não contempla atividades isoladas de apenas um indivíduo:

(...) o humano e o mundano são correlatos entre si, e se esse mundo só é real quando compartilhado com outros seres humanos iguais em sua finitude e capacidade criadora, então o *amor mundi* é também a fruição da pluralidade constitutiva da humanidade. Desse modo, o *amor mundi* se estabelece como paradigma para a relação política, pois enquanto desejo de fruição do mundo, é um desejo desinteressado por esse, pelo engajamento e pertença naquilo que *inter homines esse*, é a afirmação incondicional de que ser autenticamente humano é ser com outros homens mundano (FAUSTINO, 2022, p. 35, grifos do autor).

O modo como Chiba (1995) reconhece o *amor mundi* em Hannah Arendt também se baseia na amizade e apartado das referências privadas. A contribuição que o autor faz a partir das reflexões arendtiana é a existência do *amor mundi* enquanto desinteressado como sendo a amizade política sem perder de vista o desejo pela imortalidade na vida, ou seja, pela ação política e pelas coisas mundanas. Além disso, Chiba reconhece que Arendt aponta a intenção de criar novos tipos de vínculos entre os seres humanos fora dos esquadros pensados pela naturalidade consanguínea ou pelos envoltórios previamente estabelecidos enquanto semelhanças como raça, classe, grupo ou origem, mas por vínculos artificiais que são criados a partir da convivência e do compartilhamento.

A artificialidade dos vínculos não quer dizer sobre ligações que não são legítimas ou dissimuladas, mas são práticas criadas para sustentar a vida na Terra em concerto. A construção do mundo, de acordo com Chiba (1996), não está associada à compaixão ou à ajuda entre os semelhantes; baseado em Arendt, o autor acredita que esses afetos não podem ser considerados políticos para melhor atender ao corpo humano. Isso não quer dizer que Chiba ou Arendt pregariam a inexistência da compaixão, mas pontuam que, como sendo naturais, não são construídos enquanto ação política porque não engrandecem o espaço público. Assim, mais uma vez, o amor, bem como a ação política, não perde de vista a necessidade de criação da pluralidade de sujeitos e discursos que se propõe em oferecer ao mundo a novidade da criação e a visibilidade e reconhecimento de sujeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hannah Arendt, em primeira instância, considerou que o amor deveria estar circunscrito ao espaço privado e à presença dele na ação política o contaminaria e poderia comprometer o espaço público. Por outro lado, esse pensamento recebe outros contornos e sentidos com as reflexões de Arendt a partir das considerações de Santo Agostinho, que resultaram na sua tese de doutorado intitulada *O conceito de amor em Santo Agostinho* (ARENDR, 1997), publicada integralmente pela primeira vez em 1996, em inglês.

A autora se manteve firme na delimitação precisa entre as práticas privadas e públicas como garantia da vida ativa. Porém, a partir das reflexões sobre a existência do *amor mundi*, é possível reconhecer que essa prática de amor apresenta semelhanças e concordâncias com a ação política apresentada por Arendt. Para a autora, a ação política é desenvolvida com a proposta de engrandecimento do espaço político e faz do espaço público arena para demonstrações de visibilidade e diálogo pela comunicação e, assim, pode haver dissenso e discordância, mas esses elementos não devem ser motivos para o fomento da violência.

Destarte, o *amor mundi* se afasta das perspectivas privadas ao contemplar nuances da ação política. Também conhecido como amor ao mundo, o *amor mundi* não diz respeito em amar os objetos do mundo, bem como todas as pessoas e as suas atitudes. A ideia de *amor mundi* pensada por Arendt requer o amor à mundanidade, ou seja, amar e desenvolver o amor àquilo que pertence ao mundo enquanto modo de engrandecimento da vida dos seres humanos. Ao fazer esse movimento, Arendt reconsidera a ideia de amor a Deus desenvolvida por Santo Agostinho.

O santo filósofo considerou que o amor de Deus é o mais absoluto que a existência humana pode presenciar por ser digno e verdadeiro. Porém, pela ótica arendtiana, essa qualidade amor não pode ser exatamente completa porque não há a interação entre sujeitos e há apenas a objetificação da proposta ao amor divino, em outras palavras, não há comunicação ou diálogo, apenas a devoção que pode ser calcada no isolamento do convívio humano. Não há amor, segundo Arendt, sem que haja compartilhamento, não há amor sem comunicação porque há o pressuposto de diálogo e contato entre pessoas que constroem convivências. É importante salientar que o amor não acontece entre pessoas e objetos, uma vez que não há a convivência e a partilha. Além disso, para Arendt, o amor não acontece por objetos que se encontram com a finitude, já que o amor é justamente o oposto, é a eternidade por tudo aquilo que permanece no mundo, por isso, a sua crítica às estratégias de consumo.

Ao adotar esse caminho, Arendt subverte o amor agostiniano e pondera a necessidade da convivência para o desenvolvimento do amor, por isso que o amor deve ser desenvolvido em *vita socialis*, ou seja, na vida social enquanto modo empírico da convivência entre sujeitos. Arendt não quer provar ou anular a existência de Deus, mas sugere que o fomento do amor é possível a partir da relação entre sujeitos que pertencem ao mundo, condição que nem sempre é encontrada nas vidas enclausuradas ou quando há o enfraquecimento do diálogo e da comunicação por movimentos extremistas de intolerância.

A ideia de pertencimento em Arendt não diz respeito aos laços sanguíneos ou àqueles que são previamente estabelecidos por raça, religiosidade, classe social ou quaisquer outros motivos, mas enquanto condição de pluralidade que é construída na convivência pela ação política no espaço público a partir da relação e da convivência. Para Arendt, pertencer ao mundo não basta apenas *estar* no mundo, mas *ser* do mundo e fazer dele espaço da sua morada em que possa ser acolhido e ter visibilidade.

Paralelamente à ideia de pertencer ao mundo, o *amor mundi* se encontra na possibilidade de natalidade e se desenvolve a partir da possibilidade da criação de novos pensamentos e da contemplação de novos discursos e outras representatividades no espaço público; a pluralidade se faz presente porque também reconhece a visibilidade de vivências e experiências que podem ser compartilhadas, a despeito das diferenças existentes pela comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *O conceito de amor em Santo Agostinho*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito*, 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- ARENDDT, Hannah. *Pensar sem corrimão*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antisemitismo, imperialismo e totalitarismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 13ªed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.
- CAMPILLO, Antonio. Amor. CORREIA, Adriano et. al. *Dicionário Hannah Arendt*. São Paulo: Edições 70, 2022, p. 41-49.
- CHIBA, Shin. Hannah Arendt on love and political: love, friendship and citizenship. *The Review of Politics*, v. 57, n. 3, p. 505-536, 1995.
- COELHO, Maria Francisca Pinheiro. *A esfera da política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.
- CORREIA, Adriano. Pensar o que estamos fazendo. ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 13ªed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018, p. 13-60.
- DIAS, Lucas Barreto. Liberdade. CORREIA, Adriano et. al. *Dicionário Hannah Arendt*. São Paulo: Edições 70, 2022, p. 213-222.
- DUARTE, A. Hannah Arendt e o pensamento político sob o signo do amor mundi. In: *Mulheres de Palavra*. Maria Clara Lucchetti Bingemer e Eliana Yunes (Orgs.). São Paulo, Edições Loyola, 2003, p. 34-47.
- FAUSTINO, Lucas Rocha. Amizade política, CORREIA, Adriano et. al. *Dicionário Hannah Arendt*. São Paulo: Edições 70, 2022, p. 33-40.
- SAMPAIO, Kamila; CARVALHO, Zilmara. O cuidado com o mundo ou amor mundi e a sua relação com a ação política em Hannah Arendt. *Kínesis*, n. 34, v. 13, p. 142-161, 2021.
- YOUNG-BRUEHL, Elisabeth. *Por amor ao mundo: a vida e obra de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Damará, 1997.

-
- [1] A ideia de Arendt (1999) sobre a banalidade do mal não está associada à possibilidade do mal ser algum fruto banal. Segundo a autora, a ideia de banalidade do mal se manifesta pela ausência do pensamento político entre indivíduos que não prezam pelo espaço público. Assim, os resultados não seriam banais, mas o mal seria praticado sem a devida reflexão. Arendt (2022) afirma que Eichmann muito possivelmente não seria capaz de amar o mundo, nem qualquer coisa que fosse mundana, uma vez que prezou pela destruição da condição humana pela pluralidade e visibilidade. Ainda de acordo com a autora, os regimes nazifascistas foram as demonstrações mais agudas da ausência de amor no mundo pela necessidade de destruição não apenas de vidas, mas também do mundo.
- [2] As citações de *O conceito de amor em Santo Agostinho*, por ser uma edição portuguesa, apresenta a grafia e o uso de algumas palavras diferentes ao português praticado no Brasil.
- [3] As traduções dos termos adotados por Arendt mudam conforme as traduções e as edições publicadas. Em Arendt (1983), a *vita activa* era compreendida como labor, trabalho e ação. Em tradução mais recente, na 13ª edição (ARENDR, 2016), torna-se trabalho, obra e ação. Na obra *Pensar sem corrimão* (Arendt, 2021), os termos são traduzidos como trabalho, fabricação e ação. Os motivos das mudanças são apresentados por Adriano Correia (2016) como forma de aproximação do sentido empreendido pela autora.

Devir Indígena: tempo de devolver o amor à história brasileira

Indigenous Becoming: time to return love to Brazilian history

MARCELA CHAVES DO VALLE

Marcela Chaves do Valle é Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), linha Tecnologias da Comunicação e Estética. Especialista em Fotografia (UCAM), Fotógrafa, Professora e Pesquisadora dos temas da Fotografia, Imagem/Tempo, Arte e Política. Professora Substituta de Fotografia na ECO-UFRJ (2022-2023). E-mail: marcelachaves@gmail.com

RESUMO

Há duas décadas, celebramos o 'descobrimento' do Brasil. O quão distantes estamos, hoje, desta realidade? E o quão perto estamos de nos entender brasileiros? O presente artigo propõe pensar no que é preciso destruir da história oficial, uma história que ainda se pauta na invasão e colonização portuguesa, para abrir caminhos para uma nova história milenar, de resistência e de festa. A fundamentação teórica baseia-se no conceito de "caráter destrutivo" em Walter Benjamin, no qual faz-se destroços do existente menos pelas ruínas que pelos caminhos que surgem através delas (1973, p. 14). Neste sentido, quatro trabalhos são convocados ao diálogo por seu potencial disruptivo ao sugerirem outras narrativas que devolvam, por fim, o amor à história brasileira.

Palavras-chave: história brasileira; arte indígena contemporânea; futuro ancestral.

ABSTRACT

Two decades ago, we celebrated the 'discovery' of Brazil. How far are we from this reality today? And how close are we to understanding each other as Brazilians? This article proposes to think about what needs to be destroyed from official history, a history that is still based on the Portuguese invasion and colonization, to open paths for a new millennial history, about resistance and celebration. The theoretical foundation is based on Walter Benjamin's theory of destructive character, in which the existing remains destroyed less through ruins than through the paths that emerge through them (1973, p. 14). In this sense, four works are invited to dialogue due to their disruptive potential in suggesting other narratives that finally return love to Brazilian history.

Key words: Brazilian history; contemporary indigenous art; ancestral future.

*“Sejamos água,
em matéria e espírito,
em nossa movência e capacidade de mudar de rumo,
ou estaremos perdidos”.*
Ailton Krenak

INTRODUÇÃO

O Brasil precisa ser recriado. Nos últimos anos vivenciamos incontáveis cenas inimagináveis em um retrocesso político que permitiu com que um medíocre deputado elogiasse um reconhecido torturador em pleno Congresso Nacional e saísse presidente da República, e não presidiário (LOWY, 2016). Acontecimento que tanto é sintoma das fraturas da história de um país que precisa amadurecer suas elaborações sobre a memória da ditadura (LISSOVSKY, 2019); quanto alegoria da tragédia vindoura. “Mas quem dirá que não é mais imaginável. Erguer de novo das ruínas o país?” (RENNÓ, 2022). Se algo de bom surge da destruição, como nos orienta Walter Benjamin (1973, p.14), são os caminhos desobstruídos por entre as ruínas por onde o novo pode avançar.

Os caminhos abertos por entre as ruínas precisam ser refeitos com o protagonismo de mulheres negras e indígenas. Os caminhos abertos por entre as ruínas precisam ser guiados pelo eco das vozes ancestrais no instante em que conquistam ressonância entre as atuais gerações. Através da escuta atenta e comprometida, de um caminhar coletivo e engajado, é que o Brasil pode reconstruir um novo presente. Sarar feridas, preencher lacunas, disputar a memória, reescrever a história.

Diante deste cenário, foram selecionados para o artigo quatro trabalhos de artistas brasileiros que operam como fontes de contestação e pontos de partida para se repensar uma outra história possível. A problemática central principia-se no questionamento de como é possível, ainda hoje, falar em ‘descobrimento’ do Brasil? De que forma nos reconhecemos brasileiros? Como a arte vem operando tais questões na contemporaneidade?

Diversos artistas brasileiros têm problematizado a história brasileira a partir de uma perspectiva decolonial, autodecolonial, como sugere Jaider Esbell (2020a), ou contracolonial, segundo os termos de Nêgo Bispo (2018):

Para quilombolas e indígenas, contracolonizar é “nós mesmo” reeditarmos as “nossas trajetórias a partir das nossas matrizes”: “no dia em que as universidades toparem aprender as línguas indígenas – em vez de ensinar –, no dia em que as universidades toparem aprender a arquitetura indígena e toparem aprender para que servem as plantas da caatinga, no dia em que eles se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas desse lugar. Uma contracolonização (SANTOS, 2018).

Em articulação com a teoria de Georges Didi-Huberman (2018), a proposta é desmontar uma certa imagem da História para, a posteriori, remontá-la em prol de uma nova legibilidade dos arquivos do tempo sofrido. Ante as recentes disputas pelo símbolo da nação, serão analisadas duas bandeiras contestadoras de afetos e narrativas: a obra pioneira “Okê Oxóssi” de Abdias Nascimento em sua singular ressignificação do emblema nacional, e a obra disruptiva de Rodrigo Ribeiro Saturnino, a destruir, ao menos na imaginação, a versão oficial de nossa história colonial.

Em um segundo momento, a análise visual de obras de dois artistas indígenas contemporâneos reforça a proposta teórico-metodológica de destruição de um legado colonial rumo à abertura de caminhos para um outro regime de visibilidade que incorpore o protagonismo indígena. O objetivo alinhavado pelas obras aqui convocadas prevê, nos moldes de Didi-Huberman, um “desarmar” para, desde então, “rearmar” o olhar do leitor. Ao poder conformador das imagens de outrora, contrapõe-se outras imagens disruptivas que libertam e potencializam novas formas de ver e experienciar o mundo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 121). Ou melhor, mundos, no plural, frutos da retomada indígena por voz e representatividade, especialmente, no campo das artes contemporâneas.

AMOR À NOSSA HISTÓRIA MILENAR

É chegada a hora de devolver o amor à bandeira nacional. Desde sua confecção, o amor fora excluído da frase original de Augusto Comte que inspirou o lema de um país: “o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim” (ICHIMARU, 2021). Devolver o amor à flâmula brasileira, como já propôs o músico Emicida (2021), como um monumento acessível a todos, serviria para nos lembrar que “a ausência do amor como política pública” sempre custou a vida de muitos cidadãos. De fato, negar o afeto parece fazer parte da nossa história, sobretudo se olharmos para o tratamento dado há séculos aos povos originários.

O autoritarismo latente na frase que resta sempre serviu aos interesses nefastos de épocas mais autoritárias. Não foi a primeira vez em que o verde e amarelo fora apropriado por setores mais conservadores da sociedade, empresários e militares. Como forma de protesto contra a ditadura civil-militar, enquanto vivia no exílio, o grande pensador e intelectual negro, artista, poeta e político Abdias Nascimento ressignificou o símbolo arrebatado com a pintura da “Okê Oxóssi” (Foto 01).



FIGURA 1: Abdias Nascimento (1970)

Legenda: "Okê Oxóssi".

Fonte: Astro-antropo-lógicas: oriki das matérias (in)visíveis (ALVES-BRITO, 2021, p.31).

Na obra, Abdias Nascimento evoca a cosmologia iorubá para recriar o símbolo nacional com a inclusão de sua diversidade renegada. À priori, uma saudação à Oxóssi, orixá que representa o conhecimento e a floresta no duplo papel protetor de caçador e guardião. Oxóssi é "o caçador de uma flecha só, a divindade africana que, na diáspora, ocupa papel central nos territórios negros e dos povos originários. Na África iorubana ou na diáspora do Atlântico Negro, Oxóssi é a própria Floresta [...] os povos das matas, os caboclos" (ALVES-BRITO, 2021, p.32-33). Como emblema de luta, o arco-e-flecha. Arco preto, flecha vermelha. Cor de africanos sequestrados e escravizados, cor de nativos contaminados; cor do pau-Brasil roubado, do luto e do sangue derramado na história inolvidável desse nosso país. Sua posição verticalizada indica que o "ofá", arco e flecha em iorubá, deve apontar para cima, para a ancestralidade de cada brasileiro desta nação (ALVES-BRITO, 2021, p.33).

No lugar de "ordem e progresso", a repetição da palavra em iorubá "okê" pode ser interpretada como uma voz que se impõe como grito de guerra ou saudação – e, porque não, como amor, o amor protetor. Abdias Nascimento devolve, assim, o amor à bandeira brasileira

numa história do que poderia ter sido e, por que não, do que será? Um amor como Jaider Esbell define, que não tem nada a ver com o amor romântico e tampouco com o amor religioso, e sim “um amor universal”, como princípio inerente a “uma relação ampliada do ser humano consigo mesmo e com a natureza” (ESBELL, 2018b). Ambos artistas sonharam, com asas na imaginação, um outro Brasil.

São as fraturas na elaboração sobre um falacioso ‘descobrimento’ que dão brecha a um genocídio continuado. A despeito de uma imagem idílica fundada na exuberância natural e no mito da democracia racial (CHAUI, 2000), a história do Brasil é essencialmente sangrenta. Desde a incursão dos portugueses e sua colonização exploratória e extrativista promoveu-se destruição e matança ante a presença dos invasores. Como uma epidemia infundável, a história do Brasil é contaminada pela morte de nativos em contato com forasteiros; como uma cicatriz indelével, a nossa história é marcada pelo sequestro, opressão e morte de africanos escravizados.

Uma exposição recente de um artista brasileiro causou polêmica em Portugal. Rodrigo Ribeiro Saturnino expôs uma grande bandeira rosa com letras pretas garrafais dizendo: “Não foi descobrimento. Foi matança” (Foto 02).



