

ANAIS DO XIV SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
PÓSCOM 2017
Vol. 1

GT1 – CORPO, IDENTIDADE E COMUNICAÇÃO

ISBN 78-85-93747-00-7

PUC-RIO

2017

COMISSÃO ORGANIZADORA PÓSCOM 2017

Coordenação-geral: Olga Bon e Beatriz Beraldo

Amanda Antunes
Ana Paula Goulart
Andrei Maurey
Carlos Affonso Mello
Carol Pecoraro
Cristina Matos
Diana Vaisman
Elena Cruz
Isabel Feix
Joana Beleza
Lívia Boeschestein
Marcelo Mocarzel
Marcella Azevedo
Mariana Dias
Marina Frid
Melissa Cabral
Mônica Chaves
Thaís Cabral
Thierry Coutinho
Valmir Moratelli
Wagner Bezerra
William Corbo

GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação

Coordenação: José Carlos Rodrigues (PUC-Rio)

Assistência: Thierry Coutinho e Carlos Affonso

Ementa: Construção de imagens e representações do corpo pelos meios de comunicação. Práticas corporais suscitadas pela cultura midiática. Significados contemporâneos do corpo, materializados em temas como saúde, higiene, bem-estar, beleza, entre outros. Tópicos corporais específicos e sua afetação por fenômenos da sociedade industrial-capitalista como trabalho, tempo livre, moda, consumo, massificação e individualização.

SUMÁRIO

Qualidade de vida e consumo: um estudo sobre estetização do corpo na Revista O2. Ana Carolina Afonso Seabra dos Santos.....	04
Bonecas e manequins: a promoção da moda no século XIX e início do século XX Ana Claudia Lourenço Ferreira Lopes.....	18
Materialidades e metodologias: experiência inicial para construção da investigação de bens e objetos materiais na gravidez Bianca Leite Dramali.....	31
“É a glória de se vê no plano, se vê no outro é muito mágico”: enunciados decoloniais e Paradas do Orgulho LGBT do RJ e SP* Clayton Vidal.....	46
Do Harlem para o mundo: o fenômeno do <i>Lindy Hop</i> entre os jovens de ontem e de hoje Diana Vaisman.....	61
Ser sonoro: visões e audições de mundo para um novo habitar Fernando Cespedes.....	80
Moda, emoções e consumo consciente no programa Desengaveta, do GNT* Jarlene Rodrigues Reis; Jéssica Baptista dos Santos Ventura.....	91
Paixão pelo destino turístico tatuada no corpo: emoções e imaginários superexpostos Lucas Gamonal Barra de Almeida.....	101
Corpos enquadrados: uma crítica ao essencialismo heteronormativo ocidental e sua vontade de interepelação às obras Criança Viada Pollyane Silva Belo.....	114
As imundices do funk: atualizações sobre as discussões sobre a imagem do funk e no funk Rodolfo R. Viana de Paulo.....	128

Qualidade de vida e Consumo:*

Um estudo sobre Estetização do Corpo na Revista O2.

Ana Carolina Afonso Seabra dos Santos**

Resumo

As cidades praianas do Brasil destacam o culto ao corpo e proporcionam experiências sócio-espaciais-temporais. Elas fornecem conteúdo para o estudo de como a comunicação aborda e desenvolve o termo “Qualidade de Vida”, incentivando a prática de atividades físicas, interferindo na maneira de viver e de consumir de cada indivíduo. A proposta desse artigo é descrever como a mídia tem apresentado o conceito de Qualidade de Vida, a estetização do corpo, as transformações no cotidiano e as formas de consumo através da análise feita na “Revista O2”, que fala sobre corridas de rua e orientações alimentares. Na edição que contempla os meses de janeiro e fevereiro de 2017, o destaque foi para o corpo (nu) de atletas profissionais, paralímpicos e amadores.

Palavras-chave: Cotidiano; Mídia; Consumo; Qualidade de Vida; Estetização

1. Introdução

Grande parte das cidades litorâneas do Brasil tornou-se espaço comum e incentivador à prática de atividades físicas ao ar livre. Além disso, é possível ver pessoas cada vez mais preocupadas com os cuidados estéticos sobre os seus corpos e direcionadas para o consumo de alimentos, produtos e serviços voltados para este fim. O Rio de Janeiro, por exemplo, possui um elevado índice do culto ao corpo, tornando-se um espaço de experiências sócio-espaciais-temporais que contribui para a criação de processos de reinvenção e recriação urbana e comportamental. Nesse contexto, a mídia apropriou-se do termo “Qualidade de Vida” para apresentar novas práticas e maneiras de viver e consumir. Diante disso, a proposta desse artigo é descrever como a mídia tem apresentado o conceito de Qualidade de Vida, a estetização do corpo, as transformações no cotidiano e as formas de consumo através da análise feita na “Revista O2”, criada em 2003 e especializada em corridas de rua, que fala sobre atividades físicas, orientações alimentares e apresenta, nos meses de janeiro e fevereiro de 2017, uma edição especial sobre “O corpo”.

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC-UFF). Pós-graduada em Comunicação Organizacional Integrada pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ) (2014). Bacharel em Comunicação Social/ Habilitação em Jornalismo pela Universidade Gama Filho (2008). E-mail: anaseabra.news@gmail.com.

Neste artigo, pretende-se levantar informações sobre hábitos cotidianos das pessoas que praticam atividades físicas e que buscam por informações em revistas especializadas. Será apresentada uma análise midiática de uma revista voltada para o público de corrida de rua que aborda diversos temas sobre como começar a correr, como transformar a prática desse exercício em atividades regulares, como se preparar físico e psicologicamente para manter-se como um atleta amador. Esses temas que permeiam a revista giram em torno de uma manutenção e/ou promoção de Qualidade de Vida, que aqui será apresentada através do conceito base da Organização Mundial de Saúde, considerando ainda as questões culturais, sociais e urbanas. A proposta é fazer uma reflexão crítica sobre como a mídia aborda o conceito de qualidade de vida envolvendo a estetização do corpo e o consumo.

Sabemos que conceituar Qualidade de Vida (QV) é uma tarefa que abre caminhos para diferentes perspectivas e conclusões. O Grupo de Qualidade de Vida da Organização de Saúde definiu a QV como “a percepção do indivíduo de sua posição na vida, no contexto da cultura e sistema de valores nos quais ele vive e em relação aos seus objetivos, expectativas, padrões e preocupações”¹. A Organização Mundial de Saúde (OMS) diz que a Qualidade de Vida pode ser avaliada sob alguns domínios, dentre eles: o físico, psicológico, relações sociais e meio ambiente. Nessa análise, vamos voltar a atenção para o domínio físico da QV explorado na mídia, esbarrando nas relações sociais e de consumo.

Mesmo que existam requisitos pré-determinados pela área de saúde para afirmar se um indivíduo possui ou não uma boa qualidade de vida, é possível dizer que o meio sócio-cultural em que o mesmo está inserido e as suas escolhas também podem ser considerados como cenário influenciador nessa avaliação. Dentro desse contexto, a maneira como cada indivíduo se enxerga na sociedade e como a sociedade o aceita pode ser usada como esse parâmetro de avaliação, se as suas escolhas diárias sobre a vida são consideradas satisfatórias ou não dentro do que as pesquisas sobre saúde já estabeleceram. Ainda que a avaliação sobre ter ou não qualidade de vida no âmbito das relações e interações sociais possua um olhar/valor subjetivo, existem situações que norteiam e padronizam o conceito de qualidade de vida e essa padronização, muitas das vezes, é inserida no cotidiano através da mídia.

De modo geral e de acordo com o senso comum, aqui no Brasil a QV é pautada no equilíbrio entre saúde, trabalho e lazer. Por mais que esse equilíbrio seja amplo, é

¹ HEIDELBERG: Springer Verlag; The Whoqol Group. The development of the World Health Organization quality of life assessment instrument (the WHOQOL).

possível considerar que a pessoa tem qualidade de vida se ela possui boas condições de saúde, está em um emprego que lhe seja satisfatório e que ainda tenha disponibilidade para o relaxamento e, conseqüentemente, o lazer. Diante disso, passamos por todos os domínios defendidos pela OMS, garantindo, na teoria, que ocorre um bem estar físico-psíquico-social.

Contudo, o cenário de avaliação da QV avança para outros níveis sociais à medida que introduzimos na pesquisa a importância de apresentar o consumo como necessidade, como preenchimento de algo faltante na vida do indivíduo e também como parte contribuinte para a manutenção e promoção da qualidade de vida. Segundo Livia Barbosa (2004: 13), “o consumo é peça central no processo da representação social.”

A contradição exposta na frase ter para ser ou ser para ter ilustra alguns dos sentimentos provocados nos indivíduos em torno do ato de consumir. Os fatos que movimentam e motivam o consumo percorrem diferentes caminhos e constroem uma cultura que, segundo Zygmunt Bauman (2008:128), pode ser apresentada como “Cultura Consumista”. Essa cultura consumista promove no indivíduo sentimentos e comportamentos que são moldados por questões sociais, econômicas e culturais do local onde pertence. Contudo, antes de apresentar o perfil dessa nova cultura, é necessário falar do consumo, não apenas da sua prática, mas também das suas fases que englobam o início de seus estudos por parte dos cientistas sociais, a produção de sentido em cada consumidor, a aquisição e o seu descarte (cada vez mais veloz).

2. Sociedade moderna, mídia e consumo.

A antropóloga Livia Barbosa, em seu livro *Sociedade de Consumo*, faz uma abordagem de diversos autores especializados no assunto e apresenta as pressuposições teóricas sobre o consumo que surgiram a partir da década de 80, que cabem nesse artigo para ilustrar a importância de entender o consumo antes de falar de cultura consumista.

Todo e qualquer ato de consumir é essencialmente cultural. As atividades mais triviais e cotidianas como comer, beber e se vestir, entre outras, reproduzem e estabelecem mediações entre estruturas de significados e o fluxo da vida social através dos quais identidades, relações e instituições sociais são formadas, mantidas e mudadas ao longo do tempo. Mais ainda, através do consumo atos locais e mundanos são relacionados a forças globais de produção, circulação, inovação tecnológica e relações políticas que nos permitem mapear e sentir na vida cotidiana aspectos que de outra forma nos parecem extremamente distanciados... (BARBOSA, 2004:13).

Estudiosos como Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy e Livia Barbosa dizem que o consumo interfere nas relações entre os nossos pares e pode se

tornar peça central no processo de reprodução social. Para eles, os vínculos humanos podem passar a ser conduzidos e mediados pelos mercados de bens de consumo. As teorias sobre consumo são pautadas nas esferas sociais e tentam de diferentes maneiras analisar e apresentar os “processos sociais e subjetivos que estão na raiz da escolha de bens e serviços” (BARBOSA, 2004: 29).

A moda, por exemplo, possui uma maneira clássica e, atualmente, comum de incentivar o consumo. As mídias nesse cenário da moda oferecem para o seu público alvo os produtos que podem ser adquiridos, pré-estabelecendo como e o que deve ser usado e em quais circunstâncias. Um anúncio de roupas esportivas, em uma revista, apresenta a finalidade do produto e vai além dizendo os locais, como e onde aquela roupa deve ser usada. Dessa maneira, a informação transcende o fato de que a roupa serve apenas para cobrir e proteger (do calor ou frio) o corpo durante uma atividade física. Dependendo do valor monetário da peça, ela também pode, subliminarmente, mostrar ao outro que você não é qualquer um (se a roupa se tratar de uma marca famosa, por exemplo), ou melhor, que você é alguém que tem um perfil diferenciado por consumir aquele determinado produto. Se tratando de serviço, também é possível apresentar essa lógica. Grandes academias investem em marketing para apresentar seus espaços e dizer que ao treinar naquele local você é um “atleta” especial. Devido ao alto custo de mensalidade que essas academias possuem, a sociedade tende a criar uma áurea sob esse cliente que, ao ver de seus pares, pode ser inserido em um patamar diferente devido ao consumo desse serviço, como valor de status agregado.

Seja na aquisição de produtos ou serviços, a premissa da cultura do consumo torna-se a mesma: trabalhar e desenvolver a necessidade de estar e permanecer à frente nos seus grupos de referência de modo que possamos consumir cada vez mais. Essa é linha de ação de alguns anúncios sobre os consumidores, de induzir a vontade de estar sempre à frente e de provocar o desejo de consumo. Essa “Cultura Consumista”, sob o olhar de Bauman, degradou a duração dos produtos, aumentou a velocidade de consumir (muitas vezes por impulso) e elevou a efemeridade, ou seja, a constante busca pelo produto novo (para estar à frente de seus pares). A breve satisfação em ter adquirido-o e a facilidade do descarte promovem a sensação de não saciedade de seus desejos de consumo e a motivação por consumir. Essa velocidade de consumo gera o excesso e eleva o desperdício. A rapidez está intrínseca ao consumo. “Ergue-se o valor da novidade acima do valor da permanência. No mundo líquido-moderno, a lentidão indica

a morte social, a estagnação (do consumo) exclui o indivíduo”. (BAUMAN, 2008: 110 e 111)

Segundo Livia Barbosa (2004: 13), após a década de 80 o consumo passou a ser analisado com base nos interesses sociológicos, e com isso duas pressuposições teóricas surgiram: uma diz que “todo e qualquer ato de consumir é essencialmente cultural” e a outra fala sobre a caracterização de uma sociedade moderna contemporânea como uma sociedade de consumo. Nesse sentido, entendemos a sociedade moderna contemporânea como uma sociedade envolvida em torno da premissa do ato de aquisição que lhe permite criar e recriar novos comportamentos, novas políticas e novas interfaces econômicas. Para esse artigo, o destaque será dado aos novos hábitos de consumo que interferem e sofrem influência, direta e indiretamente, da mídia.

A construção textual desse artigo, apresentada até aqui, fez uma breve descrição de qual visão de qualidade de vida será trabalhada; o que é o consumo; como o consumo se transforma e também influencia nas relações sociais; além de apresentar teorias e pensamentos de autores-pesquisadores sobre a sociedade que se moldou através do consumo. Tudo para construir uma linha de raciocínio capaz de contribuir para a suspensão do olhar do leitor para o que o artigo quer, verdadeiramente, apresentar. Em linhas gerais, falar sobre o consumo e qualidade de vida pode parecer algo comum e banal, contudo, precisamos sair do meio ao qual estamos imersos para visualizar de maneira clara e eficiente o que não costumamos ver quando estamos mergulhados nas tarefas do dia a dia: somos, ao mesmo tempo, causadores e vítimas das consequências das nossas escolhas de consumo que impactam a nossa maneira de viver. A preocupação com a forma que o indivíduo leva a vida no seu cotidiano - estando ele em sua casa ou em seu trabalho, vivendo um momento individual ou coletivo (que segundo Agnes Heller (1970: 18) chama o trabalho, a vida privada, o lazer e o descanso de “parte orgânica da vida”) - supera as barreiras sociais e transcende para diversas áreas do conhecimento, podendo ser elas: econômica, social, urbana e comunicacional.

Colin Campbell, citado por Barbosa (2004), apresenta um olhar positivo sobre o consumo. O autor revela que através do consumo nos descobrimos e podemos mostrar a todos quem verdadeiramente somos e que na sociedade contemporânea esse ato de consumir revela o significado e a identidade que temos. Segundo Barbosa (2004: 50), Campbell acredita que “os nossos selves são definidos pelos nossos gostos e preferências pessoais e o consumo funciona, nesse contexto, como uma avenida de conhecimento e reconhecimento do que sou”.

Na construção de identidades pautada pela representatividade que o consumo carrega, a sociedade a partir dos anos 70 passou a pensar na obtenção de produtos e maneiras que satisfizessem o “eu”, que proporcionasse um conforto individual sobre como viver. O olhar das ciências sociais sobre a perspectiva da “Qualidade de Vida, iniciou-se a partir dessa mudança de comportamento de “não se viver apenas tendo mais, e sim viver melhor” e impulsionou um novo ideal de vida que, de acordo com Gilles Lipovetsky (2011: 171), tornou-se “mais qualitativo, mais estético, emocional e cultural”.

Diversos fatores ao longo dos anos serviram como instrumento de transformação da sociedade. Para esse artigo, a análise será fixada na mídia e na sua relação com o leitor/consumidor. O final do século XX foi marcado pela expansão midiática e, em especial, o crescimento da televisão. No século XXI, a internet ganhou espaço, popularizou-se, dinamizou a forma de transmitir informações, mudou a noção de espaço-tempo e ainda modificou as relações sociais. Diante da avalanche de mudanças midiáticas, alguns veículos deixaram de existir, outros se reinventaram e, em meio a toda a transformação, novas formas de consumo surgiram e se adaptaram à atual realidade.

Dentre os veículos que surgiram e se mantiveram, destacaremos as revistas especializadas que, mesmo em um cenário de tamanha oferta de informações através da internet, permanecem atuantes no mercado midiático. Para analisar o consumo de “Qualidade de Vida” e a maneira que a mídia desenvolve seu discurso e constrói um novo olhar do indivíduo sobre as formas de viver, será analisada a matéria de capa da edição que contempla o mês de janeiro e fevereiro de 2017 da Revista O2.

Essa revista é voltada para atletas (profissionais e amadores) de corrida. Seu conteúdo é composto por matérias que tratam de assuntos relacionados a saúde, orientação alimentar, dicas para corredores iniciantes, maneiras de como aumentar o desempenho nas corridas. Além de estabelecer com seus assinantes uma fidelização através de descontos nos valores das corridas de rua, estreitando assim o seu vínculo com o leitor. A quantidade de páginas da revista varia entre 80 a 100 e é composta por diversos anúncios de tênis, acessórios e produtos que possam contribuir com o desenvolvimento do atleta.