FIGURA 2: Rodrigo Ribeiro Saturnino (1978)
 Legenda: “Não foi descobrimento. Foi matança”.
 Fonte: (ASSAD, 2022).

A obra exposta na mostra “Interferências”, do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia de Lisboa, impõe a reflexão sobre a relação há muito naturalizada e romantizada entre colonizado e colonizador, uma idealização que o artista está determinado a destruir.

A destruição começa na imaginação. Eu acredito que muito da mudança que a gente tem buscado tem início na desconstrução dos símbolos que perpetuam a violência colonial. Do mesmo modo, a mudança também acontece a partir da produção do impossível, na crença que novos imaginários podem destruir o antigo e dar lugar ao inédito. Reparação simbólica é o que eu acho que tentei levar para o Maat em Lisboa (SATURNINO, 2022).

A reflexão pode ser indigesta para alguns cidadãos lusitanos que, como descreve Achille Mbembe, esmeram-se em “não se lembrarem de nada, sobretudo dos seus próprios crimes e maldades” que retornam para assombrá-los enquanto tentam “violentamente desembaraçar-se” (2017, p.9). Alegações exasperadas acusaram a obra de mentirosa, “uma vergonha e uma ofensa a Portugal e à sua história”, e de que o MAAT estaria exibindo “lixo ideológico” de uma extrema-esquerda odiosa. “As pessoas acabam de alguma forma atacando o meu trabalho e atacando a minha obra de uma forma muito agressiva, com muito ódio e muita xenofobia”, desabafa o artista e sociólogo que há 16 anos mora, estuda e trabalha no país (ASSAD, 2022).

Penso, qual seria a reação no Brasil? Alguns portugueses se sentiram atacados porque se identificam, orgulhosos, com os colonizadores. Mas e os brasileiros, nós nos reconhecemos no lugar dos mortos? Há pouco mais de vinte anos o país se mobilizou para celebrar os 500 anos do “descobrimento”. Em algumas narrativas mais recentes, o termo já caiu em desuso. Todavia, a história do Brasil insiste em começar naquele fatídico dia de abril de 1500. Sustentar uma cronologia que se inicia com os conquistadores é corroborar a versão imperialista e, na mesma moeda, renunciar à própria origem.

A perda consumou-se pelo esquecimento do esquecimento (DELEUZE, 2013), por um lapso de memória que deixou desconexos os gestos oriundos do passado e que, assim, impossibilita qualquer processo de reconhecimento atual. Em seu livro sobre os Tupinambá, “Meu destino é ser onça”, o escritor Alberto Mussa (2009, p.22) nos interpela sobre essa estranha sensação: “a de que nós, brasileiros, não temos nada a ver com os tamoio, nem com os tupiniquim, nem com os temiminó, caeté ou potiguara; e muito menos com os tapuia – goitacá, puri, aimoré, pataxó, tremembé, charrua, mongoió, tarairiú, cariri, carajá, guaicuru, jaicó” e muitos outros povos indígenas nativos do território brasileiro. E garante, como se portasse igualmente uma bandeira escrita em letras garrafais: “É uma ilusão”. Ou melhor, uma delusão, dado que o brasileiro não enxerga, de fato, sua ancestralidade indígena.

Diversos relatos explicitam a intensa miscigenação ocorrida em épocas coloniais, especialmente entre mulheres indígenas e homens portugueses – “relação que, em geral, envolvia

alguma forma de violência”, sublinha Mussa. E conclui, após uma longa elucubração, que no Brasil a probabilidade de alguém ser descendente de indígenas é verdadeiramente muito alta^[1]: “Não sei o que ainda é necessário fazer para que as pessoas compreendam isso – que não estamos aqui faz apenas cinco séculos, mas há uns 15 mil anos. Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil” (MUSSA, 2009, p. 22).

Como proclama Myrian Krexu, médica cirurgiã Guarani Mbyá:

A mãe do Brasil é indígena, ainda que o país tenha mais orgulho de seu pai europeu que o trata como um filho bastardo. Brasil, sua raiz vem daqui, do povo ancestral que veste uma história, que escreve na pele sua cultura, suas preces, suas lutas. Nós somos um país rico, diverso e guerreiro, porém um país que mata o seu povo originário, aqueles que construíram essa nação. O indígena não é aquele que você conhece dos antigos livros de história, porque o livro de história não foi escrito pelo indígena. Ele não está apenas na aldeia tentando sobreviver, ele está na aldeia, na universidade, no mercado de trabalho, na arte, porque o Brasil todo, todo, é terra indígena. O brasileiro devia ter mais orgulho do sangue indígena que corre em suas veias. Porque a mãe do Brasil é indígena^[2].

CINCO SÉCULOS DE RESISTÊNCIA POLÍTICA E EXISTÊNCIAS POÉTICAS

Há pouco mais de um ano, uma fatídica fotografia dos Yanomami despontava nas mídias sociais. Apesar da reconhecida necropolítica (MBEMBE, 2018) do antigo governo, muitos se perguntaram como foi possível chegar a esse ponto? No entanto, deveríamos, de fato, nos surpreender? A pergunta deveria ser não sobre o que aconteceu a estes indígenas, mas sobre o que acontece aos povos originários em sua própria terra. Ao longo de mais de 500 anos, em algum momento deixou de haver genocídio de alguma população indígena no Brasil? Pois enquanto este artigo é revisado, novos ataques acontecem em diversas regiões do país.

Desde os tempos coloniais, os povos indígenas são alvos de massacres e epidemias. No instante em que um ‘novo mundo’ se abria para desbravadores estrangeiros, o antigo mundo dos que aqui habitavam há gerações estava prestes a ruir. Em geral, os nativos foram amistosos com esses seres tão estranhos e de língua enrolada que adentraram seu território sem pedir licença. Estabelecia-se, assim, o início da interação entre os povos originários e os invasores em seus interesses mercantis. Contudo, na troca de pau-brasil por badulaques diversos, os indígenas recebiam junto vírus e bactérias das quais não tinham nenhuma defesa ou forma de proteção. “Estudos sobre a baía de Cabo Frio, região de escambo do pau-brasil, estimam que cerca de 300 embarcações ali chegaram até meados do séc. XVI; os índios tiveram contato com

aproximadamente dez mil europeus” (UJVARI, 2021, p.85). Junto aos forasteiros, desembarcavam em portos brasileiros também “a peste, a rubéola, a varíola, a gripe, o sarampo e a varicela. Os tupis assustavam-se com esses novos visitantes; e a varicela recebeu a denominação tupi de catapora, “fogo que salta”” (UJVARI, 2021, p.89). Até 1888, estima-se que 3 milhões de indígenas tenham sido exterminados no Brasil (ISA).

Em 1967, o Relatório Figueiredo – relatório da Comissão de Investigação do Ministério do Interior presidida pelo procurador Jader de Figueiredo Correia e redescoberto em 2012 por Marcelo Zelic – reconhecia oficialmente a prática de genocídio indígena em praticamente todo o território nacional durante as décadas de 1940, 1950 e 1960. Além de constatar que são os próprios “planos governamentais que sistematicamente desencadeiam esbulho das terras indígenas”, o relatório denuncia casos onde houve “introdução deliberada de varíola, gripe, tuberculose e sarampo” no claro intuito de exterminar os povos originários e liberar o acesso às terras (CNV, 2014, p.205-207). Com a adição deste relatório, em 2014 o relatório final da Comissão Nacional da Verdade rompia o silêncio sobre a violência de Estado perpetrada a camponeses e indígenas desde a década de 1940 até fins da ditadura civil-militar.

Apesar de não incluídos na contabilização final das vítimas, a CNV dedicou um capítulo à violação dos direitos humanos das duas populações marginalizadas: estima-se que mais de 700 camponeses foram assassinados e ao menos 8.350 indígenas foram mortos em decorrência de omissões e ações do regime militar. “Distantes dos centros urbanos e das classes médias, estes grupos quase nunca integraram o panteão imaginário das vítimas da ditadura” (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016, p.365).

De estimadas 305 etnias que vivem no Brasil, apenas dez foram investigadas pela CNV. Os números alcançados dizem respeito a “cerca de 1.180 Tapayuna, 118 Parakanã, 72 Araweté, mais de 14 Arara, 176 Panará, 2.650 Waimiri-Atroari, 3.500 Cinta-Larga, 192 Xetá, no mínimo 354 Yanomami e 85 Xavante de Marãiwatsédé” (CNV, 2014, p.254). Uma das conclusões alcançadas é a certeza de que novas investigações devem ser realizadas não só para ampliar o escopo dos povos verificados como para incluí-los no resultado final das vítimas da ditadura. Diante deste panorama, não é exagero contabilizar cinco séculos de genocídio e, sobretudo, resistência indígena no país.

O Brasil precisa, realmente, ser recriado. Viveiros de Castro argumenta que “talvez seja mesmo chegada a hora de concluir que vivemos o fim de *uma* história, aquela do Ocidente, a história de um mundo partilhado e imperialmente apropriado pelas potências europeias” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.34). No lugar, uma nova história milenar, a ecoar novas vozes de *nossos* velhos antepassados. Afinal, são 524 anos de resistência política e existência poética de que estamos falando aqui.

Pela primeira vez desde épocas coloniais, lideranças indígenas têm voz e representatividade nas mais diversas áreas do conhecimento. O protagonismo indígena no campo da arte, em particular, promove o súbito encontro da ancestralidade com uma atualidade premente sob o signo da retomada. Retomada esta como “ato de *sempre tudo reaprender*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.114).

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA SOB O SIGNO DA RETOMADA

O ineditismo em se falar de uma “arte indígena contemporânea”, como delimita o célebre artista Jaider Esbell (2018a), surpreende por seu protagonismo histórico e nos convida “a um inteiro desconstruir para outros preenchimentos”. Parte de um “pensar extrapolado” que se compreende bem mais do que restrito a uma “posição individual sobre tão vasto universo”. Como nos explica o artista, “não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida” (ESBELL, 2018a). Não há separação entre arte e vida na cultura dos povos originários. A arte está inscrita na tradição cotidiana da história oral, no canto coletivo que emana boas vibrações à aldeia, na simbologia espiritual da maraca que os acompanha, na performance teatral das danças ritualísticas, no simbolismo poético dos adornos, no grafismo da pintura corporal.

Em síntese, “a arte é uma extensão da nossa política para este mundo” (ESBELL, 2020b). Uma política que entrelaça ancestralidade, memória e prática artística para culminar numa dupla crítica: à história oficial e ao caos da atualidade. Uma prática contemporânea, sobretudo, por perceber e operar não com as luzes ofuscantes, mas com as lacunas obscuras, as fraturas de nosso tempo (AGAMBEN, 2009). “Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto”, explica. E, “em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças” (ESBELL, 2018a). Cria-se, portanto, algo urgente, intempestivo, que surge para transformar uma época. Um despertar para uma nova consciência.

Eu acredito que arte é o nosso truque, o nosso trunfo, que a gente tem ainda de estar, sim, sentado no banco de uma academia, mas desse banco voar como um beija-flor, que anda para trás, para frente, que ao mesmo tempo desaparece e deixa todo mundo, de novo, naquele ambiente de vazio, de mistério. Não é exatamente mais uma angústia, mas uma sensação de: “opa!”. Estamos sim num ambiente selvagem. Nós estamos, sim, num ambiente misterioso, nós estamos, sim, num ambiente criativo (ESBELL, 2018b).

Reapropriando, desconstruindo e recontextualizando artística e criticamente – dialeticamente – o termo selvagem para significar o que não pode ser enquadrado, limitado e tampouco menosprezado, o artista indígena Denilson Baniwa grita em projeções luminosas pelos prédios e monumentos das cidades: “Me deixa ser selvagem”^[3]. Assim como Baniwa em algumas obras, as ressignificações de Jaider Esbell sobre antigas pinturas da época colonial tensionam o saber histórico e o próprio sentido da arte enquanto alteram as figurações para atualizar uma mensagem-resposta endereçada aos colonizadores.

Determinado a abrir os olhos de europeus e brasileiros, Jaider Esbell articula uma desmontagem/remontagem do tempo sofrido, nos moldes orientados por Didi-Huberman (2018), e cria uma nova legibilidade para os arquivos coloniais. Ao operar o duplo movimento com sua intervenção artística, Esbell risca o imaginário consolidado pelo olhar colonizador para destruir preconceções e desarmar o olhar; ao sobrepor outras figurações e narrativas, cria um espaço público crítico, logo, político e rearma o olhar.

A arte detém a capacidade de “captar forças”, dando visibilidade e corpo a formas até então ocultas e incorpóreas. Conforme articula Gilles Deleuze,

quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força (DELEUZE, 2007, p.67).

Quando a sombra se esvai e as forças em disputa se tornam visíveis, um combate se torna possível. Neste momento, “o arquivo age como um desnudamento; encolhidos em algumas linhas, aparecem não apenas o inacessível como também o vivo. Fragmentos de verdade até então retidos saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade” (FARGE, 2009, p.15). Prontas para expor o que antes se desejava oculto.



FIGURA 3: Jaider Esbell (2018-2019)

Legenda: "Carta ao Velho Mundo".

Fonte: Jaider Esbell Website (2019)^[4].

Uma das mais conhecidas obras de Jaider Esbell, "Carta ao Velho Mundo" foi originalmente criada a partir de intervenções na forma de desenhos e textos sobre 396 páginas de uma enciclopédia ilustrada da história da arte ocidental, o primeiro volume de "Galeria Delta da Pintura Universal" (Foto 03). No resgate da obra decadente, como sublinha o artista, a energia da arte da floresta inscreve uma contundente denúncia da colonização e a devolve, em mãos, na França, através de performance e exposição (2019). No Brasil, as páginas aparecem montadas espalmadas nas paredes do pavilhão da 34ª Bienal de São Paulo, em 2021. Desta forma, em um mesmo movimento intrincado, Esbell reverte os sentidos tanto da arte colonial quanto da arte contemporânea.

Ao longo de sua trajetória cosmo-consciente e conectada com o mundo atual e ancestral, o artista busca evidenciar que as relações sociais e políticas indígenas são pautadas em valores que antecedem o próprio estabelecimento do Estado. A compreensão de uma performance contracolonial requer, portanto, que se rastreie suas profundas raízes em um exercício autoconsciente e implicado, imprescindível desde o momento em que se decide enfrentar

“camadas de soterramento que a tentativa de apagamento depositou sobre os corpos coletivos” (ESBELL, 2020a). Afinal, não custa lembrar:

O Brasil foi o último país da América Latina a abolir, ao menos oficialmente, a escravidão. Não custa lembrar que se essa nação não tem um tratamento digno para o reconhecimento de sua população originária, tampouco teria com os descendentes de escravos que seguem também sem acesso à condição de dignidade social e política dentro da estrutura que arduamente construíram. Eu falo da questão da negritude também por pertencimento pois meu corpo é uma constituição composta, em parte, de uma genética ascendente negra. Eu tenho um avô negro e da Venezuela. Eu não poderia deixar essa parte de mim de fora do meu eu. Esse composto não tira, portanto, o enraizamento central da minha ancestralidade indígena, norte, amazônica e caribenha, onde estão os ossos de minhas avós. É deste espaço geocosmogônico que sou nutrido e a partir dele tenho aspirado alcançar os caminhos para percorrer a vastidão dos mundos postos em atrito (ESBELL, 2020a).

A arte indígena contemporânea busca promover um encontro onde possa germinar uma reflexão contemplativa e crítica sobre os modos de ser e de estar, de fluir e de confluir neste mesmo e único planeta. Irrompe na contemporaneidade com a força político-poética da retomada para que, quem sabe assim, os brasileiros possam finalmente assimilar que são filhos de uma terra indígena – como a onça de Denilson Baniwa igualmente dedica-se a nos lembrar.

Tensionando regimes de visibilidade hegemônicos, a arte indígena contemporânea visa promover uma nova configuração estética e política da imagem na atualidade. A produção recente desses artistas mobiliza “os espaços e os dispositivos do sistema da arte não-indígena para produzir encontros entre diferentes mundos e gentes, apresentando a arte indígena contemporânea como uma forma vigorosa de “criação a partir da diferença””, argumenta a antropóloga Paula Berbert (2024, p.467).

Terra indígena com ancestralidade indígena, mesmo que não reconhecida, mesmo se esquecida por séculos de apagamentos. No âmbito do resgate desta história roubada, desse testamento perdido, está o trabalho “Paridade” de Gê Viana. Em sua busca por refletir “de onde a gente vem, de onde as pessoas que antecedem a gente vêm”, mesmo sem ter tido a oportunidade de estar com eles, apenas por ouvir as histórias que nos são transmitidas oralmente por gerações; Gê Viana compreende todo um passado de violência que fora apagado pela história oficial. Nela não consta a história de seu avô paterno, atravessada por uma batalha desumana entre os portugueses e os Anapurus, nos estados do Ceará, Maranhão e Piauí, que fez toda uma população originária sucumbir à invasão, ao contato e à guerra. Os sobreviventes sofreram separações, deslocamentos e aculturação. Também não constam as recorrentes histórias de mulheres ‘pegas pelo laço’, como relata sua avó (VIANA, 2023, p.89-92). Uma história roubada e que agora a artista retoma à força, através de seu reconhecimento como Anapuru Muypura e através de sua arte política.



FIGURA 4: Gê Viana (2019)

Legenda: Série "Paridade". Fotografia à esquerda: Raimunda Viana, Santa Luzia (MA), 2017. Fotografia à direita: Primeira camada: Vô Fernandes Viana; segunda camada: homem nativo da Amazônia, de Dominic Bracco II.

Fonte: Oficina Palimpsestus (2021)^[5].

Em "Paridade", Gê Viana fotografa familiares e demais cidadãos maranhenses e os contrapõe a antigos retratos de indígenas de diferentes etnias apropriados de arquivos coloniais no propósito de, a despeito das diferenças, promover a percepção das semelhanças. É interessante observar a repetição intencional e crítica da estética da pose, inclusive na soma de elementos outrora considerados 'exóticos', como a jaca que Raimunda, tia da artista, segura no colo (Foto 04). Na série podemos ver outras mulheres posando igualmente com frutas tropicais e um rapaz com uma maraca. Na imagem ao lado, vemos seu avô sentado em casa. Suas roupas, meias e chinelos, assim como o chão de piso frio e o vaso de plantas artificiais, contrastam alegoricamente com a potencialidade de uma história não vivida, na dimensão do que poderia ter sido, ao ser confrontada com a fotografia de outro ancião que porta seus adornos tradicionais como indígena nativo da Amazônia.



FIGURA 5: Gê Viana (2019)

Legenda: Série "Paridade".

Fotografia à esquerda: Primeira camada: "Nelson Lopes Sol", de Gê Viana; segunda camada: "D. Tilkin Gallois (aldeia Taitetuwa, 1991)", fotografia de Louis Herman Heller, 2019.