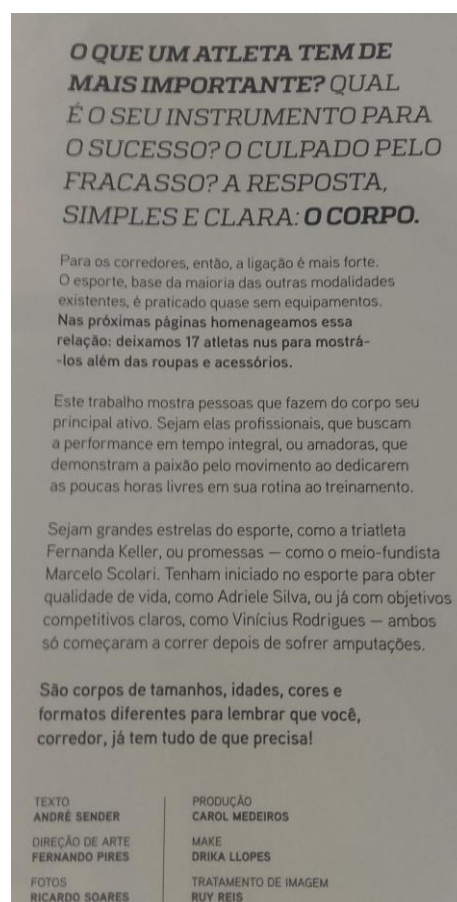
Os meios de comunicação, embasados em pesquisas que remetem à saúde ou não, abordam e criam “um novo jeito de levar a vida” provocando um novo padrão de boas práticas. Sendo assim e diante do contexto de promoção de uma vida saudável,

vários produtos e serviços são explorados e novos conceitos e relações de venda e consumo são criados para todas as classes sociais. Dentro do cenário de promoção do esporte e ainda vivendo os legados deixados pelas Olimpíadas Rio 2016, os veículos de comunicação permanecem destacando a importância de praticar atividades que movimentem o corpo e as consequências que essas escolhas podem trazer.

Figura 1 e 2 – Capa e abertura da matéria.



Fonte: Revista O2. Edição: Jan-Fev/2017



Fonte: Revista O2. Edição: Jan-Fev/2017

No caso dessa edição da Revista O2, a linha editorial dedicou a matéria de capa para falar sobre o corpo. No decorrer de suas páginas é possível perceber que todas as matérias são voltadas para a manutenção e o fortalecimento do corpo, que eles chamam de “principal ativo”. Para eles, o que o atleta (profissional e amador) tem de mais importante é o corpo e, portanto, precisa cuidar do seu maior bem. O conteúdo pode ser acessado por diferentes públicos. Mesmo se tratando de uma revista especializada, os assuntos abordados são expostos de maneira clara e de fácil entendimento. O que chama a atenção para essa edição ser o tema do artigo e não as demais, é a abordagem diferenciada dada a um assunto que é popular e explorado pela mídia: a valorização do corpo.

As imagens que preenchem as 17 páginas (ver anexo 1 e 2) da matéria de capa são voltadas para a valorização do corpo destacando a sua transformação através do esporte e o incentivo a escolhas que promovam a qualidade de vida. Além disso, a matéria apresenta um olhar estético sobre o que não estamos acostumados a ver, representado através de fotos de atletas paralímpicos.

É bem verdade que estamos, principalmente nas cidades litorâneas, inseridos em um universo midiático que exige de nós um físico-padrão: magro, esbelto e pronto para ser exibido a qualquer instante. E que é comum criticar essa ‘ditadura’ em prol do peso/corpo ideal, uma vez que, segundo o Ministério da Saúde, nos últimos 10 anos a obesidade no Brasil aumentou em 60%, passando de 11,8% em 2006 para 18,9% em 2016. O excesso de peso subiu de 42,6% para 53,8% no período².

Contudo, é importante destacar o esforço que tem sido feito para que as pessoas criem consciência de que pequenas atitudes podem surtir grandes mudanças. Nas páginas que foram dedicadas à matéria de capa da revista, o leitor encontra diferentes corpos expostos de maneira artística e que remetem a outras análises, que não apenas àquelas que rotineiramente estamos expostos. Corredores profissionais, amadores e paralímpicos participaram de um ensaio artístico que colocou em destaque os movimentos que o corpo faz quando estão em plena atividade. Uma maneira lúdica de apresentar o nudismo, transpondo o vulgar, valorizando a arte e o que a prática de atividade física traz: elasticidade, prazer, movimento, fluidez...

Figura 3 – Fotografia de atleta que compõe a matéria de capa.



SOMÁLIA GALDINO
ATLETA AMADOR

Fonte: Revista O2. Edição: Jan-Fev/2017

² Dados da Pesquisa de Vigilância de Fatores de Risco e Proteção para Doenças Crônicas por Inquérito Telefônico (Vigitel) – de fevereiro a dezembro de 2016 com 53.210 pessoas maiores de 18 anos de todas as capitais brasileiras. <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-39625621>

Figura 4 – Fotografia de atleta paralímpica que compõe a matéria de capa.



ADRIELE SILVA
TRIATLETA PARALÍMPICA

Fonte: Revista O2. Edição: Jan-Fev/2017

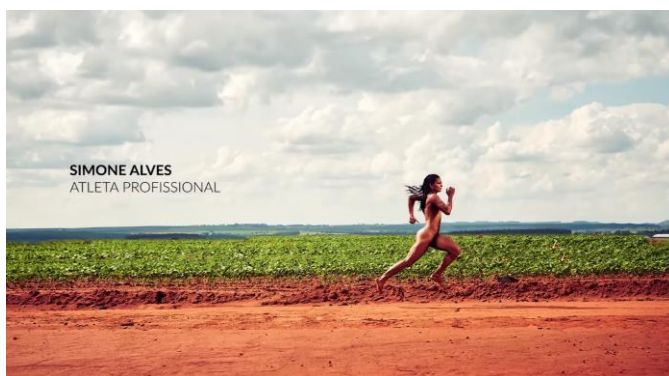
Homens e mulheres são apresentados através de fotografias em preto e branco e fotografias coloridas. Algumas estão em cenários externos, outras em estúdios. Essa é uma maneira de diversificar o olhar, impactar e comunicar o destaque que a revista quer dar ao corpo.

Figura 5 – Fotografia de atleta amador que compõem a matéria de capa.



Fonte: Revista O2. Edição: Jan-Fev/2017

Figura 6 – Fotografia de atleta profissional que compõem a matéria de capa.



Fonte: Revista O2. Edição: Jan-Fev/2017

A estetização do corpo como instrumento de desejo, exibido nessas páginas, pode existir pautada em duas linhas de pensamento: o desejo sexual e o desejo em ter um corpo igual ou próximo ao que está sendo exibido. Como a revista trata de temas voltados para questões de saúde e esporte, ignoraremos o lado sexual das imagens e voltaremos a atenção para o desejo em ter um corpo torneado, aplicando a lógica do consumo que promove o desejo de obtenção.

Trazendo a análise das fotografias para junto das teorias sobre o consumo, podemos colocar o corpo como um objeto a ser adquirido. As imagens junto ao conteúdo da revista podem provocar no leitor o desejo de ter aquele corpo, naquele formato e naquelas condições. Mesmo ciente de que para tal objetivo é necessário dispor de tempo, dedicação e disciplina, o leitor desenvolve um olhar diferenciado sobre o que a revista oferece. E é esse olhar diferenciado que o incentiva a modificar as suas escolhas. Não falaremos de quais escolhas serão tomadas a partir da leitura da revista, se as mesmas serão positivas ou não, mas sim da revista como ferramenta de motivação para tal mudança. Em depoimentos³ dados pelos responsáveis da matéria de capa, os profissionais falam da valorização do corpo como motivação para quem quer começar a fazer atividades físicas, que a maior dificuldade está em quebrar barreiras pessoais e da importância de mostrar o nu de maneira artística. Já os atletas falam como se sentiram ao serem convidados para participar do ensaio e como passaram a ver seus corpos após o resultado final.

3. Considerações Finais

A Revista O2 deu ao seu leitor uma oportunidade de ver corredores em sua composição física completa e outros com suas limitações, valorizando o que cada um dos fotografados tinha de importante. Os atletas paralímpicos apresentaram seus acessórios de corrida intrínsecos ao seu lado mais íntimo, o corpo nu. A estetização do corpo recebe um novo significado. Segundo a revista, esse trabalho de valorização do corpo, através de fotografias com atletas nus, em um veículo especializado e voltado para o esporte é inovador no Brasil. Com essa publicação, o leitor passa a ter acesso a um conteúdo diferenciado e recebe um estímulo diferente do que já está habituado a receber (o corpo nu colocado como ideal, sensual e, em alguns momentos, vulgarizado).