Fonte: Oficina Palimpsestus (2021)^[6].

Fotografia à direita: Daniel no povoado Nambuá de Baixo, 2018.

Fonte: Revista Continente (2020)^[7].

Anterior à colagem há o rasgo, a desconstrução dos antigos retratos coloniais, a destruição de sua naturalidade, para então, só depois, abrir caminhos para a adição das fotografias da atualidade. Gê Viana rasga a imagem para desobstruir os caminhos da crítica, expor camadas de sentidos soterrados e construir, na operação de montagem, uma nova legibilidade possível somente na contemporaneidade. Liberta, assim, "fotografias sitiadas" (VALLE, 2023) de épocas coloniais para restituí-las à sua vida selvagem.

Através da imagem, a firmeza na postura contrasta com a tenra idade. Olho no olho com a fotógrafa e os espectadores que ousam mirá-los, Daniel nos encara com a mesma desconfiança do menino que atravessa as eras para acompanhá-lo na fotografia (Foto 05). Provenientes de origens temporal e espacial distintas e intencionalidades antagônicas, encontram-se unidos numa mesma destinação no tempo de agora. Enquanto um restitui a dignidade do outro, novas possibilidades de (re)conhecimento são abertas a todos.

No súbito encontro que a montagem promove, somos atravessados por uma dupla mirada que nos faz, ao confrontar a imagem, olhar de volta para nós mesmos. Como um espelho que atravessa os tempos e coloca na frente de quem o olha suas múltiplas presenças geracionais.

Afinal, como nos relembra Renata Tupinambá, “nós somos os sonhos de nossas avós” (KRENAK; TUPINAMBÁ, 2019). Há um compromisso instituído nesses laços que deve ser reconhecido e reverenciado sempre.

Para além das paredes de museus e galerias de arte, desde o surgimento a série habita, como lambe-lambes, os muros da cidade, onde além de confrontar o discurso oficial, fomenta um diálogo com o povo. Imagens que, ao tocar o real (DIDI-HUBERMAN, 2012), não somente incendeiam o véu da história como espalmam uma outra história em seu lugar, à contrapelo. Distantes da posição subalterna do primitivo ou exótico, os sujeitos convidados a posar na contemporaneidade participam da construção simbólica e restituem ao passado o afeto que lhe foi negado.

Como alternativa ao trauma colonial, a artista opera uma agência contracolonial capaz de devolver o amor em consonância com a perspectiva indígena apresentada por Esbell. Uma perspectiva ampliada de um amor universal do ser humano em confluência com outras culturas, outros seres e a natureza. Mas, sobretudo, em paz consigo mesmo e com sua história ancestral.

Há uma força disruptiva no simples ato de imaginar que tudo poderia – que deveria – ser diferente. Destituindo, rasgando e criando à força, por entre escombros, novos caminhos possíveis. Na soma da capacidade poética que afeta e comove à capacidade política de revitalizar os tempos idos, a arte convoca o espectador a se implicar na construção de novos mundos. A arte indígena, em particular, nos orienta a uma existência em harmonia com a natureza sob o signo de um amor universal. Quem sabe, sob essas novas guias, consigamos, por fim, devolver o amor à história da nação brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

SEJAMOS INDÍGENAS, POR AMOR ÀS FUTURAS GERAÇÕES

Após séculos de resistência, não são mais os povos indígenas os únicos ameaçados pela extinção de suas vidas. Como alerta Ailton Krenak, “se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos das nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda” (2019, p.23).

Hoje, nós somos os inimigos. Nossos próprios inimigos, pois são nossas crenças e nosso modo de vida no planeta que estão em xeque na atualidade. “Não há composição possível com a lógica absolutamente *não civilizável* do capitalismo” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.144). Com a catástrofe em curso, urge a necessidade de imaginarmos um outro mundo. Mas

mais do que isso, “falar no fim do mundo é falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar deste nosso mundo presente, um novo povo” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.159), uma nova forma possível e premente de viver e conviver aqui na terra.

Frente ao desafio dos novos tempos, Jaider Esbell lança um convite para que *sejamos indígenas*, ao menos um pouquinho. Um “redevir-índio” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.158) que já aconteceu antes, então, ao modo indígena, que acontecerá de novo. Tecer no fio do sonho e da imaginação um mundo possível – pois este em que vivemos está impossível para muitos seres vivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES-BRITO, Alan. *Astro-antropo-lógicas: oriki das matérias (in)visíveis*. Porto Alegre: Marcavisual, 2021. Disponível em: <https://www.if.ufrgs.br/~aabrito/files/astro_antropo_logicas.pdf>. Acesso em 28/07/23.

ASSAD, Paulo. Portugal: obra de artista brasileiro diz que ‘não foi descobrimento, foi matança’ e causa polêmica. Instalação do ativista gráfico ROD em museu de Lisboa provocou reação de político conservador. *O Globo*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/07/portugal-obra-de-artista-brasileiro-diz-que-nao-foi-descobrimento-foi-matanca-e-causa-polemica.ghtml>>. Acesso em 23/07/22.

BENJAMIN, Walter. “El carácter destructivo”. In: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

BERBERT, Paula. Moquém_Surarí: Uma exposição de arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 444-477, mai. 2024. Disponível em: <https://www.academia.edu/122104135/Moqu%C3%A9m_Surar%C3%AE_uma_exposi%C3%A7%C3%A3o_de_arte_ind%C3%ADgena_contempor%C3%A2nea_no_Museu_de_Arte_Moderna_de_S%C3%A3o_Paulo?sm=b>. Acesso em 22/07/24.

CHAUI, Marilena. *Brasil mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CNV – Comissão Nacional da Verdade. 5. Violação de Direitos Humanos dos Povos Indígenas. In.: CNV. Relatório. Volume II. Textos Temáticos. Dez, 2014.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie e São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. Francis Bacon. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI-HUBERMAN, George. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história, II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.2, n.4, nov, 2012, p.204-219.

EMICIDA. EMICIDA: A palavra amor precisa entrar na bandeira do brasil. *Podpab* #171. Entrevista 27 jul 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BdZq01RIIfU>>. Acesso em 16/07/23.

ESBELL, Jaider. O que são 70 anos diante de 521, meu querido? *Revista Elástica*. Entrevista a Artur Tavares, 3 out 2021. Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>>. Acesso em 12/01/24.

_____. Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo. Jaider Esbell *Website*. 9 ago 2020a. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>>. Acesso em 12/01/24.

_____. A arte é uma extensão da nossa política para este mundo. *Revista Gama*. Entrevista a Leonardo Neiva. Dez, 2020b. Disponível em: <<https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbell-arte-e-politica/>>. Acesso em 12/01/24.

_____. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Select*, 22 jan 2018a. Disponível em: <<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>>. Acesso em 12/01/24.

_____. Jaider Esbell: Culturas indígenas. *Itaú Cultural*, 2018b. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DRS30rVoqIU>>. Acesso em 29/06/23.

FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009

ICHIMARU, Matheus. No princípio era o amor? *Revista Cult*. 29 nov 2021. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/no-principio-era-o-amor/>>. Acesso em 16/07/23.

ISA. Instituto Socioambiental. Yanomami. *Website*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami#A_corrida_do_ouro>. Acesso em 09/07/23.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton; TUPINAMBÁ, Renata. Claudia Andujar por Ailton Krenak e Renata Tupinambá: Conversa na Galeria. *Instituto Moreira Salles*, 31 ago 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bAji-J-BCn8>>. Acesso em 08/08/23.

LISSOVSKY, Mauricio. As elaborações sobre a memória da ditadura não amadureceram. Entrevista a Bruno Albertim. *Revista Continente*. 09 abr. 2019. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-as-elaboracoes-sobre-a-memoria-da-ditadura-nao-amadureceram->>. Acesso em 05/12/22.

LISSOVSKY, Maurício; AGUIAR, Ana Lígia Leite. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: ARAÚJO, D. C.; MORETTIN, E. V.; REIA-BAPTISTA, V. (orgs.). *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. 1. ed. Faro: CIAC; Universidade do Algarve, 2016, p. 350-382.

LOWY, Michael. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In.: SINGER, André [et. all]. *Por que gritamos golpe?: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

RENNÓ, Carlos. Hino ao Inominável. Letra de Carlos Rennó, música de Chico Brown e Pedro Luís. Carlos Rennó *Website*, 2022. Disponível em: <<https://carlosrenno.com/cancoes/gravadas/hino-ao-inominavel/>>. Acesso em 24/02/23.

SANTOS, Antônio Bispo. Somos da terra. *Piseagrama*, Belo Horizonte, número 12, p. 44-51, 2018. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5937733/mod_resource/content/1/SANTOS%2C%C2%A0Antonio%2C%A0Bispo.%20Somos%20da%20terra.%C2%A0PISEAGRAMA%2C%202018.pdf>. Acesso em 30/07/23.

SATURNINO, Rodrigo Ribeiro. @_rod_ada. Perfil do *Instagram*. 22 jul 2022. Disponível em <https://www.instagram.com/p/Cbvt_AoM7pi/?utm_source=ig_embed&ig_rid=d08034bf-0569-4933-8d4a-8d58a7c8cc88>. Acesso em 23/07/23.

UJVARI, Stefan Cunha. *História das Epidemias*. São Paulo: Contexto, 2021.

VALLE, Marcela Chaves do. *Imagens Sitiadas. A fotografia e a poética da resistência*. 2023. 387p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

VIANA, Gê. Entrevista Gê Viana. In.: *E se? Arquivos, fotografias, fabulações: escutas e aprendizados*. Recife: Livrinho de papel finíssimo, 2023, p.87-107.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In.: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

-
- [1] Apesar de muitos brasileiros procurarem por testes de DNA, os geneticistas explicam que, na atualidade, 80% dos genomas sequenciados no mundo são europeus, o que pode gerar imprecisão nos resultados de pessoas de fora do velho continente. Sobre as populações indígenas brasileiras, então, existe pouquíssima informação coletada nos bancos de genes. Todavia, a despeito da ancestralidade, os pesquisadores afirmam que a probabilidade é grande de, mesmo ao mais branco dos brasileiros, ter ancestrais negros e indígenas. Informações disponíveis em: <<https://super.abril.com.br/especiais/a-historia-do-brasil-contada-pelos-genes/>>. Acesso em 10/03/23.
- [2] O poema repercutiu na voz de Maria Bethânia, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dtO1RuRojYc>>. Acesso em 23/03/23.
- [3] Denilson Baniwa: “Me deixa ser Selvagem”, Biblioteca Nacional, Brasília, 2020. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/artists/111-denilson-baniwa/>>. Acesso em 30/07/23.
- [4] Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>>. Acesso em 08/08/23.
- [5] Disponível em: <<https://www.oficinapalimpsestus.com.br/ge-viana/>>. Acesso em 08/08/23.
- [6] Disponível em: <<https://www.oficinapalimpsestus.com.br/ge-viana/>>. Acesso em 08/08/23.
- [7] Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/ge-viana>>. Acesso em 08/08/23.

A queda do céu e o eclipse do mundo

The falling sky and the eclipse of the world

MÔNICA MACHADO CARNEIRO

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, linha de pesquisa Comunicação e Sociedade, da Universidade de Brasília (UnB). Pesquisa processos comunicacionais no âmbito das relações interétnicas presentes em estados plurinacionais e multiétnicos. Especialista em Indigenismo do quadro de servidores públicos federais da Fundação Nacional dos Povos Indígenas

VINÍCIOS KABRAL RIBEIRO

Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Comunicação e Cultura, pela mesma instituição. Mestre em Cultura Visual e graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda e Relações Públicas, pela Universidade Federal de Goiás. Líder do grupo de pesquisa “Formas de Habitar o Presente”.

RESUMO

Neste trabalho buscamos estabelecer uma relação entre a obra literária e etnográfica elaborada em coautoria pelo Xamã Yanomami Davi Kopenawa e pelo antropólogo Bruce Albert, e a obra cinematográfica *El Botón de Nácar*, do cineasta chileno Patricio Guzmán. Em ambas, encontram-se presentes os elementos que relacionam a estrutura material e simbólica presente no percurso de produção da colonialidade no contexto da acumulação capitalista, com os imensos conflitos sociais, fundiários e políticos que persistem na organização dos atuais Estados latino-americanos. A partir de conceitos que cruzam as fronteiras da comunicação, dos estudos sobre o chamado “contato interétnico” e de suas políticas de tradução, buscamos situar politicamente o tema do percurso do ‘outro’ na tradição do pensamento e da experiência existencial do ocidente (Tucherman, 1999), a partir de aproximações sucessivas e dialógicas com as epistemologias indígenas que marcam as duas obras. As reflexões apontam, nesse cenário, para a dimensão positiva dos processos interacionais que, para além de denunciar a violência presente nas relações interétnicas em uma conjuntura de dominância do capital financeiro, possibilitam aberturas-tentativa capazes de avançar sobre o monolinguismo cosmológico (Castro, 2015) subjacente à tradição do pensamento moderno colonial europeu.

PALAVRAS-CHAVE: El Botón de Nácar; Davi Kopenawa; contato interétnico.

ABSTRACT

In this paper, we seek to establish a relationship between the literary and ethnographic work co-authored by Yanomami Shaman Davi Kopenawa and anthropologist Bruce Albert, and the cinematographic work El Botón de Nácar, by Chilean filmmaker Patricio Guzmán. Both contain elements that relate the material and symbolic structure present in the path of production of coloniality in the context of capitalist accumulation, with the immense social, land and political conflicts that persist in the organization of current Latin American states. Based on concepts that cross the boundaries of communication, studies on the so-called “interethnic contact” and its translation policies, we seek to politically situate the theme of the path of the ‘other’ in the tradition of Western thought and existential experience (Tucherman, 1999), based on successive and dialogical approximations with the indigenous epistemologies that mark both works. In this scenario, the reflections point to the positive dimension of the interactional processes that, in addition to denouncing the violence present in interethnic relations in a context of financial capital dominance, enable tentative openings capable of advancing over the cosmological monolingualism (Castro, 2015) underlying the tradition of modern European colonial thought.

KEYWORDS: *The Pearl Button; Davi Kopenawa; interethnic contact.*

INTRODUÇÃO: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O DIÁLOGO INTERÉTNICO

No instante em que iniciamos este artigo, o movimento indígena organizado no Brasil abandona, formalmente, uma mesa de “conciliação” no Supremo Tribunal Federal, criada com o objetivo de tratar de cinco ações que discutem a constitucionalidade da Lei do Marco Temporal (Lei 14.701/2023) para a demarcação de terras indígenas. O tema tem gerado graves impasses entre os Poderes da República, e colocado em situação de grande insegurança jurídica e institucional o estatuto de reconhecimento do Estado brasileiro sobre o direito dos povos indígenas ao usufruto exclusivo de suas terras tradicionalmente ocupadas.

No mesmo período, o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) identificou recorde de focos de incêndio em todos os biomas brasileiros, com destaque para os estados de São Paulo, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Pará e Amazonas. Segundo a plataforma suíça IQAir, em agosto de 2024 a Amazônia Ocidental, integrada pelos estados do Amazonas, Acre, Rondônia e Roraima, passou a ser a região mais poluída do planeta. Em dez de setembro de 2024, São Paulo ocupava a terceira posição no *ranking* das grandes cidades mais poluídas do mundo, atrás somente das capitais da República Democrática do Congo e de Uganda, as cidades de *Kinshasa* e de *Kampala*.

O fato é que, em uma conjuntura política e econômica que aprofunda cada vez mais a concentração de renda e a destruição do planeta, os povos indígenas têm, em situação de grande assimetria de posições no debate público, buscado identificar e explicar a relação entre o modo de produção agro extrativista predatório - em particular a relação direta entre as áreas desmatadas/queimadas e as áreas de garimpo e de fazendas particulares de produção de *commodities* agrícolas-; a ausência de políticas públicas protetivas adequadas voltadas a suas vidas e territórios; e as tentativas de desconstituição de direitos originários inscritos no ordenamento jurídico nacional e internacional.

Ao mesmo tempo, uma ampla estratégia jurídica e comunicativa de setores ruralistas organizados no Congresso Nacional parece alcançar algum efeito. Desde meados de 2009, ano da homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, esses segmentos têm buscado reverter a tradição de reconhecimento formal dos direitos territoriais indígenas adotada no País. A transformação em lei da tese ruralista do chamado “marco temporal”, ao final do ano de 2023, complexificou o processo de disputa em torno do tema. Segundo a criação dos ruralistas instituída pela lei 14.701/2023, o reconhecimento das terras tradicionalmente ocupadas pelos povos indígenas passa a ser vinculado à habitação e utilização das áreas reclamadas na data da promulgação da Constituição Federal da República, 5 de outubro de 1988. A única exceção, segundo a norma, se aplica aos casos em que exista comprovado renitente esbulho, caracterizado como “o efetivo conflito possessório, iniciado no passado e persistente até o marco demarcatório

temporal da data de promulgação da Constituição Federal, materializado por circunstâncias de fato ou por controvérsia possessória judicializada” (BRASIL, 2023). Em setembro de 2023, entretanto, o próprio STF definiu tese de repercussão geral em recurso que rejeitou o marco temporal para a demarcação de terras indígenas, ou seja, fixou entendimento sobre a inconstitucionalidade de sua aplicação.

A tese de repercussão geral fixada no Tema 1.031 estabeleceu, entre outros pontos, que:

I - A demarcação consiste em **procedimento declaratório** do direito originário territorial à posse das terras ocupadas tradicionalmente por comunidade indígena;

II - A posse tradicional indígena é distinta da posse civil, consistindo na ocupação das terras habitadas em caráter permanente pelos indígenas, das utilizadas para suas atividades produtivas, das imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e das necessárias à sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições, nos termos do §1º do artigo 231 do texto constitucional;

III - A proteção constitucional aos direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam **independe da existência de um marco temporal em 5 de outubro de 1988 ou da configuração do renitente esbulho**, como conflito físico ou controvérsia judicial persistente à data da promulgação da Constituição.

(STF, 2023, grifos nossos)

A Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) considerou, nesse contexto, inviável dar sequência à participação em um processo de diálogo que possui como centro questões sobre a aplicação de uma lei flagrantemente inconstitucional junto aos Poderes da República, alegando ainda uma condição de profunda desigualdade de poder decisório no curso da negociação. A saída das organizações indígenas ocorreu durante a segunda reunião da Câmara de Conciliação, e na sequência do não atendimento, pelo Supremo, das condições de participação estabelecidas pelo movimento indígena, em particular a exigência de suspensão da aplicação da Lei 14.701/2023 durante o processo de concertação institucional e social.

Essa situação de diálogo interétnico conflitivo é apenas um dos muitos exemplos em que lideranças, organizações e intelectuais indígenas se mobilizam, por distintas formas, desde a resistência direta às guerras de conquista a sistemas de alianças com grupos populacionais e organizações mais ou menos institucionalizadas, para sobreviver e resistir às estruturas materiais e simbólicas construídas em torno da apropriação de suas terras, ciências e trabalho. Essas estruturas também se serviram, historicamente, da construção de imagens genéricas sobre as organizações socioculturais e políticas desses povos, construídas nos circuitos da colonialidade.

Em um dos seus romances, a premiada escritora Nadine Gordimer conta a história de distintos personagens que, durante o período de transição do pós-*apartheid* sul-africano, atuavam para reverter os estragos causados pela Lei de Terras Nativas (1913), que promoveu uma série de

remoções forçadas no país. Como no Brasil, o fato de as leis finalmente reconhecerem os direitos da maioria negra sul-africana não parecia suficiente para garantir sua aplicação: os brancos ainda precisavam, em uma situação de intensa assimetria, ser abordados e convencidos de que as vítimas de um sistema de segregação racial tinham o direito de tomar posse daquilo que a própria lei agora lhes garantia. Em uma democracia burguesa, o reconhecimento formal de direitos coletivos não garante sua execução imediata. É preciso argumentar e convencer; construir furos discursivos, políticos e econômicos nos meios de manutenção das velhas lógicas que sobrevivem mesmo diante do colapso de sua sustentação formal.

Há pouco mais de um ano, após a ampla repercussão sobre a emergência em saúde vivenciada no território Yanomami e Ye'kwana invadido por mais de 30 mil garimpeiros, a comunidade Parima sofreu mais um ataque violento. Desta vez, uma criança foi morta a tiros e outros cinco indígenas ficaram feridos, em uma região marcada pela forte presença do garimpo ilegal e do crime organizado. As lideranças indígenas há muito buscam meios de diálogo. Davi Kopenawa, xamã Yanomami, tornou-se funcionário público, escritor, antropólogo e diplomata de seu povo em um esforço contínuo, ao longo de mais de 40 anos, para alertar sobre o avanço da destruição da floresta por atividades predatórias de invasores. Sua mensagem denuncia não apenas os danos à organização sociocultural, política e econômica do povo Yanomami, mas também os riscos à continuidade da vida no planeta.

Como sustenta Octavio Paz, tanto no campo da psicologia quanto no da política, o método mais seguro para se resolver os conflitos, ainda que também o mais lento, é o diálogo. Ao falarmos com nosso adversário, afirma, nós o convertemos em nosso interlocutor (1996, p. 128). Não é à toa que, nos mais adversos contextos, os povos indígenas no Brasil declararam ter “pacificado os brancos”, arrogando para si a posição de sujeitos, e não de vítimas:

“Pacificar os brancos” significa várias coisas: situá-los, aos brancos e aos seus objetos, numa visão de mundo, esvaziá-los de sua agressividade, de sua malignidade, de sua letalidade, domesticá-los, em suma; mas também entrar em novas relações com eles e reproduzir-se como sociedade, desta vez não contra, e sim através deles, recrutá-los em suma para sua própria continuidade” (Cunha, 2002, p. 2)

Nesse sentido é que a análise e a busca por soluções aos imensos conflitos fundiários, jurídicos, econômicos e políticos vivenciados pelos povos indígenas no Brasil a partir das perspectivas trazidas pela comunicação deve levar em conta a agência política e o emprego de estratégias interacionais por povos e organizações indígenas nos processos de mediação com os demais segmentos nacionais e sistemas de autoridade.

Isso importa reconhecer que, no contexto da mediação interétnica, as identidades e os direitos étnicos e sociais são potencialmente valorizados, legitimados ou silenciados, a depender dos conjuntos de padrões de entendimento construídos pelos episódios de interação,

profundamente desiguais em sua origem e desenvolvimento. Contudo, esses padrões advêm de arranjos comunicativos cuja formação, política e histórica, também permite certas acomodações de acordo com as relações de força e reordenações encontradas nos territórios (Braga, 2006).

Foi nesse contexto que o antropólogo David Graeber e o arqueólogo David Wengrow fizeram, recentemente, descobertas significativas que demonstraram que grande parte das fontes do iluminismo europeu, sobretudo a conexão entre o debate racional, as liberdades pessoais e a recusa do poder arbitrário vieram, na realidade, das categorias analíticas desenvolvidas por grupos *wendats*, *iroqueses*, *huronianos* e demais populações da chamada “Nova França”. Por meio de fontes diversificadas, os autores buscaram comprovar que o assentamento das ideias evolucionistas que forjou o pensamento social majoritário foi elaborado, portanto, em um contexto de forte reação à crítica indígena à sociedade e à religião europeias, como um sistema de defesa.

Nesse sentido, a pesquisa dos autores levou a destacar a enorme diversidade da socialidade humana, que jamais se resumiu a um quadro homogêneo de bandos igualitários aguardando a chegada da civilização e do cultivo agrícola:

O mundo dos caçadores-coletores, antes da chegada da agricultura, era repleto de experiências sociais arrojadas, parecendo muito mais um variado desfile carnavalesco de formas políticas do que as insípidas abstrações da teoria evolucionária. A agricultura, por outro lado, não determinou o aparecimento da propriedade privada, nem marcou um avanço irreversível rumo à desigualdade. Na verdade, muitas das primeiras comunidades agrícolas eram relativamente isentas de níveis e hierarquias. E, longe de estabelecer sólidas diferenças de classe, um número surpreendente das primeiras cidades do mundo se organizava segundo linhas de claro teor igualitário, que dispensavam governantes autoritários, políticos-guerreiros ambiciosos ou mesmo administradores opressores (2022, p. 18).

É nesse contexto que, seguindo a linha interposta pelos autores, nunca é demais demarcar as necessárias revisitas às críticas indígenas como importante exercício dialógico voltado à autorreflexividade da condição humana. Isso requer levar a sério as contribuições ao pensamento social que vieram de fora do cânone europeu e, em particular, “dos povos indígenas aos quais os filósofos ocidentais tendem a atribuir o papel de anjos ou de demônios da história” (p. 19), relegados ao papel de meros critérios de comparação e presos, portanto, a uma narrativa linear da história da humanidade que inferioriza e infantiliza ciências, modos de vida e reifica identidades históricas calcadas nas ideias de raça e de passado.

As duas posições, sejam elas marcadas pelo racismo e pela imposição de necessidades de desenvolvimento, ou pela simples romantização, advertem os autores, impedem igualmente qualquer possibilidade concreta de troca intelectual e de diálogo simétrico: “debater com alguém tido como diabólico é tão difícil quanto debater com alguém tido como divino, pois quase tudo o que se pensa ou diga será considerado ou descabido ou extremamente profundo” (p.19).

Kopenawa, nesse quadro, ainda aposta no diálogo com os brancos:

Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir (Albert; Kopenawa, 2015, p. 76).

Como dispôs Oliveira (2014), as teorias mais recentes sobre políticas de Estado e democracia também têm sustentado que os povos indígenas estão historicamente corretos em relação a inúmeras questões sobre as quais nunca foram ouvidos. Detentores de conhecimentos fundamentais que gradativamente ocupam as agendas mundiais sobre temas como a proteção do planeta e a emergência climática, a soberania alimentar, diálogos políticos simétricos e justos, metodologias educativas contextuais e libertadoras, democracia deliberativa e consulta prévia, justiça comunitária, parto humanizado, saúde integral, economia solidária, bem viver, em suma, outros modos de ser e estar no mundo, é possível afirmar que “o pensamento crítico aproxima cada vez mais o pensamento moderno do pensamento indígena” (Oliveira, 2014, p.26).

O diálogo entre a obra de Kopenawa e a de Patricio Guzmán busca, nesse cenário, trazer subsídios para a análise do difícil problema da mediação interétnica em sociedades culturalmente diversas e de base multicivilizatória (Linares, 2004), marcadas por um desenvolvimento histórico ancorado em formas sofisticadas de relação entre a apropriação do trabalho e das riquezas dos povos colonizados e a ideia de raça. Esse processo, gestado durante o período das invasões e regimes coloniais dos séculos passados, sobreviveu na governamentalidade e nas práticas políticas das elites econômicas que os sucederam.

■ QUEDA DO CÉU E ECLIPSE DO MUNDO

Somos todos riachos da mesma água, afirma o poeta chileno Raúl Zurita na abertura da obra cinematográfica *El Botón de Nácar*, do cineasta chileno Patricio Guzmán. As águas da costa chilena, território tradicional dos indígenas navegantes da Patagônia, testemunham, no desenrolar da trama, duas histórias de extermínio e impunidade: o genocídio dos povos indígenas *Kawésqar*, *Aoniken*, *Selk’Nam*, *Hausch* e *Yamana*, iniciado com a chegada dos colonos chilenos no século XIX, e a ditadura militar chilena, iniciada com o golpe militar de 1973. Pelo testemunho da água, local de vida, de morte, mas também de comunicação e de memória, as duas histórias são interligadas e narradas.

O céu, segurado pelos xamãs Yanomami numa luta incessante contra a irracionalidade ecológica de uma cultura que possui, no extermínio, a condição de possibilidade de sua epistemologia, é também vasculhado em Guzmán, seja pelas imensas sondas que buscam uma familiaridade perdida no rompimento com a ancestralidade a partir da técnica, seja pela narrativa dos *patagones* e sua impressionante estética simbolizada na relação entre céu, estrelas, águas e pinturas corporais.



FIGURA 1: El botón de nácar. Patricio Guzmán. Atacama Productions, 2015.

Aqui e lá, a violência colonial se reatualiza em práticas materiais e estratégias simbólicas instituídas nas ditaduras militares e sistemas econômicos neoliberais. À parte de tudo isso, como demonstrado em Kopenawa, os indígenas e seus *xapiris*, em suas expressões cosmopolíticas em permanente potência decolonizadora, seguem guardando as águas e segurando o céu.

O filme se situa entre o lugar mais seco do planeta terra, o deserto do Atacama, e a Cordilheira dos Andes, também conhecida como Cordilheira das chuvas, na Patagônia. As duas paisagens contêm a representação de mundos que parecem colidir em suas estratégias de comunicação com o cosmos, mas que, em distintas linguagens, buscam semelhantes familiaridades: no deserto do Atacama, imagens de imensas sondas espaciais e telescópios vasculham o céu em busca de água e explicação para a existência de outras formas de vida. Na Patagônia, as imagens das pinturas corporais indígenas evidenciam as impressionantes constelações que representam, ao mesmo tempo, os espíritos ancestrais e a vida além da morte.

Em interlocução recorrente com a poesia de Zurita, o espectador é levado à compreensão de que, na mesma lógica das sondas espaciais que vasculham o céu, os desenhos das constelações nos corpos humanos, consubstanciando o passado e o futuro das próprias existências no presente, também representam o desejo comum de tornar o universo algo familiar.



FIGURA 2: El botón de nácar. Patricio Guzmán. Atacama Productions, 2015.

Intercalando a narração em primeira pessoa e os depoimentos de historiadores, antropólogos, escritores e poetas, nesses espaços sem tempo, Guzmán apresenta a representação do mundo como um *continuum* comunicacional a partir da água que liga tudo o que existe e é o próprio universo. Planetas, pedras, corpos, ossos são representados como leves fragmentos sólidos no todo uníssono do cosmos, feito de água, que supõe uma revisão da temporalidade binária entre passado e presente, nós mesmos e a ancestralidade.

A partir de uma revisão que, como aponta Bhabha (2019, p. 403), vai além de uma mudança narrativa, mas avança sobre uma nova noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes, tanto humano como históricos, Guzmán nos apresenta a relação entre as estrelas e a água, entre nosso corpo - dois terços de água -, o planeta Terra - três quartos de água, e o cosmos, também água. É o fio condutor da água que irá representar a comunicação interespecífica e transgeracional entre todas as coisas que existem e permitir relacionar a cosmologia dos povos indígenas da Patagônia, seu genocídio, as coincidências das condições espaciais de concentração pela violência colonial e sua reatualização na sangrenta ditadura chilena que durou dezesseis anos e assolou o país novamente.

Quase quatro séculos antes, exploradores espanhóis haviam enxergado monstros na Cordilheira dos Andes. Selvagens das patas gigantes, os Patagones nomearam o lugar que viria a ser, mais tarde, invadido pelos colonos chilenos.

Ieda Tucherman (1999), ao desenhar parte do percurso do 'outro' na tradição do pensamento e da experiência existencial do ocidente, demonstra como o corpo e as distintas formas de se

concebê-lo pertence ao conjunto de categorias mais persistentes nessa tradição. É a função espelho, diz, que cria a categoria desse corpo, mediante a possibilidade momentânea de congelar o tempo e definir o espaço para que nele se conquiste uma forma. Tanto a tradição grega como a judaico-cristã são construtoras de espelhos e imagens legisladoras de princípios binários de inclusão e exclusão, natureza e cultura, mesmo e outro.

É essa metáfora do espelho que é recorrentemente utilizada nas narrativas eurocêntricas sobre o contato colonial: junto com o espelho o colonizador traz o corpo em dualidade ao sujeito colonizado, em oposição ao corpo uno, cósmico ou comunitário. Corpo passa a significar, portanto, imagem de corpo próprio, inaugurando a diferença entre si e os elementos da “natureza” e, por conseguinte, trazendo a ideia de centralidade do “humano” e, com ela, a historicidade linear, o mito do progresso, a razão e a civilização.

Ao corpo das culturas tradicionais e não ocidentais Tucherman corresponde a noção de corpo comunitário, representado nas distintas formas de comunicação interespecíficas, transgeracionais e ancestrais possibilitadas pelo xamanismo, profundamente dicotomizado pela gestação do pensamento moderno, que irá aprofundar a criação da alteridade com o mundo não europeu.

Categorias de raças imaginárias, como a dos selvagens gigantes Patagones, serão criadas, monstros imaginários ou “verdadeiros” serão gestados e, apoiada nos relatos dos viajantes dos séculos XV e XVI, a mitologia das raças como categoria persistente da alteridade do homem branco e da diferença/violência colonial será solidificada.

Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa apresenta sua conclusão sobre a iminência de destruição do planeta por dois fios expositivos: a explicação do mundo segundo a cosmologia Yanomami e os poderes xamânicos de impedir que a floresta retorne ao caos; e uma caracterização dos brancos segundo a descrição de sua obsessiva relação consigo mesmos e com suas mercadorias. Nesse sentido, decide desenhar suas palavras sobre as “peles de papel”^[1] dos brancos como parte de uma estratégia cosmopolítica comunicativa de diálogo com os movimentos socioambientais:

Quero alertar os brancos antes que acabem arrancando do solo até as raízes do céu (...). Se pudessem me compreender, eu lhes diria em yaimuu: “Parem de fingir que são grandes homens, vocês dão dó de ver! Farei calar suas más palavras! Se o seu pensamento não estivesse tão fechado, vocês expulsariam os comedores de terra de nossa floresta! Vocês alardeiam que queremos recortar uma parte do Brasil só para nós. São mentiras para roubar nossa terra e nos prender em cercados, como galinhas! Vocês nada sabem da floresta. Só sabem derrubar e queimar suas árvores, cavar buracos e sujar seus rios. Porém, ela não lhes pertence e nenhum de vocês a criou!” (...) Sei que seus chefes não aceitarão com facilidade o que digo, pois seu pensamento ficou cravado nos minérios e nas mercadorias por tempo demais. No entanto, os que nasceram depois deles e irão substituí-los talvez me compreendam um dia. Ouvirão minhas palavras ou verão o desenho delas enquanto ainda forem jovens. Elas vão penetrar em suas mentes e eles assim terão muito mais amizade pela floresta. Eis por que eu quero falar aos brancos (Kopenawa, 2015, pgs. 392 e 393).

Kopenawa também descreve como age a força do pó de *yãkoana*^[2], elo de ligação entre os corpos dos xamãs e os espíritos da mata (*urihinari*), das águas (*mãu unari*) e dos ancestrais animais (*yarori*). Tal dimensão comunicativa é impossível no contexto de uma cultura narcisista obcecada por seus próprios rastros e, por isso, incapaz de ouvir outras linguagens e dizeres de outras gentes e lugares, como os espíritos *xapiri*:

Os brancos não param de fixar seu olhar sobre os desenhos de suas falas colados em peles de papel e de fazê-los circular entre eles. Desse modo, estudam apenas seu próprio pensamento e, assim, só conhecem o que já está dentro deles mesmos (...) Por manterem a mente cravada em seus próprios rastros, os brancos ignoram os dizeres distantes de outras gentes e lugares. Se tentassem escutar de vez em quando as palavras dos *xapiri*, seu pensamento talvez fosse menos tacanho e obscuro. Não se empenhariam tanto em destruir a floresta enquanto fingem querer defendê-la com leis que desenham sobre peles de árvores derrubadas! (Kopenawa, 2015, p. 455).

Enquanto os Yanomami seguem enfrentando cosmopoliticamente as fumaças de epidemia *xawara*^[3] trazidas pelos brancos “comedores de floresta”, na Patagônia chilena, após conviverem por séculos com a água e com as estrelas, os indígenas sofreram o eclipse do seu mundo.



FIGURA 3: El botón de nácar. Patricio Guzmán. Atacama Productions, 2015.

Anibal Quijano (2005) aponta que foi a América o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial inaugurado com a invasão europeia, em 1492, marca constitutiva do início da formação do sistema mundo moderno colonial capitalista. Dois processos históricos convergiram na produção e estabelecimento desse novo padrão: “por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça”, o principal elemento das relações de dominação que a conquista exigia. Em consequência e por outro lado, “a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial”, que instituiriam a Europa como o centro do sistema mundo capitalista (p. 117).

No ano de 1883, chegaram na Patagônia os colonos chilenos, também em busca de ouro, e depois os boiadeiros, os militares e os missionários católicos. Na emergência da modernidade encontra-se a ideologia do começo, aponta Bhabha (2019), o molde do espaço colonial se torna o não-lugar. O espaço colonial é, então, “terra incógnita ou terra nula”, terra vazia ou deserta cuja história tem que ser começada, cujos arquivos devem ser preenchidos.

Após a intensificação da invasão, esbulho e fratura de seus territórios, muitos dos povos da Patagônia tiveram de buscar refúgio, para sobreviver, na missão católica estabelecida na Ilha de Dawson. Ali, o empreendimento epistemicida buscava tirar suas crenças, sua língua e suas canoas. Mais do que isso, vestir seus corpos, tapar suas constelações, eclodir seu *continuum* com o universo, implodir seu mundo cindindo uma epistemologia binária e dualista simplificadora de suas existências. Também ali não puderam resistir, e o epistemicídio de suas crenças levou, rapidamente, ao genocídio de seus corpos. Vestidos com roupas contaminadas com os micróbios da civilização, as *xawara* das epidemias tão bem descritas por Kopenawa, a maioria morreu em menos de cinquenta anos. Hoje restam menos de 20 descendentes diretos.