Mostrar o corpo como veio ao mundo em fotografias que passam a ideia de movimento, de força, de superação, atreladas às características físicas de cada um (tais

³ Ver depoimentos no link - <https://www.youtube.com/watch?v=S3Vvln4ZcOY>

como tatuagem, marcas no corpo e expressões), tudo isso gera elementos que formam a identidade do indivíduo e pode incentivá-lo a buscar maneiras de estabelecer uma forma de levar a vida mais saudável. E é essa nova possibilidade de construção de identidade através do ato de consumir que Campbell fala e defende em seus textos.

A análise dessa revista é uma maneira de apresentar na prática as teorias apresentadas pelos autores citados nesse artigo. Por um lado e segundo Bauman, com uma visão não tão positiva, o consumo (seja de serviço, conceitos, moda ou produtos) pode desenvolver uma “cultura consumista” em uma sociedade, individualizando pessoas e deixando as relações “líquidas”. Em contrapartida, segundo Campbell, o consumo também pode contribuir para a construção de novas identidades e o surgimento de novos grupos. Seja qual for a direção que as consequências do consumo nos levem, o importante é que possamos identificar quais caminhos podem trazer ganhos e quais podem trazer prejuízos ao nosso cotidiano. Independente do padrão que foi estabelecido para se ter uma qualidade de vida, a escolha pelo consumo na sociedade moderna continua sendo individual e para satisfazer o “eu” que vive em constante mudança.

Referências

- BARBOSA, L. **Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____.; CAMPBELL, C.; **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BAUMAN, Z. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. **Vida para o consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HELLER, A. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Editora Paz e Terra. 1989.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____.; SERROY, J. **A cultura-mundo**: uma resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Site da Internet

ROCHA, A. D.; OKABE, I.; MARTINS, M. E. A.; MACHADO, P. H. B.; MELLO, T. C. de. **Qualidade de vida, ponto de partida ou resultado final?** Fonte: Cienc. Saúde coletiva; 5(1): 63-81, 2000.tab,graf Disponível em: <<http://pesquisa.bvsalud.org/eportuguese/resources/resources/lil-260058>>. Acesso em: 14 de setembro de 2017.

HEIDELBERG: Springer Verlag; The Whoqol Group. **The development of the World Health Organization quality of life assessment instrument (the WHOQOL).** In: ORLEY J.; KUYKEN W. (editors). *Quality of life assessment: international perspectives.* 1994. p 41-60. Disponível em: <https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-79123-9_4>. Acesso em: 14 de setembro de 2017.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – **Revista Pública.** Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rsp/article/view/25001>>. Acesso em: 20 de agosto de 2017.

BBC Brasil – Site de Notícias - **Sobre obesidade no Brasil.** Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-39625621>>. Acesso em: 19 de agosto de 2017.

Youtube – **Depoimentos de atletas fotografados.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S3Vvln4ZcOY>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=OWGcyFFNhBc>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=1FTXlcSTHmw>> . Acesso em: 13 de setembro de 2017.

Anexo 1



Fonte: Revista O2. Matéria de capa sobre o corpo. Edição: Jan-Fev/2017

Anexo 2



Fonte: Revista O2. Matéria de capa sobre o corpo. Edição: Jan-Fev/2017

Anexo 3



Fonte: Revista O2. Matéria de capa sobre o corpo. Edição: Jan-Fev/2017

Bonecas e manequins*

A promoção de moda no século XIX e início do século XX

Ana Claudia Lourenço Ferreira Lopes**

Resumo

Este artigo investiga o uso do corpo como veículo de promoção de moda no final século XIX e início do século XX, mais especificamente como criadores e *maisons* de alta-costura instituíram práticas promocionais que refletiam a conexão com os códigos de modernidade do período e criavam vínculos através do uso dos códigos culturais da época. Assim, posiciona a promoção de moda no espaço urbano através do fluxo de pessoas e objetos que representam o corpo humano. Para a redação do artigo, usou-se bibliografia de moda e, como suporte teórico, apoia-se na teoria de George Simmel sobre imitação versus distinção, e a ideia de La Rocca sobre a influência dos espaços na representação do corpo.

Palavras-chave: publicidade; promoção de moda; corpo; bonecas

1. Introdução

A moda é um fenômeno cultural e de comunicação não verbal que promove a teatralidade dos indivíduos em sociedade. A moda, entendida aqui como correspondente à forma de vestir-se e adornar-se, é um sistema que se manifesta de forma visual. Relacionando-a com os cinco sentidos, a moda comunica primeiramente através da visão, em seguida através do tato (através do toque do tecido, texturas), e em terceiro lugar pela audição (pode-se usar o ruído do roçar do tecido para descrever as percepções da roupa).

Assim, a moda opera no campo do audiovisual – no sentido literal da palavra – desde antes das tecnologias de som e imagem, e já operava com representações do real, trabalhando na construção de imagens ideais.

É interessante notar que a palavra “moda” vem do originário em latim “modus”, que significa “maneira, medida”, aparecendo pela primeira vez por volta de 1393 para significar um jeito de adornar-se (GARCIA; MIRANDA, 2005: 13). Ou seja, mais do que simplesmente usar um tipo de vestimenta ou acessório, ela designa a maneira de usar as vestimentas e acessórios – o que, então, indica um

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutoranda em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da UFRJ (ECO-UFRJ). Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio (2014). Bacharel em Comunicação Social pela PUC-Rio (2001) e em Fashion Studies - Fashion Culture Media and Communication pelo London College of Fashion / University of the Arts London (2007). E-mail: miss.anaclaudialopes@gmail.com.

contexto social e cultural. Nesse período existiam na França leis suntuárias que determinavam o que só podia ser usado pela nobreza. Para contornar as leis, as classes inferiores acabavam dando origem a novos “modus” ou “modes”. Por volta de 1482, “o termo ‘mode’ começou a ser referendado definitivamente como uma maneira coletiva de trajar. Afrancesado, tornou-se sinônimo de ‘façon’, ou jeito, cuja apropriação pela língua inglesa deu origem à corriqueira expressão ‘fashion’” (GARCIA; MIRANDA, loc. cit).

Foucault (2013: 13) conferiu à vestimenta o importante papel de inserir o indivíduo na sociedade: “sagrada ou profana, religiosa ou civil faz com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade”. Podemos nos comunicar com o mundo que nos rodeia de variadas formas, e o vestuário é uma delas. A moda faz uma espécie de mediação entre o sujeito que o veste e o mundo à sua volta. Através do modo de vestir-se e adornar-se, o indivíduo cria vínculos com seus pares, com o “outro” e com a sociedade. A moda (ou o vestuário) faz parte da expressão do indivíduo, da construção de uma imagem que representa o lugar que ele ocupa no espaço, que comunica o seu “eu” – ou os seus diferentes “eus”.

Para além de simples vestimenta, o sistema da moda serve à função de expressão e representação das relações sociais entre indivíduos, culturas, políticas, manifestações que tomam a urbe como o espaço da experiência. Desta forma, o estilo de roupa passa a representar hierarquias, relações de poder, status, posições assumidas e partilhadas nos territórios reais, virtuais e imaginários da rua. (BRANDINI, 2007: 25)

Essa mediação pode ser virtual - segundo definição do Minidicionário da Língua Portuguesa (1993: 569), de “suscetível de realizar-se; potencial” - ou seja, algo que não chega a se concluir como real. Assim, o indivíduo pode usar o vestuário como forma de “fazer crer” alguma ideia ou mensagem que tem potencial de ser real mas ainda não o é. Essa é a ideia por trás da publicidade e promoção da moda que veremos neste artigo: a partir de simulacros, de construções abstratas e hipotéticas, embora coerentes, cria-se uma imagem que poderia se tornar realidade.

Foi a partir da segunda metade do século XIX que a roupa como expressão de moda tornou-se um fenômeno, um sistema de produção, difusão e consumo inovador, o que se manteve por um século (BRANDINI, 2012: 10). As cidades modernas, com seus “indivíduos solitários” na multidão, eram o cenário para uma nova exploração do espaço público, um no qual a mulher tinha mais liberdade de se adornar que os homens. A emergência dos costureiros na França no final do século

XIX evidencia esse momento em que a moda feminina toma a dianteira na ornamentação e os indivíduos procuram individualização.

Essa individualização, entretanto, não significava suntuosidade ostensiva como em épocas anteriores. A simplicidade e discrição prezadas pelas classes mais elevadas combinava com o bom gosto e refinamento da Alta Costura, que virou sinônimo de luxo (ibid.: 13).

Nesse sentido, uma das teorias mais recorrentes é a do sociólogo alemão Simmel (1998; 2008) que, no início do século XX, escreveu sobre a dualidade da moda em satisfazer tanto a necessidade de apoio social (imitação) quanto a de ser diferente (distinção).

O objetivo deste artigo é explorar a promoção de moda utilizada pelos costureiros franceses no final do século XIX e início do XX. Usando o corpo em movimento como “veículo”, estes construíam imagens idealizadas de moda que instigavam o imaginário com novas sensações e diferentes percepções.