A Ilha de Dawson, o campo de concentração indígena do século XIX, foi novamente transformada na ilha do terror. Para lá foram os ministros de Allende e mais de setecentos de seus seguidores que habitavam a região de Punta Arenas, capital da Patagônia. Quando o corpo de Marta Ugarte, vítima dos anos de regime militar no país, irrompeu na praia, os chilenos souberam que o mar, local sagrado dos indígenas, também tinha se convertido em cemitério. Além de Marta, cerca de 1200 a 1400 pessoas foram lançadas ao mar com a ajuda de muitos civis.

Kopenawa nos diz que a verdadeira natureza é tanto a floresta quanto as multidões de *xapiri*, seus habitantes, que a protege e sustenta. “Mas os brancos derrubam e queimam todas as árvores da mata para alimentar seu gado”, acrescenta. Ainda não satisfeitos, “estragam o leito dos rios e escavam os morros para procurar ouro, explodem as grandes pedras que ficam no caminho de suas estradas” (p. 476).

No entanto, aduz, colinas e serras não estão apenas colocadas no solo, são moradas de espíritos que trazem palavras que os brancos não compreendem.

Pensam que a floresta está morta e vazia, que a natureza está aí sem motivo e que é muda. Então dizem para si mesmos que podem se apoderar dela para saquear as casas, os caminhos e o alimento dos *xapiri* como bem quiserem! Não querem ouvir nossas palavras nem as dos espíritos. Preferem permanecer surdos (Kopenawa, 2015, p. 476).

A queda do céu não poderá ser evitada se a floresta continuar a ser rasgada pelas grandes cheias ou queimada pelas chamas do tempo seco (p. 509). Se os xamãs continuarem a morrer pelas epidemias causadas pelo desmatamento e pela mineração, conclui Kopenawa, o céu retornará ao caos. É por isso que seus esforços de comunicação são direcionados aos brancos

como palavras de alerta, para que possam “sonhar mais longe e prestar atenção na voz dos espíritos da floresta” (p. 498).

VIAGENS DE IDA E DE VOLTA

As relações interétnicas presentes nas sociedades que estiveram sujeitas ao colonialismo histórico europeu guardam como particularidade a manutenção das assimetrias construídas nas relações de tipo colonial. Isso quer dizer que a emancipação política das antigas colônias não foi capaz de extinguir o aparato de poder gestado no período, que articulou e articula dimensões como a divisão do trabalho, a produção de conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas ao mercado capitalista mundial, à ideia de raça e ao sistema de sexo- gênero (Maldonado, 2007, pp. 127-169).

Como resultado desse processo, a constituição dos Estados independentes da América Latina se viu imersa na manutenção dessas mesmas estruturas, manifestada em dimensões simbólicas, epistêmicas, subjetivas, econômicas e políticas mediante a apropriação do poder, das relações de dominação e das terras usurpadas pelos antigos colonizadores, pelas elites internas que os sucederam.

O indigenismo desponta, nesse cenário, como “a tradição latino-americana de pensamento social sobre as relações interétnicas” (Ramos, 2011, pp. 27 e 28), que vai além das relações oficiais elaboradas pelas agências do Estado em seus esforços de incorporação, e inclui todo o território de elaborações e imagens, populares e eruditas, sobre a designação do indígena. Trata-se, portanto, de “um fenômeno político no sentido mais abrangente do termo”, que inclui também “os meios de comunicação, a literatura ficcional, a atuação da Igreja, de ativistas de direitos humanos, as análises antropológicas e as posições dos próprios ‘índios’” (p. 28).

Valendo-se das elaborações de Said (2007) na definição do “Oriente como invenção do Ocidente”, Alcida Rita Ramos trata a construção do indigenismo como a anti-imagem do “civilizado” latino-americano, que conforma uma elaborada construção ideológica, sobre as quais os indígenas também atuam, entre alteridade e mesmidade nos distintos contextos nacionais do continente

Para além de denunciar a permanência das assimetrias e relações de subordinação presentes nas violentas relações interétnicas existentes nos estados unitários em que os povos indígenas formam parte, cujo suporte encontra-se estruturalmente calcado nas perspectivas de apropriação

de seus territórios, transformados em “recursos” ambientais, buscamos ressaltar também a estreita relação entre mediação e etnicidade, dando prevalência às categorias analíticas que sugerem o abandono dos sistemas fechados e a ênfase nos processos de interação por onde circulam significados, focalizando o conteúdo não estrutural e dinâmico da cultura.

É nesse sentido que as teorias cíclicas da narrativa humana, representadas tanto pelo fluxo das águas das cordilheiras chilenas quanto pela continuidade dos fragmentos celestes dos múltiplos céus dos Yanomami surgem em oposição ao desamparo do historicismo linear, este calcado na ideia equivocada de progresso. Ao contrário, este artigo pontua, com o aporte das elaborações de Kopenawa e Guzmán, que o que foi feito (ainda) pode ser desfeito.

Davi Kopenawa, com ao vigor de suas palavras, devolvidas à língua dos brancos, nos recorda que o céu e a terra são os pilares que sustentam um universo comum. Como os rios de Raúl Zurita em *El Botón de Nácar*, eles se somam a correntes de uma mesma água, movendo corpos, histórias e sonhos. Na floresta amazônica ou na Patagônia, a vida reivindica à mesma busca por familiaridade: o ritmo das constelações e as águas celestes amanhã destinos e esculpem na noite os itinerários daqueles que, em todas as latitudes, guardam os céus e as águas.

Ao final, é com a água que somos e com o céu que sonhamos que apostamos na vida. É este líquido que espelha o cosmos e que traduz, em sua superfície, os fluxos que engendram os saberes e acalenta os corações. Assim como as águas da Patagônia testemunham as tragédias e a altivez dos povos da América Latina, os povos indígenas no Brasil mantêm acesa a chama de saberes cosmopolíticos que se desviam da narrativa histórica positivista e permanecem, inquebrantáveis, para segurar o céu.

Ao nos despedirmos neste artigo, não é redundante reiterar que as tensões em torno dos direitos territoriais dos povos indígenas no Brasil ultrapassam os limites de uma disputa legal, envolvendo questões fundamentais de reconhecimento, justiça e projetos de vida no presente e em suas futuridades, em um planeta cada vez mais ameaçado pela empresa colonial da catástrofe. A tentativa de imposição de um “marco temporal” que desconsidera o caráter histórico e espiritual das terras indígenas representa não só um desafio jurídico, mas também uma ameaça concreta à imaginação política de modos de vida que oferecem alternativas sustentáveis e críticas profundas à racionalidade extrativista.

Na medida em que os povos indígenas buscam o respeito à sua agência e ao mesmo tempo engajam-se em diálogos assimétricos com o Estado e a sociedade brasileira, eles articulam a autonomia política e comunicacional. Mesmo diante das adversidades impostas pela desigualdade estrutural e pela violência ambiental, líderes indígenas como Davi Kopenawa não abandonam o esforço de diálogo e a busca por um tecido comum de entendimento e conversação. O exemplo de Kopenawa — que transita entre múltiplas esferas culturais e discursivas para que suas palavras

sejam compreendidas — nos lembra do valor do diálogo como ferramenta de transformação e conhecimento, tal como advogava Octavio Paz.

Em um cenário global, onde as multiplicidades de vozes indígenas e posicionalidades originárias são incontornáveis nos debates sobre a crise climática e o futuro da humanidade, nos somamos a esta defesa e nos colocamos em posição de aliados e aprendizes dos saberes e das epistemologias indígenas. As cosmologias indígenas não são apenas resquícios de um passado a ser preservado, mas sim práticas e teorias vivas para a possibilidade de futuros habitáveis e justos.

Ao colocarmos lado a lado a obras de Guzmán e Kopenawa e olharmos para estas constelações gnosiológicas indígenas, vislumbramos que elas não apenas habitam e preservam o território físico, mas também sustentam um vasto território simbólico e cosmológico que geram, envolvem e questionam os próprios pilares da dita racionalidade moderna. Abraçar as águas e segurar o céu, como fazem os xamãs Yanomami, é um afeto-ação que suplanta o solo e interpela a todos nós, evocando que eludir a Terra é, antes de tudo, a possibilidade de imaginar e materializar mundos outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Bruce, RAMOS, Alcida Rita. *Pacificando o branco*. Cosmologias do Contato no Norte-Amazônico. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2002.

Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. *Povos Indígenas afirmam que não irão negociar seus direitos e deixam Câmara de Conciliação do STF*. 28 ago. 2024. <https://apiboficial.org/2024/08/28/povos-indigenas-afirmam-que-nao-irao-negociar-seus-direitos-e-deixam-camara-de-conciliacao-do-stf/>. Acesso em 10 set. 2024.

Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. *Agro é fogo: o negócio por trás das queimadas e a instituição do marco temporal*. 06 set. 2024. <https://apiboficial.org/2024/09/06/agro-e-fogo-o-negocio-por-tras-das-queimadas-e-a-instituicao-do-marco-temporal/>. Acesso em: 10 set. 2024.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BRAGA, J.L., RABELO, L., MACHADO, M., ZUCOLO, R., BENEVIDES, P., XAVIER, M.P., CALAZANS, R., CASALI, C., MELO, P.R., MEDEIROS, A.L., KLEIN, E., and PARES, A.D. *Matrizes interacionais: a comunicação constrói a sociedade* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2017, 449 p. Paradigmas da Comunicação collection.

BRASIL. **LEI Nº 14.701, DE 20 DE OUTUBRO DE 2023**. *Regulamenta o art. 231 da Constituição Federal, para dispor sobre o reconhecimento, a demarcação, o uso e a gestão de terras indígenas; e altera as Leis nºs 11.460, de 21 de março de 2007, 4.132,*

de 10 de setembro de 1962, e 6.001, de 19 de dezembro de 1973. Brasília, DF: D.O.U de 20/10/2023, pág. nº 1.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O recado da mata”. In: D. Kopenawa & B. Albert, A queda docéu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramon (2007). “Prólogo. Giro decolonial, teoria crítica y pensamiento heterárquico”, em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramon (coords.) El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução: Eduardo Jardim e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

G1. *Criança é morta e outros cinco indígenas ficam feridos em ataque a tiros na Terra Yanomami*. 04 jul. 2023 <https://g1.globo.com/rr/roaima/noticia/2023/07/04/crianca-morre-e-outras-cinco-pessoas-ficam-feridas-em-ataque-a-tiros-na-terra-yanomami.ghtml>. Acesso em: 10 set. 2024.

GORDIMER, Nadine. *Ninguém para me acompanhar*. Companhia das Letras, 1996.

GRAEBER, David; WENGROW, David. *O despertar de tudo*: uma nova história da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GUZMÁN, Patricio. *El botón de nácar*. Atacama Productions, 2015.

Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais. Programa Queimadas. *Comparação do total de focos ativos detectados pelo satélite de referência em cada mês, no período de 1998 até 10/Set*. https://terrabrasilis.dpi.inpe.br/queimadas/situacao-atual/estatisticas/estatisticas_estados/. Acesso em: 10 set. 2024.

IQAir. *World AQI Ranking*. <https://www.iqair.com/earth?nav=>. Acesso em: 10 set 2024.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LINERA, Álvaro Garcia. *Indianismo e Marxismo*: O desencontro de duas razões revolucionárias. Cadernos da América Latina II. Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais – CLACSO, 2004.

MALDONADO-Torres, Nelson. *Sobre la conolialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. In: S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (coords). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidade epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre, 2007.

OLIVEIRA, Bruno Pacheco de. *Mídia Índio (s) comunidades indígenas e novas tecnologias da comunicação*. Rio de Janeiro: Contracapa; LACED, 2014.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Etnografia enquanto compartilhamento e comunicação: desafios atuais às representações coloniais da antropologia*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org). *Desafios da Antropologia Brasileira*. Brasília: ABA, 2013.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Uma etnologia dos “índios misturados”?* Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. Rio de Janeiro, *Mana* v.4 n.1. Abr. 1998.

PAZ, Octavio. *Vislumbres da Índia: Um diálogo com a condição humana*. São Paulo: Mandarim, 1996.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*. *Perú Indígena* 13, 1992.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAMOS, Alcida Rita. *Indigenismo: um orientalismo americano*. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 2011, n. 1, p. 27-48, jul. 2012. Disponível em: . Acesso em: 12 jan. 2021.

RAMOS, Alcida Rita. *O índio hiper-real*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 28 (10):5-14.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Supremo Tribunal Federal. *STF define tese de repercussão geral em recurso que rejeitou marco temporal indígena*. 27 set. 2023. <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=514834&ori=1>. Acesso em: 10 set. 2024.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega,1999.

-
- [1] Kopenawa conceitua *papeo siki*, pele de papel, *utupa siki*, pele de imagens, ou *uribi siki*, pele de floresta, como os produtos feitos da pele das árvores trituradas pelos brancos, o papel e o dinheiro. Segundo o Xamã, são peles de árvores destruídas sob a negligência de uma cultura que despreza o alimento dos espíritos das abelhas e de todos os animais com asa, fabricados com o único propósito de construir palavras de mentiras para enganar por meio das quais enganam uns aos outros.
- [2] Um tipo de rapé, extraído de uma árvore de mesmo nome da Amazônia, que proporciona um processo catártico de comunicação com os espíritos
- [3] É também o nome do que os Yanomami intitulam booshikë, a substância do metal, análoga ao “minério”: “Quando o ouro fica no frio das profundezas da terra, aí tudo está bem. Tudo está realmente bem. Ele não é perigoso. Quando os brancos tiram o ouro da terra, eles o queimam, mexem com ele em cima do fogo como se fosse farinha. Isto faz sair fumaça dele. Assim se cria a xawara, que é esta fumaça do ouro. Depois, esta xawara wakëxi, esta “epidemia-fumaça”, vai-se alastrando na floresta, lá onde moram os Yanomami, mas também na terra dos brancos, em todo lugar. É por isso que estamos morrendo. Por causa desta fumaça. Ela se torna fumaça de sarampo. Ela se torna agressiva e quando isso acontece ela acaba com os Yanomami...”. Ver mais em: Xawara – O ouro canibal e a queda do céu (https://www.pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/yanomami/xawara.pdf).

ENSAIO VISUAL

Montagens visuais a partir de olhares afetivos de mulheres diversas: outros caminhos metodológicos para a pesquisa com imagens

Visual montages based on the affective gazes of diverse women: other methodological ways of researching with images

ANA RITA VIDICA

Nasci em Itumbiara (GO), vivo e trabalho em Goiânia. Sou mãe do Martim e da Heloísa. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás, mestre em Cultura Visual e doutora em História também pela UFG com doutorado sanduíche na EHESS em Paris. Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e da Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UFG). Pesquisa e produzo em diálogo com as imagens.

LETÍCIA BENEVIDES

Doutoranda em Comunicação e Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás. Sou uma mulher negra em constante [re] construção nas frestas das ruínas de ser negra no Brasil. Nascida e criada em Goiânia, sou publicitária e escrevo a partir dos meus afetos, intimidades, fragilidades e potências. Gosto de experimentar novos e antigos sabores, cores, dores, cheiros, lugares, toques, amores. Sou e estou em constante transformação.

RESUMO

Este texto parte de uma tentativa de me encontrar e encontrar outros caminhos metodológicos de pesquisa através de uma escrita-pensante-ensaística-afetiva. Ao entrar em contato com a linguagem ensaística do filme-ensaio *Elena* (2012) dirigido por Petra Costa, me questionei e questionei o mundo que me cerca. Neste ensaio, apresento o modo como me juntei com as oito mulheres, minhas sujeitas afetivas e, pensamos juntas nas questões do feminino a partir das imagens do referido filme. Aproximei as imagens das minhas sujeitas afetivas em quadros negros e realizei quatro montagens visuais tendo como inspiração o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, dos quais apresento os procedimentos de montagem. Concluímos, que é possível construir outras metodologias para pesquisas com imagens, a partir da conexão do conteúdo visual, dos olhares de mulheres diversas e dos afetos que os envolvem.

Palavras-chave: escrita ensaística; montagens visuais; feminino.

ABSTRACT

*This text is part of an attempt to find myself and find other methodological research paths through thoughtful-essayistic-affective-writing. When I came into contact with the essayistic language of the film-essay *Elena* (2012) directed by Petra Costa, I questioned myself and the world around me. In this essay, I present how I got together with the eight women, my affective subjects, and we thought together about feminine issues based on the images in the film. I brought the images of my affective subjects together on blackboards and created visual four montages inspired by Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*. We concluded that it is possible to build other methodologies for research with images, based on the connection between visual content, the gazes of different women and the affections that surround them.*

Keywords: essay writing; visual montages; feminine.

INTRODUÇÃO

Tentei^[1] começar este texto com o mesmo espírito que iniciei minha dissertação^[2], ou seja, resgatando o luto que vivi ao perder minha grande amiga para o suicídio, Giovanna. Mas, ao tentar buscar Gio^[3], não a encontro. Acredito que finalmente deixei ela ir. O sentimento de desconforto vem ao tentar persegui-la mais uma vez. A Gio sempre foi livre, seguia seus próprios caminhos, não olhava para trás, não era indecisa. Não encontro mais sentido em aprisioná-la em meu luto, em minha escrita. Giovanna não é só sua morte precoce. Gio foi também artista, comunicativa, mulher, amiga, irmã, amante e amada. Agora ela é memória e está dentro de mim.

Esta procura por Giovanna me fez encontrar Elena (2012), o filme-ensaio da diretora brasileira Petra Costa. A diretora conta, a partir da sua voz over, a história de sua irmã mais velha que também se suicidou. Ao assistir as memórias de Petra com sua irmã, me vejo. Me vejo naquele luto solitário e na vontade de resgatar minha amiga nas imagens que restaram. A Giovanna que estava em mim, se manifestava aproximando-se de Elena na tela. Eu me encontrava junto a Petra, imergindo no processo de luto para submergir e, finalmente, ressurgir. Ao perseguir Giovanna, me encontrei. Agora, ao libertar Giovanna, também consigo me libertar e ensaiar mais uma vez.

O ensaio possibilita essa proximidade com o sujeito, principalmente através de sua voz autoral, uma característica central (Corrigan, 2016) que guia toda a narrativa, permitindo que a autora ou o autor se transforme ao longo da obra. Petra se emancipa (Rancière, 2014) da posição passiva de espectadora e vivencia o luto de sua irmã por meio do filme. Ao mergulhar nas memórias expressivas da diretora, também me desvencilho da solidão decorrente da perda, transformando minha dor em uma possibilidade de conhecimento que vai além do âmbito íntimo, alcançando o coletivo, que vai desembocar na metodologia escolhida, apresentada neste artigo.

A proposta desta metodologia ensaística possibilitou expor os pensamentos de forma fluida. Tenho o ensaio como um grito de liberdade, no qual posso deixar as palavras escorrerem em meus dedos, revirar minhas vivências e me permitir transformar neste processo. A emancipação do ensaio, a partir da voz autoral, autoriza um reencontro com o eu e com o público, como se ambos constituíssem uma só instância enunciativa e enunciatória ao mesmo tempo. Desse modo, o ensaísmo permite uma aproximação teórica mais pessoal e experimental em contraste com a escrita acadêmica normativa.

A pesquisa acadêmica ganha materialidade pela escrita construída, de forma preponderante, por palavras que são unidas para dar sentido a um pensamento, moldadas em uma estrutura que, em grande medida, exclui a escrita ensaística. Para Larrosa (2016), essa exclusão retira esse modo de escrita de um espaço de saber. A compreensão desse caráter excludente está na

observação da escritora espanhola, malaguenha, María Zambrano (*apud* Larrosa, 2016, p. 18), que pontua o triunfo da filosofia sistemática da razão técnico-científica.

Apesar de Larrosa (2016), a partir de Zambrano, identificar a existência de um processo de exclusão do ensaio na escrita acadêmica, o autor indica que, talvez hoje, exista um ambiente cultural favorável a esta forma de escrever “híbrida e impura”. Isso ocorre devido a dissolução de fronteiras entre filosofia e literatura, entre escrita pensante ou cognoscitiva e escrita imaginativa ou poética e pelo esgotamento da razão pura moderna e suas pretensões de ser “a única razão” e também pelo cansaço de ouvir as coisas ditas sempre da mesma maneira (LARROSA, 2016, p.20-21).

Embora o referido autor seja um filósofo e localize a sua discussão nas áreas da filosofia e da educação, identificamos pontos de encontro na área da comunicação que, na ânsia de se afirmar como ciência, se filia ao modelo da razão-científica. Porém, Sodré (2014) tem discutido essa questão apontando a uma necessidade de repensar o enquadramento a esse modelo, propondo a comunica o como um processo de partilha do comum vivido.

Mesmo que Sodré não aborde, de modo específico, a escrita, a sua perspectiva de propor tranqamentos entre o metodológico e o epistemológico levam a pensar uma consonância com a proposi o de Larrosa (2016, p. 21), na qual expõe “uma certa expectativa em rela o a qualquer registro de escrita que se apresente como diferente”, abrindo campo ao retorno do ensaio.

Logo, esse texto, resultante de uma pesquisa na área da comunica o, vai nesta dire o, o de propor uma possibilidade de partir do teórico para dar forma a uma metodologia ensaística, presente no modo de escrita como também nas reflexões que dela emergem.

O modo de escrita do ensaio vai na contramão desse modo de racionalidade, uma vez que não   feito a partir de certezas, mas de experimenta es, presentes nesse texto, seguindo os passos da minha disserta o, permitindo que esta metodologia seja ensaiada a partir dos meus afetos. Sou afetada pelas imagens de Elena, conectando-me às suas lembranças de maneira quase tangível, como se as estivesse vivenciando. De acordo com Favret-Saada (2005), o afeto vai além da simples participa o na pesquisa, envolvendo, em vez disso, a transforma o, ocupa o e vivência dessa experiência. Assimilo essas trocas, esses afetos, essa comunica o, através do vínculo que estabeleço com Giovanna, Petra e Elena.

Para pensar por meio das imagens e dos meus afetos, trouxemos vozes femininas diversas para que juntas criássemos conhecimento e sermos afetadas também pelo coletivo. Assim, formamos um grupo de 9^[4] mulheres brasileiras, maiores de 18 anos e produtoras de imagens para realizarmos dois encontros a fim de iniciar as reflexões da minha pesquisa. Estas mulheres não são objetos de pesquisa, mas sujeitas ativas que me transformam no processo. Por isso, as chama de Sujeitas Afetivas. São elas: Ana, Cecilia, Dandara, Diana, Ket, Laura, Letícia, Pollyana

e Virna - termo que criamos para o grupo de mulheres diversas, trans, cis, bissexuais, hetero e homossexuais, pretas, pardas e brancas, oriundas de diferentes partes do Brasil, de Goiás, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Somos filhas, irmãs, mães, amigas, tias, sobrinhas, netas, companheiras. Somos a nossa ancestralidade. Somos diferentes, temos idades diferentes, temos corpos diferentes, temos pensamentos diferentes, temos caminhos diferentes mas nos encontramos como mulheres em que compartilhamos experiências, afetos, vínculos a fim de produzirmos, juntas, conhecimento.

O meu encontro com estas mulheres me ajudou a perceber como é possível criar uma metodologia de pesquisa com imagens em que o conteúdo visual não é fechado em si mesmo, mas se abre a outros olhares e afetos e como isso mostra a permanente abertura das imagens e a possibilidade que outros caminhos metodológicos de pesquisa surjam. Para isso, realizamos juntas dois encontros on-line. O primeiro foi o momento de nos apresentarmos e passar as orientações para assistirmos ao Elena e o segundo levamos imagens que trouxesse à tona as questões do feminino. Foi orientado que as imagens podiam ser frames do filme, imagens da internet, poemas, pinturas, imagens dos encontros, fotografias de famílias, clipes de músicas e qualquer outra expressão imagética trazida pelas mulheres participantes dos encontros.

Após os encontros, foi utilizado o cruzamento de imagens (Didi-Huberman, 2013) na intenção de combinar estas expressões imagéticas. Nesse exercício de montar as imagens observei que a linguagem ensaística permitiu com que as nossas vivências fossem expostas de forma fluída, quase como se pensássemos, nos tornando plurais, iguais, distintas, únicas, mulheres, como será mostrado adiante.

CAMINHO PARA UMA METODOLOGIA E UM MODO DE ESCRITA PENSAENTE-ENSAÍSTICA-AFETIVA

Para me apoiar nessa proposta de caminhada metodológica utilizo a percepção de Sodré (2016) de comunica o como vínculo. Sinteticamente, o autor simboliza essa perspectiva afetiva e vinculativa da comunica o por meio do questionamento: "Quem  , para mim, este outro com quem eu falo e vice-versa?". A racionalidade linguística e as lógicas argumentativas não dão conta de respondê-la. E, "Aqui têm lugar o que nos permitimos designar como *estratégias sensíveis*, para nos referirmos aos jogos de vincula o dos atos discursivos às rela oes de localiza o e afeta o dos sujeitos no interior da linguagem." (Sodré, 2016, p. 10).

Na escrita desta pesquisa, me percebo como uma ensaísta afetiva. Meus pensamentos escorrem por meus dedos e escrevo antes mesmo de saber onde vou chegar. Me deixo ser afetada pelas minhas vivências, meus sonhos, filmes que assisto, músicas que ouço, histórias que encontro, pessoas que compartilho, viagens que faço e pensamentos embriagados. Meus afetos se misturam aos pensamentos e escrevo, escrevo a minha intimidade transvestida de pesquisa. E nesta escrita íntima me aproprio do ensaístico, especialmente o filme-ensaio, que tem por principal característica a voz *over* pensante da autora ou autor que conduz toda a narrativa. Faço o mesmo com minha escrita pensante, muitas vezes, deixo com que minhas divagações fluam para talvez encontrar sentido.

Por meio desta escrita pensante proponho uma metodologia ensaística que se ocupa das características do filme-ensaio para produzir sentido. Minha escrita afetiva ensaística e pensante parece estar presente no universo feminino. Quantas amigas não tinham diários em sua adolescência nos quais rascunhavam seus primeiros medos e amores? Elena escrevia suas cartas em formas de áudio e compartilhava sua vida em Nova York. Ana, uma das minhas sujeitas afetivas, em nosso Segundo Encontro Feminino, dividiu como ela percebe essa aproximação do feminino à escrita a partir da sua própria experiência:

Eu acho que o feminino está muito ligado a essa escrita de si, em linhas mal traçadas, é um olhar de dentro e como a escrita também tem essa potência de cura que aí no meu processo aparece essa questão do feminino, que eu comecei a olhar um pouco mais, foi a partir do momento que eu comecei a ter mudanças na menstruação, um quadro de pré-menopausa. Aí eu comecei a escrever sobre isso, sobre o que eu tava (*sic*) sentindo e a escrita me ajuda muito a me conectar, não a entender o processo, mas acolher. (Ana, Segundo Encontro Feminino).

Ao lê-la, me lembro de Samara, minha psicóloga, que várias vezes me incentivou a escrever o que eu estava sentindo, vejo como uma tentativa de me permitir sentir. No começo das sessões tive muita dificuldade de saber o que eu sentia ou de olhar para mim, e esse exercício de escrever me auxilia a tornar o meu olhar mais atento. Relembro também quantos textos escrevi chorando na madrugada e expressando tudo o que ficou parado em minha garganta por anos. Desabafos, traumas, lágrimas, raiva, xingamentos. Uma espécie de alívio por meio das letras que digito em meu computador.

Para pensar nessa possibilidade metodológica, retomo brevemente algumas nuances do fazer ensaístico na perspectiva teórica do filme-ensaio, gênero ao qual se vincula o filme Elena. Assim como o filme-ensaio, essa metodologia ensaística pretende cultivar a liberdade expressiva dando a autora ou autor uma autonomia libertária, que nega as estruturas convencionais, para construir pensamento. Desde sua origem na literatura, “o ensaístico descreve as atividades de múltiplos níveis de um ponto de vista pessoal como uma experiência pública” (Corrigan, 2015,17).

No mesmo caminho, Gabriela de Almeida (2016), ao realizar uma resenha do livro de Corrigan, acredita que:

Escrever sobre o ensaísmo e os filmes-ensaio exigiria mais autoconsciência do que de costume na escrita acadêmica e histórica e o caminho trilhado pelo autor passa por assumir que o filme-ensaio opera com sobreposições múltiplas, diversas e inevitáveis, ou seja, que existem especificidades textuais dos filmes que atestam seu caráter singular, mas que ao mesmo tempo é possível pensar em um conjunto de modos específicos situados em uma história maior do ensaio. (Almeida, 2016, p. 5-6)

É neste movimento de expor minha intimidade ao olhar para questões sociais, especialmente o feminino, que parte a minha reflexão. Como uma escritora pensante, ao conectar minha vida pessoal à pesquisa, expresso minhas transformações ao longo das vivências e mudanças do meu próprio eu ensaístico. Esta escrita pensante sem rigor, íntima e afetiva encontra unidade justamente nos fragmentos, nas imagens trazidas pelas mulheres que compõem esse coletivo, nas memórias e nos esquecimentos. A partir da metodologia ensaística, minha intenção não é chegar a uma resposta, pretendo ir criando ligações, teias, conexões a partir do que escrevo e do que foi dito pelo coletivo de mulheres que criamos. Essas ligações foram feitas a partir das montagens visuais, feitas por nós, sujeitas afetivas, ao nos deixarmos afetar pelas imagens do filme Elena e depois, por mim, criando quatro montagens a partir de categorias criadas por afetos. Passemos à compreensão deste processo de montagens.

MONTAGENS VISUAIS

Retomado por Georges Didi-Huberman (2013) e Etienne Samain (2012), Aby Warburg (1924) foi o criador do Atlas *Mnemosyne* que reuniu milhares de fotografias em longas telas negras durante os anos de 1924 a 1929. Essa disposição das imagens permite uma forma de “pensamento por imagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 383). Para as artes a montagem *Mnemosyne* é “uma espécie de quebra-cabeça, teatro das sombras e de luzes - sempre em construção - de formas, de movimentos, de gestos *expressivos* de *emoções profundas* (*Pathosformeln*) do ser humano, ao longo dos séculos.” (Samain, 2012, p. 56, grifos do autor).

Os cruzamentos de imagens realizados no Atlas *Mnemosyne* de Warburg permitem com que outros pensamentos, memórias, ideias, divagações surjam através dessa proximidade de fotografias distintas, mas que se vinculam neste espaço comum das telas negras. Esta composição

imagética não é um simples resumo em imagens. É uma forma de pensar através delas. “Não apenas um ‘lembrete’, mas uma *memória no trabalho*. Em outras palavras, a memória como tal, a memória viva” (Didi-Huberman, 2013, p. 13). O Atlas *Mnemosyne* tem como intenção ser a personificação da memória, como seu próprio nome: *Mnemosyne*, a deusa da memória. A rememoração e o cruzamento temporal são primordiais quando se aproximam as imagens nas telas negras provocando novos incêndios (Didi-Huberman, 2012).

São esses novos incêndios propiciados pelos cruzamentos imagéticos que fazem *Elena*, *Giovanna*, as imagens apresentadas por minhas sujeitas afetivas arderem novamente e suas cinzas cruzarem novas memórias e pensamentos. Essas cinzas se reincendeiam a cada momento que as imagens tocam o real nas telas negras das montagens aqui criadas. Elas não são meras justaposições de planos em cenas e sequências.

“Montar imagens”, para Warburg e para mim, não consiste em um recurso narrativo para justapor fenômenos dispersos, mas sim um instrumento dialético no qual se divide a aparente unidade. Warburg, ao observar as imagens, sentiu a necessidade de inventar uma nova forma de uni-las. Um modo que:

[...] não fosse *classificação* (que consiste em pôr juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão autoritária) nem *bricabrage* (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também as diferenças desenham CONFIGURAÇÕES e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de *montagem*. (Didi-Huberman, 2013, p. 399, grifos do autor).

Ao realizar as montagens, esse cruzamento imagético pensante, minha intenção não é classificar, analisar ou unir as diferenças, mas sim realizar uma “aproximação dissociativa” como um pensamento, que aparecem de forma espontânea e se contaminam com as minhas vivências, das minhas sujeitas afetivas, da *Petra*, da *Elena*, das memórias, do esquecimento, da *Giovanna* e de você quem lê. As montagens se constituem em um entrelaçamento de imagens que se complementam e se contradizem, um organismo vivo, um “espaço de pensamento” assediado por um “espaço de desejo”, uma temporalidade que guia e desorienta, uma energia que se expande e se retrai, em um jogo infinito de metamorfose a cada momento que é vista, incendiada, sobrevivida, lembrada e esquecida.

Por meio das imagens apresentadas em nossos dois Encontros Femininos pensamos as questões do feminino que nos ocupa de forma particular e compartilhada. Formamos um grupo heterogêneo, complexo e aberto, tal como a minha pesquisa e a metodologia de Cruzamento de Imagens. Tal como a linguagem ensaística que permite por meio dos fragmentos do pensamento construir sentido. Tal como a minha escrita pensante que deixo meus dedos fluírem antes mesmo

de encontrar significação. E é neste caminho ensaístico afetivo que conduzo minhas montagens imagéticas, que foram divididas em quatro categorias: Montagem I - Foi você na barriga da nossa mãe que os salvou – apresenta as relações entre irmãos; Montagem II - Dançando com a lua – pensa sobre o movimento, a dança e o corpo feminino; Montagem III - Queriam que eu me esquecesse – apresenta o adoecimento das mulheres a partir das obras de arte; Montagem IV - Me vejo em você – é um convite para se olhar, se permitir ser vulnerável e se amar.

Apresento abaixo, como foram feitas as montagens e o processo de escolha das imagens em coletivo com as minhas sujeitas afetivas. O tema de cada uma das montagens surgiu a partir da percepção de imagens que se repetiam, de padrões que pareciam afetar todas nós como os relacionamentos, a dança, o corpo, o adoecimento e os olhares. Estes padrões foram identificados através da reunião de todas as imagens apresentadas pelas sujeitas afetivas. Peguei todas essas imagens e imprimi para que pudesse alcançar uma certa materialidade, tão importante para Warburg. Sigo também Didi-Huberman (2013) que trabalha as imagens em uma mesa grande para que possa manipulá-las e olhá-las em conjunto. Percebo que as imagens impressas, todas juntas, revelam detalhes que a tela do computador não me permitiu enxergar.

Trago estas montagens físicas ao longo do texto para compartilhar o processo de construção. No entanto, para as montagens finais, opto por retornar ao formato digital por motivos estéticos e para garantir maior nitidez nas imagens. Decido também apresentá-las em uma página inteira, para que esses cruzamentos tomem uma condição de imagem e que a imagem tenha tanto valor de conhecimento quanto a minha escrita. Por isso escolho fazê-las no formato A4 para que possam ocupar uma página inteira e você consiga ver os detalhes dos cruzamentos. As montagens também são autônomas como o texto e proponho que elas venham sem referências ou fontes, as imagens que as compõem já estão referendadas nesta primeira montagem processual que será apresentada a seguir.

MONTAGEM I - FOI VOCÊ NA BARRIGA DA NOSSA MÃE QUE OS SALVOU

Para iniciar esta montagem discriminei quais sujeitas afetivas haviam levado imagens (apresentadas e das memórias) de suas famílias. Fomos nós: Pollyana, Ket, Virna, Dandara e eu, em ordem de apresentação do Segundo Encontro Feminino. Na mesa, reúno todas essas imagens e percebo que são as de maior quantidade e proximidade.



FIGURA 1: primeira aproximação das fotografias que se repetem das sujeitas afetivas: Ket e seu irmão no canto superior direito (1.2); as filhas da Pollyana a esquerda centralizada (1.3); eu e minha irmã Daniela na direita centralizada (1.6); e no canto inferior direito uma montagem imagética de Pollyana e sua irmã (1.8)

Fonte: aproximação realizada por mim

Ao me deparar com a repetição da mesma pose nas fotografias de família, escolho iniciar a montagem com o recorte da cena da Petra e da Elena. Parto dela porque vejo que é uma imagem comum nas famílias brasileiras e acredito no incêndio que ela causa toda vez que é vista. Seleciono o frame recortado por Virna (1.1) em que Elena está com os olhos abertos e mirados para sua irmãzinha, o olhar de Elena me guia e me hipnotiza na relação das duas, me transmite o carinho e cuidado que ela tem com sua irmã, e me sinto participando de um momento íntimo e terno das duas.

Dandara, mesmo não expondo uma imagem visual da sua relação com suas irmãs mais novas, fala como ficou tocada com essa cena e relembra que até hoje deita da mesma forma com suas duas irmãs. No lado esquerdo da minha montagem, abaixo da foto da Petra com Elena, deixo um espaço negro para que essa imagem da Dandara com suas irmãs seja colocada através do relato de sua memória.

Partindo para o fim da montagem, mais uma vez, observo todas as imagens das histórias de família e as coloco uma ao lado da outra de uma forma que meus olhos alcançam todas. Meu olhar vai diretamente para a frase “Foi você na barriga de nossa mãe que os salvou” apresentada por Virna. Acredito que isso acontece por ser a única imagem escrita, tenho vontade de ler, de decifrar essas letras e reuní-las em um sentido. Meus olhos se atraem pelas palavras e a escolho para compor essa montagem.