Essa concepção da comunicação de moda coloca o indivíduo, e nesse caso o corpo, no centro da questão. Assim, propomos aqui tratar desta comunicação através do fluxo de pessoas, e de objetos que representam o corpo humano. O enfoque neste caso não é a visão individualista da comunicação de moda, mas o seu aspecto comercial – como parte de uma indústria, como promoção dos criadores e marcas que usavam o corpo como meio primordial de comunicação de suas novas criações.

O artigo é dividido em três partes. Na primeira será feita uma breve exploração da prática do século XVIII de disseminação da informação de moda através de bonecas, o que se faz através do fluxo de representações do corpo. Em seguida, trata do uso de manequins em espaços privados, promovendo a moda através do corpo em movimento e abordando o desenvolvimento dos desfiles como eventos que criavam vínculos através do uso dos códigos culturais da época. Por último, posiciona a promoção de moda no espaço urbano, dando enfoque à circulação do corpo vestido e idealizado nos passeios públicos e nos *tours* internacionais, em completa conexão com os códigos de modernidade do período. O corpo, em todas essas instâncias, coloca-se como mídia, já que é suporte para essas formas de comunicação.

2. Bonecas: o corpo estático como veículo de informação

Entre os séculos XIV e XVIII, antes de existirem modelos e imprensa de moda, a circulação da informação era feita através do envio físico de bonecas vestidas com reproduções das últimas criações francesas (MCMASTERS, 2007). Elas eram confeccionadas em porcelana, cera ou madeira com a intenção de circular pela Europa e assim disseminar a informação de moda da época, que tinha Paris como ponto de partida. Ao que tudo indica, elas eram confeccionadas pelas próprias modistas e alfaiates (MCMASTERS, 2007; CALZA, 2011).

Na França, além de serem chamadas de “pandoras”, “bonecas”, “bonecas grandes”, “dolls à la mode”, “manequins”, também ficaram conhecidas como “courriers de la mode”, ou seja, “correio da moda”, afirmando a sua função como veículo de transmissão de informação.

Ao invés de parecerem com bonecas infantis, elas representavam as feições e silhueta adultas (EVANS, 2013). As bonecas podiam ser tanto em tamanho natural como em miniaturas de cerca de 75 cm, e mantinham as proporções do vestuário no corpo para que este pudesse ser reproduzido e virar uma “moda”. Dessa forma, deixavam claro desde então a importância do corpo para a mensagem sobre o vestuário.

As bonecas eram vestidas com representações fidedignas das roupas, e adornadas com penteados elaborados, joias, chapéus e sapatos, para comunicar o *look* completo (CALZA, 2011). No início eram enviadas por e para reis, rainhas e damas da corte, mas com o avançar dos séculos, tornaram-se uma parte importante do comércio de moda, tendo seu auge no século XVIII devido à maior facilidade de viagens pela Europa (MCMASTERS, 2007).

[...] seu uso e acesso não eram necessariamente privados. Isso porque as pandoras habitavam museus e também os estabelecimentos comerciais e lojas da *rue Saint-Honoré*, sendo expostas nas vitrines das lojas. Tais bonecas de moda constituíam-se como objetos únicos, autênticos, solenes, carregados de certa sacralidade e desejo (de posse), por parte das damas e famílias burguesas [...] (CALZA, 2011: 3).

McMasters (2007) afirma que as bonecas chegaram inclusive à América, usando como evidência anúncios em jornais de New York e Boston que divulgavam a chegada de bonecas a certas lojas. Entretanto, segundo matéria do *New England Weekly Journal* de 12 de julho de 1733 (apud MCMASTERS, 2007), é interessante notar que as lojas não vendiam as bonecas – elas cobravam de quem quisesse olhá-las. Assim, aumentava-se o alcance da informação e difusão do estilo do vestuário.

Não havia regularidade no envio dessas bonecas, já que no século XVIII ainda não existia o sistema de lançamento de moda em coleções, divididas em estações. As criações eram feitas por modistas e alfaiates para a nobreza, seguindo muitas vezes as demandas dos clientes.

Foi a partir dos séculos XVII e XVIII que a moda consolidou-se como prazer estético, elemento de individualização das aparências, de diferenciação como elemento de ambição e tentativa de mobilidade social, em contraposição à desigualdade imutável infringida aos homens nas eras de tradição. (BRANDINI, 2012: 9)

É interessante notar que o primeiro periódico feminino de que se tem notícia foi o *Lady's Mercury*, criado em 1693 (MOREIRA, 2011: 38). O auge das bonecas no século XVIII e seu posterior desaparecimento sugerem que essa forma de “correio de moda” foi substituída pelas ilustrações publicadas nesses periódicos que surgiam e que eram de mais fácil acesso e manuseio. As imagens impressas, entretanto, comunicavam apenas certos ângulos do vestuário, já que não tinham a possibilidade da representação do corpo em três dimensões – característica que voltou a fazer parte da comunicação comercial de moda a partir do emprego de mulheres como manequins.

3. Manequins: o corpo em movimento, os gestos

Em 1858 o inglês Charles Frederick Worth abriu sua *maison* em Paris inaugurando um novo modelo de organização das coleções em lançamentos periódicos, e fazendo com que as clientes fossem até sua loja (e não ele até as clientes) – transformando seu salão num ponto de encontro da alta sociedade. Por isso, ele é considerado o primeiro costureiro de Alta Costura.

Brandini (2012) sugere que a emergência dos costureiros na França no final do século XIX estava em sintonia com o momento em que as consumidoras buscavam por individualização. Os costureiros promoviam a ideia da roupa feita sob medida, a ideia de personalização (o que era errôneo, já que vendiam *royalties* de reprodução para confecções nos Estados Unidos, mas isso não era divulgado para não prejudicar a imagem de exclusividade que queriam difundir).

Com os lançamentos periódicos, a moda passa a ser percebida ainda mais como sinônimo de modernidade – o que é evidenciado pela expressão “estar na moda”, que traz uma nuance temporal de algo efêmero, passageiro. Como é criada sabendo-se que na próxima estação estará obsoleta, a moda é sempre relacionada ao

“novo”. Segundo Daniela Calanca, o “termo ‘moderno’ (de origem latina, cunhado no século VI d.C.) não significa somente ‘recente’, mas também, e sobretudo, ‘novo’ e ‘diferente’” (2008: 50) – características intrínsecas ao sistema da moda. Estar “na moda”, ou seja, estar trajando uma vestimenta que cumpre os padrões da estação vigente, é uma forma visual de mostrar que se está de acordo com o presente, com o “espírito do momento”.

Desde a inauguração da *maison*, Worth instituiu a prática de mostrar suas criações em modelos⁴ - o que, nesse primeiro momento, ainda não configurava como desfile. A função das manequins era vestir a coleção e mostrar à cliente quando esta visitava a *maison*. Não havia troca de palavras. As roupas falavam por si. A modelo era apenas um corpo em movimento, um suporte para a roupa. Através da troca de informação visual, a cliente percebia o modelo do vestuário, o tecido, o caimento e o movimento – um aspecto da roupa vista ao vivo que se “perdia” na comunicação impressa. A fala, se necessária, era feita pela vendedora.

O intuito era “engendrar o efeito de sentido de adequação entre vestimenta e corpo” (GARCIA; MIRANDA, 2005: 32), ou seja, garantir que as criações servissem aos corpos (e ao meio social) que pretendiam vestir. Para isso, o “cenário” também era parte importante da mensagem que se queria passar. O salão da *maison* Worth tinha muitos espelhos e era decorado com o intuito de representar um salão real onde os vestidos seriam usados, para criar maior verossimilhança⁵ e favorecer a imaginação da consumidora.

Segundo Evans (2013: 19) uma das características que fascinavam os observadores nos desfiles das casas de Alta Costura francesas era a multiplicação da imagem da modelo nos espelhos do salão, que iam do chão ao teto. Essa multiplicação de imagens ecoava os desenvolvimentos da época, notadamente da fotografia e cinema, que fascinavam pelo modo como permitiam outras percepções através da proliferação e manipulação das imagens.

⁴ Antes de abrir a sua própria marca, Worth foi vendedor em uma loja em Paris que usava modelos para mostrar lenços às clientes. Uma dessas modelos era Marie Vernet, que se tornou sua esposa e continuou desfilando suas criações, tanto profissionalmente como em eventos particulares.

⁵ Esse modelo acabou sendo a norma das *maisons* e exemplos podem também ser vistos no Rio de Janeiro nos anos 1950, nas lojas da Casa Canadá e A Moda (LOPES, 2014), nas quais o segundo andar, onde as roupas eram apresentadas para as clientes e desfiladas, eram decorados como salões sociais de alto luxo.

Além do cenário e da percepção de movimento, a apresentação do vestuário em modelos também tinha nos gestos uma outra forma de informação e construção da “virtualidade” das criações apresentadas. Para Valerie Steele, na moda o andar e o olhar são co-dependentes (apud EVANS, 2013: 24). Assim como o movimento confere outras percepções a quem olha uma roupa, os gestos conferem outras nuances ao corpo vestido.

As manequins do século XIX, entretanto, eram criticadas pelos gestos mecânicos, pela falta de naturalidade de quem desfila o mesmo vestido dez vezes por dia. Assim, ao passo que as bonecas eram chamadas de manequins, as manequins “vivas” eram chamadas de bonecas devido à sua falta de animosidade (ibid).

O vestuário, a aparência, assim como a postura, os gestos, nos posicionam no espaço, nos grupos e tribos, e nos conectam com o(s) outro(s). Tudo o que fazemos produz informação. É importante lembrar que as jovens que trabalhavam como manequins pertenciam a uma classe social diferente (inferior) às das clientes para quem desfilavam, tendo tido menos informação sobre trato social.

Entendendo a importância dos gestos e da postura para a comunicação de moda, a estilista inglesa Lucile (Lady Duff Gordon)⁶ passou a treinar as modelos, ensinando-as a acostumar o corpo ao espartilho apertado e fazendo com que andassem com livros na cabeça para corrigir a postura (EVANS, 2013: 35). As manequins aprendiam diversos tipos de “andar” – com passos lânguidos ou ligeiros – e quais eram seus melhores ângulos e poses. A “gestualidade estudada” (GARCIA; MIRANDA, 2005: 33), combinada ao vestido, à maquiagem, e aos acessórios, criavam representações do real, simulacros – uma ideia muito próxima ao que é estudado em relação à publicidade. Para completar, Lucile dava nomes exóticos às suas modelos, o que contribuía para turbinar o imaginário em torno delas.

Os desfiles de moda começaram quase vinte anos após a prática de apresentar roupas no corpo de modelos ser firmada na França. Eles foram uma progressão natural da passagem individual das roupas em manequins para clientes e uma das diferenças é que eram um pouco mais teatrais. Assim como hoje, eram uma parte essencial do marketing e promoção das marcas.

A *maison* francesa Paquin, que também alcançou renome internacional, começou a mostrar suas coleções com hora marcada no final da década de 1890.

⁶ Lucile foi a estilista de maior renome na Inglaterra nesse período.

Segundo Evans (2013: 30-31), as empresas que seguiram essa moda foram as que tinham fortes laços comerciais com os Estados Unidos. Dessa forma, os desfiles com hora marcada, que concentravam vários compradores de uma única vez no salão da *maison*, era uma forma mais eficaz de mostrar a nova coleção e, para época, uma forma moderna de vendas e marketing que gerava maior publicidade. Em 1907, esses desfiles já eram citados nos jornais americanos e três anos depois os jornais já mencionavam em suas colunas as viagens dos compradores à Europa. Aos poucos, jornalistas também foram sendo convidados para que o evento fosse registrado pela imprensa.

O aspecto no qual queremos focar, entretanto, é o da teatralidade, que mexia com o imaginário dos compradores e consumidoras. Essas pequenas apresentações eram montadas com o intuito de encantar, seja um cliente comercial (um revendedor americano, por exemplo) ou uma cliente particular (que compraria a roupa para si). Assim, podiam incluir chás, champagne, canapés, música e dança. Os desfiles, então, eram verdadeiros eventos, no sentido de acontecimento que ocorre eventualmente. Cada desfile possuía um tema que, segundo Caroline Evans (2013), incluía uma junção de movimento e modernidade.

Eles podiam tanto ser apresentados dentro da própria *maison* – decorada de forma específica com o intuito de proporcionar um cenário mais adequado –, no jardim (no verão), ou em “locações” fora das dependências da empresa, como em teatros. Algumas *maisons* tinham palcos por onde as manequins entravam e iluminação elétrica específica, inspirada no teatro, para conferir mais dramaticidade ou glamour. Os modelos eram apresentados em determinada ordem – dos vestidos de dia aos de baile. Dessa forma, esses simulacros da vida real constituíam narrativas de uma história que o costureiro queria contar.

Assim como o próprio vestuário, os temas, cenários ou locações, e tipo de entretenimento deviam estar de acordo com a sua época e local, como forma de criar vínculos com a realidade, com a vida social da consumidora. A moda é impulsionada pelo novo, mas esse novo deve estar de acordo com a sua época e a cultura em que está inserido para ser aceito. Quando o “novo” aparece muito distante da cultura e costumes vigentes, ele é motivo de chacota. Assim, esses eventos refletiam as influências culturais e comportamentos que na época eram considerados modernos (no sentido de “novo”).

No livro sobre os primeiros desfiles na França e na América entre 1900 e 1929, a historiadora Caroline Evans (2013) menciona que a dança entrou literalmente na moda na década 1910. O desfile de outono de 1913 de Lucile foi um “chá dançante” ao ritmo do tango – febre naquele momento em Paris – e o de Paquin, na mesma temporada, foi precedido pela apresentação de dançarinos profissionais que demonstraram o tango e o maxixe⁷. Dessa forma, vemos que a moda era comunicada através de vinculações, usando códigos culturais então em voga.

4. A rua como espaço de circulação e promoção da moda

Ainda em 1880, as manequins saíram dos ambientes fechados e começaram a modelar os vestidos em parques e espaços abertos, como o Champs-Élysées e o Bois de Boulogne, em Paris, alcançando maior visibilidade (EVANS, 2013: 21). Elas eram enviadas pelos seus empregadores a esses locais públicos para testarem as reações às suas novas modas antes dos desfiles da nova coleção.

La Rocca aponta para a influência dos espaços na representação do corpo: “as culturas urbanas existem por e através de suas localizações e de seus usos da diversidade da estrutura da cidade” (2015: 182). Para ele, a moda é símbolo de pertença e particularização dos espaços. Ela é um resultado de um “estar no mundo” (assim como o corpo é um veículo de “estar no mundo”) e suas características são acentuadas pela influência do espaço.

Ao escolher os Champs-Élysées e o Bois de Boulogne, os costureiros buscavam inserir suas modas nos espaços onde suas clientes circulavam. A palavra “circulação” merece destaque nesse contexto, já que esse é o momento em que a sociedade – e a mulher especificamente – ganha maior familiaridade com o espaço público.

⁷ A associação do desfile com música, com aspecto de entretenimento, prosseguiu durante o século XX. Nos anos 1960, a inglesa Mary Quant, posicionada no epicentro do “Swinging London” e conhecida como a criadora da minissaia, passou a usar músicas e as modelos entravam dançando. Em 1955, sua coleção foi apresentada ao som de jazz em ritmo acelerado, e os quarenta *looks* foram exibidos em quatorze minutos. No Brasil, em 1958, a FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil), organizada pelo empresário Caio de Alcântara Machado, passou a apresentar os desfiles-shows (como ficaram conhecidos) da Rhodia, nos quais, em paralelo à apresentação das roupas feitas com o tecido sintético da tecelagem, o público era agraciado com apresentação de cantores como Gal Costa, Jorge Benjor, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros.

A reforma urbana de Paris havia sido empreendida por Haussmann entre 1853 e 1870, criando avenidas amplas no centro da cidade, como (justamente) os Champs-Élysées, onde grandes mansões foram erguidas; e abrindo espaços para parques, como o Bois de Boulogne. Esses grandes boulevards e parques eram propícios ao passeio, o que se tornou uma prática tanto de lazer quanto de exposição social.

Assim, esse “flanar” representava também um aspecto da modernidade ao tomar “posse” desses espaços-ícones de progresso e embelezamento urbano. Ao enviar as modelos para esses lugares, os costureiros criavam vínculos com a cidade, com a sociedade e com a modernidade da época. A rua, então, se tornou um espaço primordial para a difusão e promoção de novas modas.

Essa prática passou a ter uma simbiose com os veículos impressos, já que, quando as manequins frequentavam eventos da elite (como corridas de cavalo), elas passaram a ser fotografadas e essas fotos eram publicadas nos jornais, numa espécie de “mídia espontânea” para os costureiros.

É importante destacar aqui a conexão da moda mostrada na rua com a técnica fotográfica que já era usada pela imprensa. A passagem abaixo traz um breve histórico sobre o início do uso da fotografia de moda:

A impressão das fotografias na imprensa ilustrada, através da reprodução da imagem original em tons contínuos, por meio da utilização de uma matriz fotográfica, deu-se a partir de 1880, com o surgimento do processo de reprodução fotomecânico chamado autopia ou meiotom, patenteado pelo alemão Georg Meisenbach em 1882. A partir daí as fotografias de Moda foram sendo incluídas nas páginas das publicações especializadas e jornais femininos da época, juntamente com as ilustrações do vestuário feitas por ilustradores e artistas [...]. (CALZA, 2011: 8)

Relembrando a teoria de Simmel sobre a imitação e diferenciação na moda, as novas criações dos costureiros chamavam a atenção justamente por serem diferentes do que as outras mulheres estavam usando. Elas representavam algo novo, que seria usado num futuro próximo.