Retomo a fala de Virna quando ela expõe essa imagem. Minha sujeita afetiva fala como é grande a responsabilidade que Elena carrega, antes mesmo dela nascer. Virna acredita que essa carga em que Elena parece levar, “foi um fio condutor, de repente ela vai para Nova York, também é uma grande responsabilidade e as coisas começam a dar errado.” (VIRNA). Ao pensar sobre o peso da responsabilidade que, muitas vezes, os pais transferem aos filhos, decido deixar a imagem com a frase no final, pequena e isolada. Não tenho em mente um motivo claro, mas parece fazer sentido que a imagem esteja menor, no fim, não quero que ela chame muita atenção. Mas escolho deixá-la como forma de convite para que você que me lê possa pensar junto comigo nas responsabilidades que nos são colocadas.

Reflico em como a responsabilidade é algo do universo feminino, as mulheres são responsáveis por cuidar das crianças, dos irmãos, da casa e de todo o universo que as cercam. Ket, relata como foi uma mãe para seu irmão quando seus pais estavam trabalhando nos três turnos, Pollyana fala como está sempre com a atenção em suas filhas mesmo que esteja trabalhando, eu percebo como a dinâmica da minha casa só funciona por conta da minha mãe. Finalizo deixando o canto esquerdo da montagem para as memórias que possam surgir ao entrar em contato com esses cruzamentos.

MONTAGEM II - DANÇANDO COM A LUA

Movimento é a primeira palavra que me vem à mente quando reúno as imagens das minhas sujeitas afetivas que expressam a dança. Algumas são borradas e deixam um rastro na imagem, outras têm traços que se sobrepõem como se mostrassem os passos daquela coreografia. Penso

que esse atlas não pode ter as linhas retas e tento criar um fundo negro que expresse, em algum sentido, esse movimento, fluidez, maleabilidade, fugacidade que é a dança.



FIGURA 2: primeira aproximação das imagens de dança compartilhada por minhas sujeitas afetivas no Segundo Encontro: Diana (2.1 a 2.6, 2.10 a 2.12), Dandara (2.7 e 2.9), Ana (2.8, 2.13 e 2.16) e eu (2.15)

Fonte: imagens das sujeitas afetivas expostas em minha cama

Como esta montagem trabalha a dança, o fundo negro também acompanha as formas dinâmicas nesta montagem, começo a partir das linhas retas do retângulo da página e tento dar movimento a elas. A princípio chego a alguns fundos negros (figura 3). No primeiro exploro a água invadindo os limites do quadro; no segundo e terceiro experimento criar limites fluidos e orgânicos que expõe o movimento das imagens de dança; finalmente, na quarta tentativa trago as linhas das roupas de Petra e sua mãe invadindo o fundo negro. Esta última experiência surgiu a partir da visualização das imagens em minha cama (figura 2), a própria estampa do edredom

conectou as imagens com formas orgânicas e me inspirei nele ao criar o quadro negro invadido pelos tecidos dos vestidos que correm no lago.

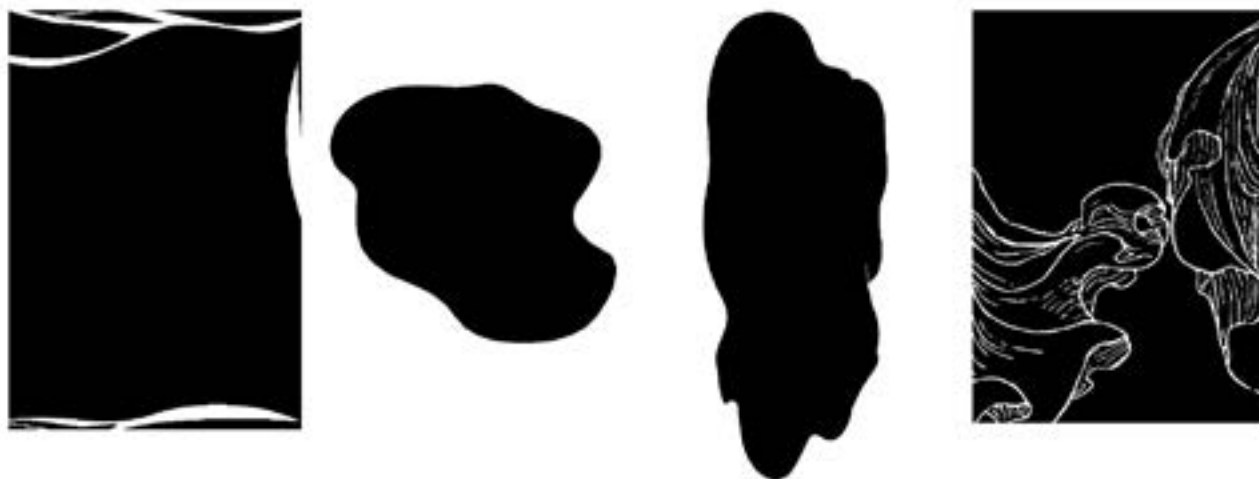


FIGURA 3: Experiência de quadros negros fluidos

Fonte: Tentativas elaboradas por mim

Retomo a gravação do Segundo Encontro Feminino à procura das sujeitas afetivas que falaram sobre a dança. Começo por Diana por ter sido a primeira a falar sobre a dança e por apresentar mais imagens desta expressão. Em sua fala, Diana expõe como “o olhar que a gente bota na coisa é o que a gente vê” (DIANA) e assistir ao filme pela segunda vez procurando as questões do feminino fez com ela olhasse para Elena em movimento, em cena. Diana relata que ao olhar para Elena girando nos palcos do teatro veio a imagem de Oxumaré (2.6), orixá do movimento e da transformação, do artista Carybé. Minha sujeita afetiva diz que não segue nenhuma religião de matriz africana, mas que este símbolo surgiu de forma espontânea em suas memórias quando pensa na dança. Aqui também me deixo ser transportada por Diana, que ao assistir ao filme gravou em áudio as impressões que foram surgindo, juntou com as imagens que apareceram e escreveu palavras, frases e poemas. Vejo este processo da Diana bem próximo da minha escrita pensante afetiva e ensaísta, me inspiro nela ao construir essa montagem, me deixo ser guiada pelas falas e imagens destas sujeitas, assim como na dança em que a música conduz o corpo.

No primeiro momento em que Diana expõe a figura do orixá Oxumaré, sou raptada pelas questões de raça que surgem. Quando estava assistindo ao filme na tentativa de pensar o feminino percebi que tenho uma realidade muito distante de Elena e Petra, nasci nos anos 90 e a democracia no Brasil já completava sua primeira década. Sou filha de mãe preta e pai branco, ambos terminaram o ensino médio e fizeram cursos técnicos de enfermagem, minha mãe, e agrimensura, meu pai. Quando eu estava na barriga da minha mãe, ela concluía seu

curso técnico e eu ia com ela limpar as casas das madames por nove meses. Eles não lutaram na Guerrilha do Araguaia, mas lutavam todos os dias na tentativa de ter o mínimo. Penso que minha realidade é mais comum que a realidade da Petra, me questiono quantos brasileiros sabiam falar inglês na década de noventa ou quantos foram para fora do país fazer faculdade. Me vejo distante de Elena quando traço essa perspectiva econômica. Interseccionalmente a isso, quando vejo o filme, não me vejo, não vejo a menina parda tendo negada sua negritude e sendo guiada a “comemorar” por não ser escura demais. Vejo como se minha mãe trabalhasse na casa delas e, ao pensar nisso, percebo que a única pessoa negra que aparece no filme é a babá de Petra, Olinda, encenando um pequeno filme no qual Elena a mata. Vemos Olinda encenando a sua morte como se entrasse naquela narrativa proposta por Elena em sua adolescência.

Ao olhar para a minha realidade começo a questionar onde a dança, para as mulheres negras periféricas, está presente. Me lembro quando criança de ir ao culto domingo à noite e ver várias mulheres pretas rodando seus vestidos e performando sua fé. Penso que nos terreiros, igrejas e centros são lugares afetivos para que as mulheres negras se expressem por meio das danças. Por outro lado, quando busco na memória imagens não encontro bailarinas negras que tenham sido televisionadas, realizados filmes sobre suas histórias ou recebido seu destaque. Mas quando penso nas danças de rua, como o funk, samba e o hip hop, me lembro das minhas primas sendo guiadas pelas batidas e simplesmente dançando. Talvez elas não se assistam em um concerto de balé clássico nos teatros, mas se veem funkeiras nas ruas, em cima dos palcos, exibindo seus passos.

Volto a refletir sobre a dança como sinônimo de movimento e fluidez. Quando lembro das minhas primas dançando funk, não vejo a leveza dos vestidos escorrendo no rio. Ao contrário, percebo movimentos fortes e passos marcados que acompanham a batida imponente. Quando penso no samba no quintal da minha avó, vejo as minissaias se moverem junto ao quadril, em um chacoalhar cíclico e marcante. Também me lembro de Elena, ao encenar com uma corda, enrola seu corpo em movimentos bruscos. Este feminino atravessado pela dança não é simplesmente leve e fluido, mas uma expressão complexa que é fluída em sua rigidez, que é leve em seus limites, que é delicada em sua força e que carrega seus contextos particulares. A partir desta reflexão, defino o fundo negro que transmite essa ambivalência na dança: o quadro com os limites rígidos do A4 mas que são invadidos pela fluidez do movimento. Decido também por começar essa montagem com a primeira imagem exposta por Diana, a de Oxumaré (2.6), com a intenção de dar visibilidade para as danças que são vistas como clandestinas, os giros nos terreiros, o funk nas favelas, o hip hop nas ruas, o samba nas esquinas, as performances nas igrejas e todas as expressões feministas que não estão nos palcos dos teatros. A coloco enorme, tomando quase todo quadro superior da montagem para que possam ser vistos os detalhes de sua dança e o girar do seu vestido.

Dandara, trouxe a dança como movimento, minha primeira percepção quando comecei a fazer essa montagem. Fico pensando como são potentes essas conexões cada vez mais fortes que vou criando com minhas sujeitas afetivas, partilhando de um espaço comum a partir de vivências diferentes. Para Diana, os movimentos da dança de Petra parecem dar continuidade aos passos de Elena que foram interrompidos. Elena agora sobrevive por meio deste filme e causa novos incêndios todas às vezes em que é reassistido. Percebo através desta escrita que as imagens de Elena voltam a arder no presente sobrevivendo e se refazendo através desta contaminação de vivências. Cinzas que são produzidas e carregadas com a leveza da dança e dão continuidade aos passos das que vieram antes de nós (DIDI-HUBERMAN, 2012). Minha intenção com essa montagem em roda é simbolizar a produção de conhecimento feminina em conjunto, em círculo, no qual cada uma dá a mão para a outra e juntas dançam para resistir, para se expor, para contrapor, para serem loucas, para serem femininas, feministas e masculinas. Essa ciranda está aberta para que outras mulheres dançam com a gente e de mãos dadas acrescente suas vivências. As linhas brancas que invadem a montagem ligam histórias que parecem distantes, mas que se conectam neste lugar feminino.

MONTAGEM III - QUERIAM QUE EU ME ESQUECESSE

Primeiro, pego as imagens de pinturas que foram expostas por Diana, ela apresenta pinturas de mulheres tristes, adoecidas, com olhar perdido e junto compartilha poemas seus que refletem sobre essas mulheres doentes. Percebo que a mulher como louca é um tema que se repete e vou atrás das falas do filme que Virna (5.9 e 5.13) mostrou que conversam com este adoecimento.

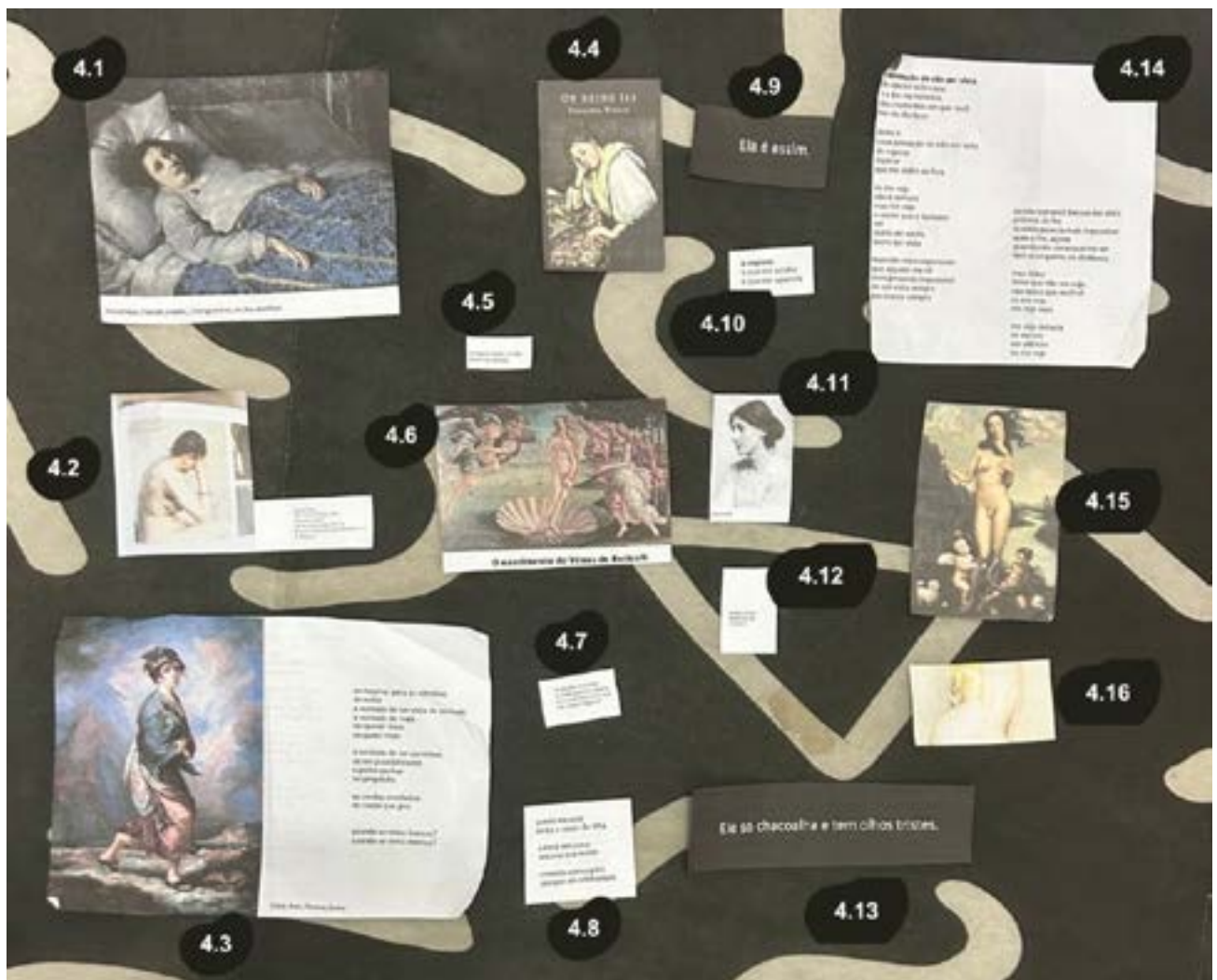


FIGURA 4: Aproximação das imagens a partir de obras de artes compartilhadas por minhas sujeitas afetivas no Segundo Encontro: Diana (4.1 a 4.5; 4.7, 4.8, 4.10, 4.11, 4.12 e 4.14), Ana (4.6), Dandara (4.15), Virna (4.9 e 4.13) e eu (4.16)

Fontes: imagens das sujeitas afetivas

Para além disso, percebo que Ana e Diana exibiram obras de artes próximas, mas cada uma a partir de sua perspectiva. As acrescento a essa primeira aproximação que fiz em minha cama. Por fim, uno a essas imagens o frame do piloto episódio piloto Kintsugi (4.16) da websérie que Giovanna realizou em seu Trabalho de Conclusão de Curso. Diana, ao entrar em contato com o poema da Ismália que enlouqueceu, começou a se lembrar da representação dessas mulheres loucas nas pinturas e nos apresentou a *Crazy Kate* (4.3) do pintor norte-americano Thomas Barker. Minha sujeita fala da força que tem o olhar da Kate que é doida mas que te olha nos olhos. Me aproximo de Kate e olho em seus olhos, eles são olhos caídos que parecem expor uma tristeza profunda, mas ao mesmo tempo me questiona, me faz olhar de volta para mim.

Sempre tive muito medo da loucura, talvez por ter crescido vendo meu tio ser chamado de “doido”, ou por ouvir ele gritando com as pessoas na rua e me senti envergonhada com aquela situação; talvez por minha mãe ter enlouquecido quando jovem e perdido sua memória por três meses; ou talvez por outro episódio de loucura ter se repetido com a minha mãe há poucos anos atrás e eu a acompanhar em consultas de psiquiátricas; ou talvez por me lembrar da minha mãe cantando e dançando no meio da sala com um olhar perdido que parecia pedir socorro quando ainda não tomava sua medicação; ou talvez por presenciar minhas tias falando “as línguas dos anjos” em almoços de família.

A loucura sempre esteve ao meu redor, perambulando, à espreita, percebo que este é um dos motivos de eu gostar de estar no controle, cuidando, resolvendo os problemas. Esta caminhada imprecisa da pesquisa permite que eu experimente ser conduzida pelos meus pensamentos, ser guiada por minhas sujeitas e me permitir ser um pouco louca também. Ao compartilhar minha história com você, me lembro novamente de Virna. Ela mostra a cena do filme em que a amiga de Petra questiona o que houve com sua irmã mais velha e Petra responde que “ela é assim” (4.9) parecendo mostrar uma conformidade deste adoecimento de Elena. Neste momento, minha sujeita traz sua memória de infância da sua mãe adoecida na década de 1970 e percebe como o tema era um “tabu”. Uno na minha montagem a frase “ela é assim” com a intenção de trazer as histórias dessas mulheres adoecidas que muitas vezes foram reduzidas a essa condição gerando uma conformidade em suas famílias por conta de suas rotinas que não podiam parar.

Reservo o centro e o lado direito da montagem para pensar na obra *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli. Guardo este espaço para Giovanna, essa era sua pintura favorita, seu perfil do Instagram é o rosto da Vênus, em algumas performances fotográficas ela trouxe essa inspiração e sempre que tinha oportunidade compartilhava sobre essa pintura. Penso nessa relação da Gio com a Vênus. É como se ela olhasse para a Vênus e se visse. Ela é a personificação do amor e da beleza, admirada por sua sabedoria. Nasceu das águas sobre uma concha como se fosse uma pérola. Penso na Vênus, como Elena, como Giovanna e como pérola, em que elas se dão a partir do mecanismo de defesa quando um corpo estranho entra em contato com seu interior. Um símbolo de feminino e pureza, mas que produz o belo através das dificuldades.