Quanto mais diferentes, mais chamavam atenção. Quanto mais diferentes, mais eram fotografadas para os jornais. Então, as três modelos que causaram escândalo em 1908 na corrida de cavalos Longchamp, com vestidos justos demais para a época, geraram notícias que chegaram a Londres e Estados Unidos (EVANS, 2013: 62). Depois desse episódio, outros costureiros passaram a enviar modelos com

looks provocativos para as corridas. Outros, contratavam socialites falidas (que queriam manter a pose) e atrizes para chamar atenção.

La Rocca (2015: 177) vai um pouco mais além na sua análise sobre as cidades para afirmar que, além do espaço influenciar o indivíduo e como ele se representa, a dramatização da presença corporal – com suas vestimentas e posturas – também caracteriza os espaços, as esquinas das ruas. Ou seja, são também os grupos que ocupam certo lugar que lhe dão cor e características específicas.

Ou seja, através dessa “troca sensível não verbal”, indivíduos podem influenciar outros e as próprias características do espaço. Dessa forma, as manequins que “passeavam” pelos espaços públicos com as novas criações de moda, acabavam por caracterizar Paris como uma cidade criativa e lançadora de novidades no vestuário – ideia que repercutia em todo o ocidente, já que as fotografias também circulavam e os compradores europeus, latinos e americanos iam até Paris adquirir essas novas criações para suas lojas.

No Minidicionário da Língua Portuguesa (1993: 122), “circulação” aparece como “ato ou efeito de circular; movimento contínuo; marcha”, trazendo a ideia de fluxo, movimento, que era cara à mentalidade ocidental da segunda metade do século XIX e início do XX. Nesse contexto, um dos destaques do período é o desenvolvimento dos transportes, que encurtavam distâncias. São dessa época a locomotiva elétrica, bonde elétrico, Zeppelin, a produção em massa do automóvel, e o desenvolvimento dos transatlânticos nos quesitos tamanho, velocidade e conforto.

A comunicação de moda, feita através das modelos, também se aproveitou desses “veículos”. Em 1910, um costureiro parisiense enviou uma única modelo em uma viagem transatlântica para se misturar a clientes potenciais (EVANS, 2013: 64), e a revista *Illustrated London News* registrou posteriormente um desfile de modas que ocorreu a bordo. Segundo Evans (ibid, p.66), as mulheres a bordo usavam o telégrafo elétrico – criado na década de 1830 e principal meio de comunicação a longa distância nos séculos XIX e começo do século XX – para fazer suas encomendas de vestuário diretamente da embarcação.

Potencializando a questão da circulação como forma de promoção da moda, os costureiros também passaram a viajar com suas modelos pela Europa e mesmo a cruzar o Atlântico para promover suas coleções internacionalmente. Ao chegar nos Estados Unidos, desfiles eram produzidos tanto pelas lojas de departamento que

vendiam a marca, como pelos próprios costureiros europeus que se empenhavam em se autopromover.

A primeira marca a fazer um desfile internacional foi a inglesa Lucile. Em 1907 e 1908 ela participou dos desfiles na loja de departamento Wanamaker's na Filadélfia, e foi a primeira estilista a ter filiais em quatro cidades: Londres, Paris, New York e Chicago (EVANS, 2013: 34).

Paul Poiret, outro estilista de renome da mesma época, também fez viagens pela Europa e Estados Unidos nos anos 1910 e 1920. Poiret e suas seis manequins aparecem no filme "The kidnapping of the fur bankxter" (1923), que estava sendo rodado em Praga em dezembro de 1923 quando o costureiro fez vários desfiles na cidade⁸.

Vemos assim como diversos aspectos da vida cotidiana, relacionados à noção de modernidade da época, eram usados na promoção do vestuário a partir do corpo vestido.

5. Considerações finais

Através de imagens - da roupa no corpo, dos desfiles, das campanhas, das vitrines -, a moda promove experiências sensíveis comuns, brincando com o imaginário.

O intuito deste artigo foi, em primeiro lugar, chamar atenção para o uso do corpo como "veículo" de informação em nível comercial. Em segundo, o intuito foi mostrar que a promoção de moda é anterior aos tradicionais veículos de comunicação de massa – notadamente a mídia impressa, publicidade, TV, etc. Por outro lado, como vimos, algumas vezes essas práticas promovem uma simbiose com os veículos de comunicação, que atuam ampliando o alcance da mensagem.

Ao fazer o recorte temporal do final do século XIX ao começo do XX, o objetivo era abordar justamente o início da prática dos desfiles e emprego de manequins, que se deu através da fundação das casas de Alta Costura como a conhecemos hoje. Esse período é também interessante de ser estudado porque a

⁸ O filme fez parte do "Fashion in Film Festival – If Looks Could Kill", em Londres, 10-31 de maio de 2008. Informações no site do evento <http://www.fashioninfilm.com/film/the-kidnapping-of-fux-banker-unos-bankere-fuxe/?strand=1158>

moda e suas práticas promocionais visivelmente refletem os ideais de modernidade do período, buscando alicerces no cotidiano e usando ícones dessa modernidade para criar vínculos com o seu entorno e se reafirmar como “moderna”.

Referências

BRANDINI, V. Vestindo a rua: moda, comunicação & metrópole. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos, v. IX, n.1, jan-abr., 2007, p.23-33.

_____. Moda, Comunicação e Modernidade no Século XIX. A fabricação sociocultural da imagem pública pela moda na era da industrialização. **Revista Interim**, v.6, n.2, jun., 2012.

CALANCA, D. **História Social da Moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CALZA, M. U. Sobre a Evolução da Imagem em Moda e Meios. **Anais do 7º Colóquio de Moda**. Maringá: Colóquio de Moda, 2011. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/7-Coloquio-de-Moda_2011/GT10/GT/GT_89473_Sobre_a_Evolucao_da_Imagem_em_Moda_e_Meios_.pdf>. Acesso em: 10 de fevereiro 2016.

EVANS, C. **The mechanical smile: modernism and the first fashion shows in France and America, 1900-1929**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2013.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GARCIA, C.; MIRANDA, A. **Moda é Comunicação: experiências, memórias, vínculos**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

LA ROCCA, F. A encenação do corpo e suas formas expressivas na cidade. In: SIQUEIRA, D (org.). **A construção social das emoções**. Porto Alegre: Sulinas, 2015.

LOPES, A. C. L. F. **A Celeste Modas e as butiques de Copacabana nos anos 1950**. Rio de Janeiro, 2014. 193 p. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Departamento de História: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MCMASTERS, L. **Doll Fashion**. 2007. Disponível em: <<http://lynnmcmasters.com/dollfashion.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro 2016.

FERREIRA, A. B. H. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 3ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

MOREIRA, L. G. **Em dia com a moda**. Da emancipação feminina ao culto à juventude nos anos 60: a representação da feminilidade nas páginas de *A Cigarra*. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SIMMEL, G. Da psicologia da moda: um estudo sociológico. In: _____. **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

_____. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

Materialidades e metodologias*:

experiência inicial para construção da investigação de bens e
objetos materiais na gravidez

Bianca Leite Dramali **

Resumo

O presente artigo tem como objetivo narrar a primeira incursão em meu campo de pesquisa sobre consumo de bens e objetos materiais na gravidez. Para isso, decidi me valer de um método chamado observação flutuante, proposto por Colette Pétonnet (2009). Pertencente à etnometodologia, esse tipo específico de observação propõe que se vá ao campo de pesquisa assumindo a postura de *flâneur*. A minha experiência com o método se deu em uma feira de gestantes em Niterói – Nitbaby –, em maio de 2017. Pretendo dividir aqui um pouco da minha experiência e de minhas descobertas, além de uma visão crítica sobre o método.

Palavras-chave: Observação; Etnometodologia; Metodologia de Pesquisa; Consumo; Gravidez.

4. Superando desafios do campo: uma experimentação do método de observação flutuante

Desde a concepção do nosso objeto de estudo até a entrega do relatório final, o trabalho de pesquisa requer uma atenção sistemática e cuidadosa em todas as suas etapas.

Sobre a construção de nosso objeto de pesquisa, Bourdieu explica, na segunda parte de seu livro *A profissão de sociólogo*, o que há de particular no objeto de estudo das ciências sociais: “a maldição das ciências humanas, talvez, seja o fato de abordarem um objeto que fala” (BOURDIEU, 1999, p.50). Com isso, buscar extrair conceitos e problemas a serem pesquisados a partir apenas das falas dos sujeitos-informantes, pode nos impedir de perceber mais possibilidades de abordagem e interpretação que extrapolem as nossas perspectivas e preconcepções, bem como a dos informantes investigados, como complementa Bourdieu.