Olhar para a Vênus também me faz olhar para Giovanna e acrescento a imagem do seu episódio piloto da sua websérie (4.16) ao lado dessas Vênus, mas ao centro da minha montagem. Quando visualizo a imagem por completo percebo quantos olhares tristes, corpos adoecidos, as necessidades de serem vistas, as loucuras, questionamentos sobre si e as esperas que essas mulheres carregam. Essas mulheres parecem vasos quebrados, corpos que foram adoecidos pelas imposições sociais. Trago a reflexão da Giovanna em seu Trabalho de Conclusão de Curso porque através do Kintsugi ela ressignificou o que é visto como quebrado, errado, defeituoso, louco, doente, triste nas mulheres:

Kintsugi é uma técnica milenar oriental em que se conserta com ouro cerâmicas que foram quebradas. A filosofia por trás dessa técnica é de que não se deve descartar algo por causa de suas rachaduras, ao contrário, deve-se destacar as rachaduras e reparos como simplesmente eventos decorrentes da vida. A escolha desse recorte artístico foi pensada como uma metáfora para a aceitação daquilo que é visto como “defeituoso”, para que mulheres vejam certas características de seus corpos não como imperfeições, mas como aquilo que as tornam únicas. (PONTES, 2018)

Sigo Giovanna neste mesmo caminho ao fazer essa montagem. Trago um fundo negro a partir da técnica de Kintsugi destacando as cicatrizes dessas mulheres que foram tidas como loucas por romper com os padrões sociais ou por não aguentar viver uma vida que as contia, tentando se encaixar em um padrão inalcançável.

Ao fazer isto, pretendo unir os fragmentos, o que foi quebrado, o que é visto como errado, destas mulheres com ouro. “Em um período em que tentam esconder ao máximo aquilo que julgam imperfeito e que rupturas são vistas como falhas, essa filosofia propõe que cicatrizes são o que torna cada pessoa única.” (PONTES, 2018). O fundo negro iluminado com ouro, que atravessa as imagens, tem a intenção, assim como para Giovanna em sua websérie, “[...] de que as mulheres abracem aquilo que a sociedade as ensinou a rejeitar em seus próprios corpos.” (PONTES, 2018). Também adiciono o recorte do episódio piloto da websérie que Giovanna criou com a intenção de homenageá-la e pensar neste feminino que é ouro e reluz.

■ MONTAGEM IV - ME VEJO EM VOCÊ

Deixo este cruzamento ao final porque comecei minha reflexão sobre o feminino no filme-ensaio *Elena* a partir do meu reflexo em meu notebook (4.10). Além disso, sigo na escrita ensaística que me permite a falta de linearidade com os acontecimentos e a partilha dos meus sentimentos. Penso o quão simbólico é finalizar essas montagens com os olhares, com o meu olhar sobre mim, o seu olhar sobre mim, o meu olhar sobre você, nos olharmos, nos [re]conhecermos, nos notarmos como potências, como coletivo, como particularidades, como mulheres. Faço o mesmo exercício de reunir primeiramente todas as impressões com olhares. A maioria das imagens são cenas do *Elena*. Vejo os olhos tristes da mãe de Petra e Elena se repetirem (4.4 e 4.11), Dandara e Virna recortam este mesmo frame do filme. No Segundo Encontro eu decido apresentar duas imagens do retrato que a mãe de Elena e Petra fez de si mesma (4.2 e 4.7), ambas são bem parecidas, mas são expostas em momentos diferentes no filme e a segunda parece ter lágrimas amarelas escorrendo de seus olhos. Percebo mais duas imagens próximas

em que Petra nos encara com seu rosto dividido (4.1 e 4.8) no que parece ser um reflexo na água ou um espelho quebrado.

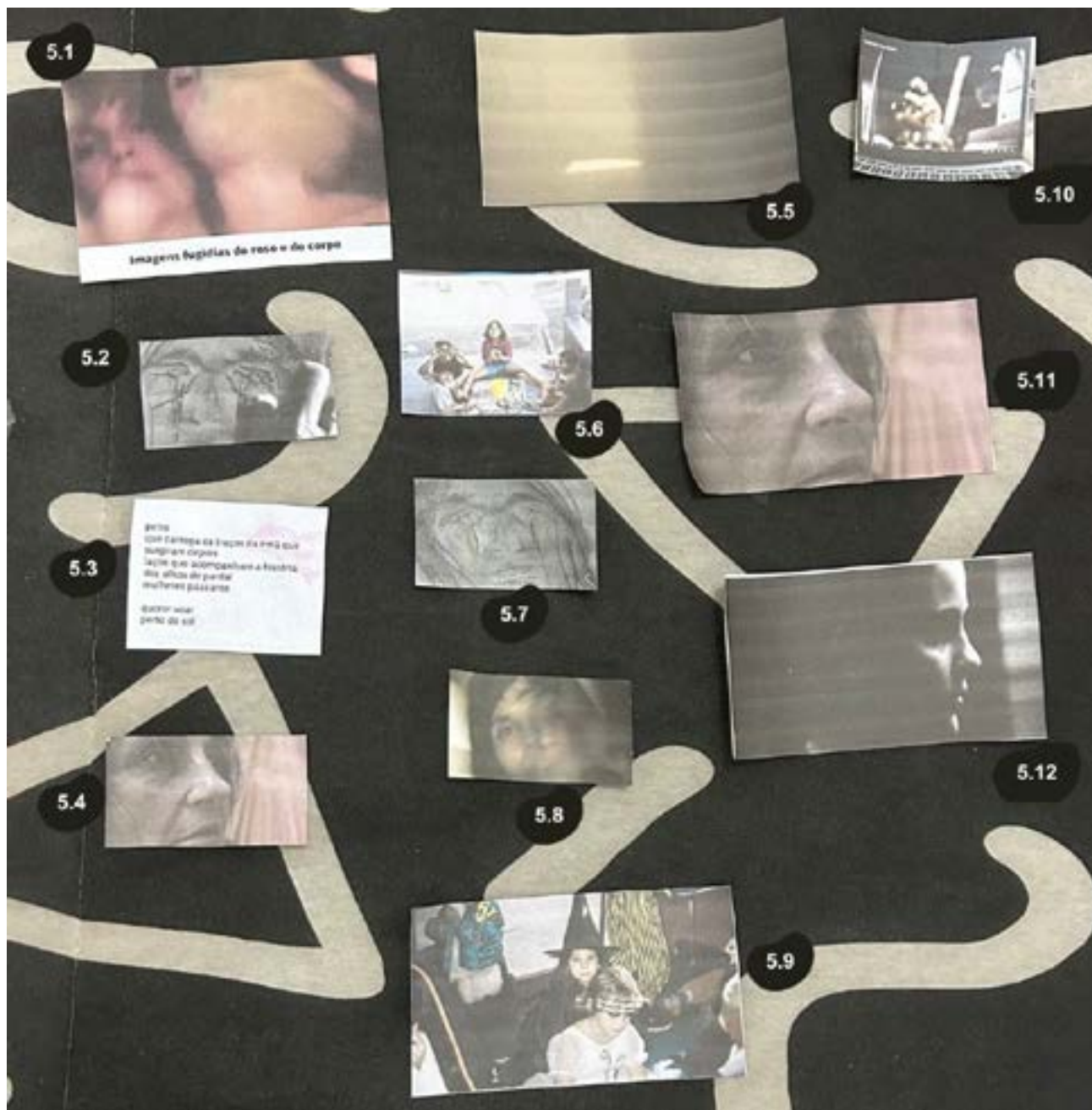


FIGURA 5: Aproximação das imagens a partir dos olhares compartilhadas por minhas sujeitas afetivas no Segundo Encontro: Ana (4.1), eu (4.2, 4.7, 4.8 e 4.10), Diana (4.3), Dandara (4.4), Virna (4.5, 4.9, 4.11 e 4.12) e Ket (4.6)

Fonte: aproximação das imagens das sujeitas afetivas

Petra conta como sua mãe, ao se sentir infeliz no destino que parecia a aguardar, desenha a imagem da sua tristeza. Os olhos profundos, sem luz, se repetem neste desenho. Vejo linhas grossas sendo traçadas neste rosto, as marcas que a mãe de Petra faz ao redor dos seus olhos parecem realçar o que estava sentindo, uma solidão ao ser condicionada a uma mulher mineira, casada, rica e com filhos. Mas, contrariamente ao que eu esperava, o que direciona a sua vida não é o cinema, como almejava na adolescência, mas a sensação de comunidade quando conheceu o pai de Petra e Elena e participou de movimentos sociais esquerdistas que lutaram na Guerrilha do Araguaia.

Mais uma vez o coletivo, a comunidade, a sensação de fazer parte, de estar presente, de ser importante, aparece em minha pesquisa como, no caso da mãe de Petra, uma salvação das condições injustas imposta às mulheres. Esse desenho é mais uma vez mostrado no filme, mas agora é a própria mãe que conta a sua relação com ele.

Penso que a responsabilidade que as mulheres carregam, que apareceu na primeira montagem, está diretamente relacionada ao sentimento de culpa. A mãe de Petra e Elena acompanha esta estatística, imagino a responsabilidade que uma mãe carrega de ser perfeita, de dar uma boa educação, de ser uma ótima esposa, de estar sempre bonita, com um corpo atlético. Com a intenção de expressar essa culpa, propositalmente, espelho a imagem da mãe de Petra (4.4) para o lado esquerdo, quero que ela se encare na adolescência (4.12) e vejo neste ato de se observar, no agora e no passado, uma tentativa de sermos mais gentis com nós mesmas. Volta as falas de Virna e, após o olhar culpado da mãe, traz os olhos tristes de Petra. Minha sujeita recorta a cena em que a Petra está no *High School* e precisa levar algum brinquedo para o dia do *show and tell* (mostre e fale, tradução minha). Petra pede para que sua irmã a ajude escolher um brinquedo para levar e Elena entrega um cachorro azul de pelúcia com olhos tristes.

Penso como o sentimento de perda é recebido de formas diferentes para cada pessoa. A irmã mais nova, Petra, tenta se aproximar de Elena, volta para Nova York na expectativa de encontrá-la nas ruas lotadas, sonha com sua irmã, mas se vê perdida naquele emaranhado de sentimentos. Para a mãe é diferente, acredito que possivelmente o peso de cuidar, de ser atenciosa e de se entregar veementemente para os filhos tragam esse sentimento de culpa. A mãe não pode errar, não pode estar cansada, não pode ficar triste, sempre tem que ser uma fortaleza. Esta é uma montagem que deixo mais espaços vazios, penso que a culpa é assim, um vazio mas que pode ser preenchido e acolhido a partir do momento em que olhamos para nós mesmas.

Após vermos estas montagens, feitas, como propôs Didi-Huberman (2013), colocando-as lado a lado, em uma mesa grande (ou em uma cama grande), poder deixar que as relações entre elas apareçam, criando novos incêndios. Além disso, como pontuou Warburg, estas montagens não são fixas e não se prestam a um fechamento das imagens ou da relação entre elas, mas

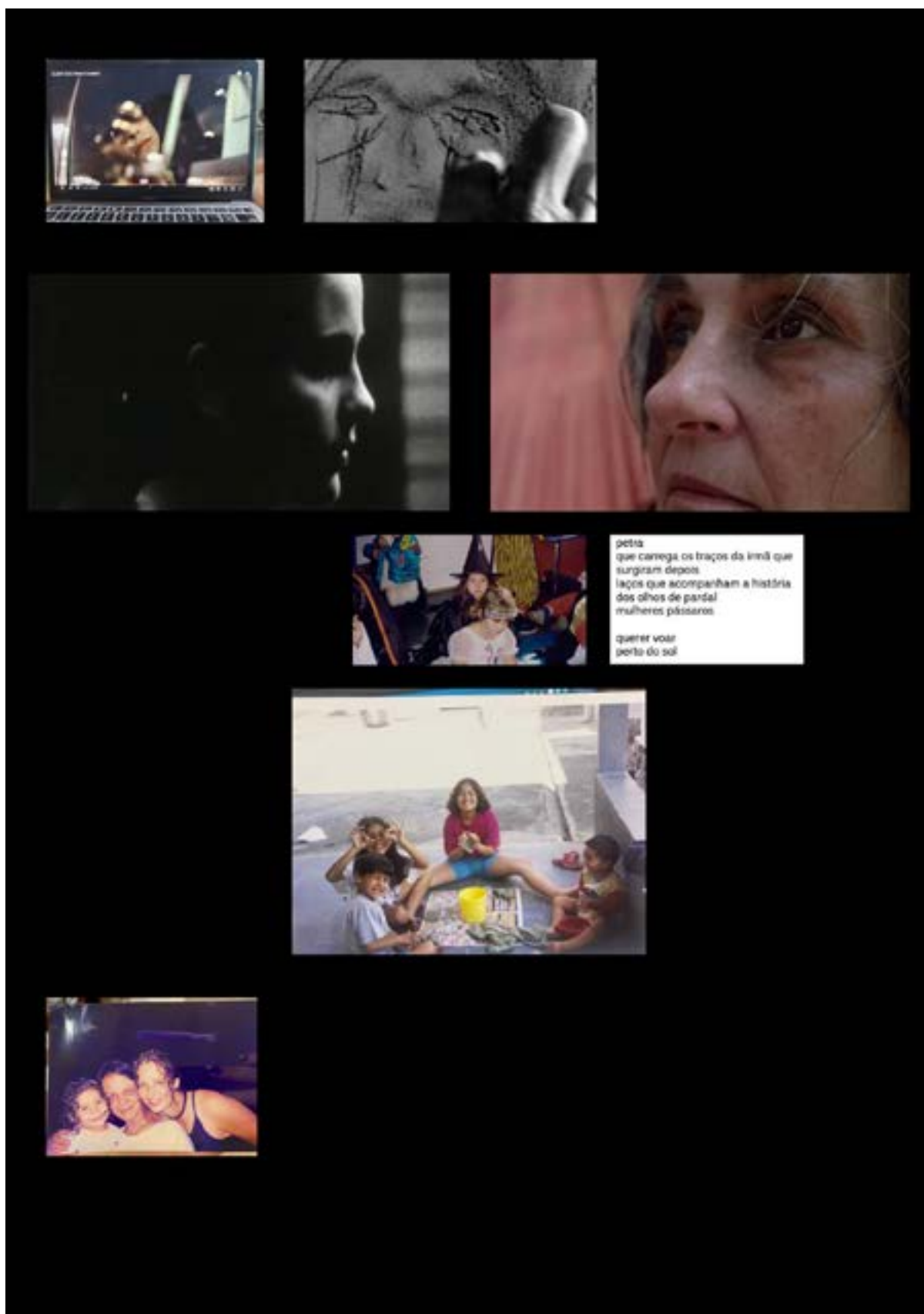
denotam combinações possíveis, aqui, feitas a partir do encontro entre mulheres. Assim, apresentamos, abaixo, as narrativas visuais criadas a partir destas montagens, cada uma delas unidas por elementos que saltam da relação entre elas, respectivamente, a relação entre irmãos, a dança como espaço de criação feminina, o líquido dourado do kintsugi e os olhares.



ANA RITA VIDICA | LETÍCIA BENEVIDES |

Montagens visuais a partir de olhares afetivos de mulheres diversas: outros caminhos metodológicos para a pesquisa com imagens |
Visual montages based on the affective gazes of diverse women: other methodological ways of researching with images





petra
que carrega os traços da irmã que
surgiram depois
laços que acompanham a história
dos olhos de panela
mulheres pássaros
querer voar
perto do sol

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio também é uma despedida. Giovanna, obrigada por tudo. Espero que esteja em paz. Você sempre estará em minhas memórias e imagens, mas agora, com o alívio que você também se perca como eu me perdi ao te procurar.

Além desse percurso pessoal, que me mostra que a pesquisa, seguindo a direção de Grada Kilomba (2019), não precisa ter um afastamento de si, com a pretensão de construir uma ciência objetiva. Ao contrário, assume-se a subjetividade, que não é só minha, mas também das minhas sujeitas afetivas, como potência. E, elas, como dito, não são objetos, a serem capturados, mas fazem parte da construção do diálogo que faço com os textos e imagens.

Nesse sentido, a proposta metodológica de escrita-pensante-ensaística-afetiva e o uso das montagens visuais se mostram como um caminho profícuo para se pensar com as imagens e não sobre as imagens, de modo que elas nos afetem e possam criar outros caminhos, inclusive para o filme *Elena*, deflagrador dos encontros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

CORRIGAN, Timothy. **O Filme-Ensaio: Desde Montaigne e Depois de Marker**. Campinas: Papyrus Editora, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A montagem Mnemosyne: quadros, foguetes, detalhes, intervalos. In: **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ELENA. Direção: Petra Costa. Intérpretes: Petra Costa, Elena Andrade e Li An. Belo Horizonte: Espaço Filmes, 2012 (80 min.), son., color, digital.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. 2005. Original FAVRET-SAADA, Jeanne. “Être Affecté”. In.: **Gradhiva: Revue d’Histoire et d’Archives de l’Anthropologie**, 8. p. 3- 9.1990.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LARROSA, J. O Ensaio e a escrita acadêmica. In: CALLAI, C.; RIBETTO, A. (Orgs.). **Uma escrita acadêmica outra: ensaios, experiências e invenções**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.

PONTES, M. Giovanna. **Kintsugi**: uma websérie sobre o corpo feminino e busca pela aceitação. Cappa - Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Federal de Goiás, 2018. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/971/o/KINTSUGI_FINAL_REVISADO_.pdf. Acesso em 20 out. 2023.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In: Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, p. 21-36, 2012.

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. *In: Sentir, comunicar e compreender*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Mauad, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2014.

-
- [1] A escrita do texto é feita em primeira pessoa para grafar a experiência pessoal de Letícia Benevides, uma das autoras deste texto. Contudo, ele foi escrito de mãos dadas com a outra autora do texto, Ana Rita Vidica, que orientou os passos e juntas traçamos estas linhas.
 - [2] Dissertação defendida em 2023 no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás. A dissertação tinha como objetivo geral alargar o conceito de dividual de Deleuze, propondo a noção de dividual feminino a partir do encontro do filme-ensaio *Elena* (2012) e as oito mulheres.
 - [3] Você perceberá que ao longo deste ensaio, o nome Giovanna também é mencionado como Gio. Esta era a forma como eu a chamava, e devido à natureza afetiva do meu trabalho, decidimos incorporar essa proximidade também no nome.
 - [4] Somos nove mulheres porque me incluo no grupo como uma das sujeitas afetivas e participantes da pesquisa.