A tão perseguida objetividade ou neutralidade do pesquisador é, no campo das ciências humanas, apenas algo que se busca alcançar, sem nunca chegar lá de fato. Até mesmo os dados que poderíamos julgar neutros, não o são porque a coleta dos mesmos já foi submetida a uma dada visão de mundo, perspectiva, escolha de

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutoranda e Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio (2011). Bacharel em Comunicação Social (UFF - 1999). E-mail: professorabiancadramali@gmail.com.

um sujeito que observa o seu objeto, também sujeito, no caso das ciências sociais. Assim, “da mesma forma que não existe gravação perfeitamente neutra, assim também não há perguntas neutras.” (BOURDIEU, 1999, p.55). Soma-se a isso o fato de que formular os questionamentos de pesquisa apenas com as próprias categorias do pesquisador ou com as categorias que ele pensa fazerem sentido para os informantes, limita a pesquisa. Com isso,

(...) o sociólogo que recusa a construção controlada e consciente de seu distanciamento ao real e de sua ação sobre o real, pode não só impor aos sujeitos determinadas questões que não fazem parte da experiência deles e deixar de formular as questões suscitadas por tal experiência, mas ainda formular-lhes, com toda ingenuidade, as questões que ele próprio se formula a respeito deles, por uma confusão positivista, entre as questões que se colocam objetivamente aos sujeitos e as questões que eles se formulam de forma consciente. Portanto o sociólogo terá de fazer uma difícil escolha quando, desencaminhado por uma falsa filosofia da objetividade, vier a tentar anular-se como sociólogo. (BOURDIEU, 1999, p. 51)

Buscando fugir, ao menos em parte, dessas armadilhas da pesquisa em ciências sociais, decidi iniciar a minha pesquisa sobre consumo na gravidez por uma incursão presencial na feira de bebês, em Niterói, no dia 12 de maio de 2017. Nessa primeira iniciativa de entrada no campo, tinha dois objetivos: deixar que o meu objeto de estudo suscitasse questões de pesquisa, e queria também experimentar um método de pesquisa novo para mim: a observação flutuante.

Ele consiste em permanecer vago e disponível em toda circunstância, em não mobilizar a atenção sobre um objeto preciso, mas em deixá-la “flutuar” de modo que as informações o penetrem, sem filtro, sem a priori, até o momento em que pontos de referência, de convergências, apareçam e nós chegamos, então, a descobrir as regras adjacentes. (PÉTONNET, 2009, p.102)

O que chama atenção nessa proposta etnometodológica são dois pontos principais:

- Estar disponível e atento durante a sua prática, a fim de descobrir o que está sendo observado, fazendo com que surjam novos questionamentos, provocando um convite a novas incursões;
- Não planejar a sua observação. Realizar uma observação sem um instrumento de coleta de dados previamente estruturado.

A prática da observação flutuante surge como uma proposta etnometodológica de estudo das cidades, pelas mãos de Colette Pétonnet (2009), com seus primeiros estudos realizados no início da década de 1980. Provavelmente

inspirada pelos preceitos da antropologia francesa que deixa com que o objeto de pesquisa se construa a partir do campo, sem um projeto pré-definido, com esse método a autora propõe que tudo se inicie por uma caminhada desprentensiosa pela cidade. E descubra-se a partir daí, seus residentes e transeuntes anônimos, frequentes ou não, que se observe e arquitetura do local, que se busquem os sentidos e significados de determinados trajetos, práticas e símbolos, sem um destino pré-determinado.

5. Sendo *flâneur*

Imbuída desse espírito, e inspirada pelo método que, a princípio, não me pareceu em nada muito diverso da prática de observação não participante, iniciei a minha visita à feira de bebês Nitbaby - edição de maio de 2017. Para ser fiel à metodologia, me dirigi ao estádio Caio Martins, onde estava sendo realizada a feira, a pé, a fim de observar o entorno, de ver como as pessoas chegavam, com quem, por onde e como as pessoas iniciavam o seu trajeto pela feira, dentre outros detalhes. A condição primeira do estudo estava dada: todos eram anônimos para mim. E me deixei esbarrar com essas pessoas, me levar por elas em seus diálogos, olhares, dúvidas e expressões.

O método da observação flutuante - e também de qualquer outra observação - sugere que estejamos atentos a tudo o que se passa no ambiente: sons, cheiros, falas, movimentos, sensações. Assim que entrei no Estádio Caio Martins, a impressão que dava é que a feira estaria vazia. No caminho até a feira em si, poucas eram as pessoas circulando. Havia uma gestante descansando em um banco de praça no caminho, e uma pessoa falava ao celular, enquanto andava para lá e para cá. As barracas da feira são organizadas de forma circular, acompanhando a forma do estádio. Ao chegar no início efetivo da feira, virei à direita, onde parecia estar a maior concentração de pessoas. Apesar de não ter nenhuma direção oficial da organização, essa parecia ser a prática dos visitantes.

Logo no início da feira, um casal escolhia bodies para o seu bebê em uma das primeiras barracas. Na verdade, não era o casal quem escolhia, mas a mãe, que buscava validar as suas escolhas com o pai, que parecia não estar muito interessado naquele processo. Ele segurava a criança e andava para lá e para cá e elaborava as seguintes frases como respostas às indagações da mãe: “...se ela está sem body preto...”; “vamos embora amor?”; “gostei mais do azul marinho...”. Essa situação

ilustra algo que presenciei mais vezes na feira: mais mulheres tomando à frente das decisões de compra. No mesmo corredor, duas mães amamentavam seus bebês enquanto andavam, num gesto de orgulho, denotando naturalidade. Naquele ambiente repleto de mães, amamentar parecia ser um ato a ser valorizado e exibido como um troféu, um símbolo da boa maternagem, um exemplo a ser seguido.

No corredor duas famílias se encontram. Uma com uma menina, já mais crescida, e outra com uma gestante. A criança se aproxima da gestante e começa a fazer carinho em sua barriga. A gestante diz que o bebê “só está fazendo graça porque é menino”. Essa manifestação sobre a identidade de gênero do bebê é uma faceta também bastante forte observada durante a feira: coisa de menina, coisa de menino. Uma outra situação que presenciei ilustra bem esse ponto. Duas mulheres conversam. Uma delas estava com uma filha que vestia fantasia. Essa mãe se volta para amiga que encontrou na feira e diz: “lacinho, vestido... já bate muito a minha cota. Uma loucura. Mas minha filha não é princesa. Aí nada na feira eu acho para ela. Ela não é fã das mimosices...”, ao que a amiga retruca: “pelo menos ela gosta de fantasia, né?”. Esse rápido diálogo retrata o padrão de vestimenta e comportamento que se espera das meninas, ao ponto da própria mãe não conseguir encontrar na feira objetos de meninas que não sejam “mimosices” como ela se refere babados, laços, coisas de princesa e afins.

Em frente a uma das barracas duas mulheres, parecendo mãe e filha ouvem atentamente as explicações de um vendedor: “todos os bebês-conforto são até 13kg. Depois você compra a cadeirinha”. A gestante volta-se para suposta mãe dela e diz: “tem que explicar isso tudo ao Pedro”. A gestante assim, como pude observar em outras situações nessa incursão inicial na feira, é responsável por uma espécie de “pedagogia do bebê”. É ela que, na maior parte dos casos, aprende para que serve cada objeto, e ensina para o futuro pai e para os demais envolvidos no cuidado com o bebê.

Continuo andando pelos corredores da feira, atenta a tudo que acontece, quando numa outra barraca que vendia banheiras, uma gestante se aproxima com um senhor que parece seu pai e comenta com a vendedora, apontando para o tripé que suporta a banheira: “isso tudo eu ganhei, mas a banheira está toda quebrada.”. A vendedora responde: “mas qual é a marca? Tem que saber a marca.” Essa situação nos permite refletir sobre duas coisas: sobre a circulação de bens materiais do bebê - e da gestante - e ainda sobre como cada uma das marcas criam encaixes e estruturas

que permitam que sejam usados apenas os seus acessórios e peças, obrigando a gestante a adquirir o conjunto de objetos. Ou, como no caso, que possa vir a inviabilizar o uso do objeto doado caso não se consiga localizar a peça da mesma marca.

Mais adiante, em outro stand, agora de lingerie, escuto o seguinte comentário: “vou comprar um sutiã que eu não tenho”. Ao que a amiga que acompanha a gestante responde: “ué, mas a sua mãe não te deu?”. A amiga estava achando que era um sutiã de tamanho maior apenas. Mas a gestante explica que o sutiã que está procurando “é um recurso técnico para amamentação. É vazado por dentro.” Mais uma vez identifica-se que há uma pedagogia relacionada aos objetos da mãe e do bebê durante a gestação. Numa outra situação, em outro stand, uma gestante deixa de comprar um produto justamente por medo de não saber usá-lo. Ela e uma amiga param diante de um manequim com sling e a gestante diz: “meu medo é comprar e não saber colocar”, ao que a amiga complementa “eu não gosto disso não. Acho que o bebê fica apertado.”

Passo por um stand que está vendendo uma mochila de couro. Isso me chama atenção e, por isso, me aproximo da vendedora para fazer algumas perguntas sobre o produto. Ela me explica que aquela seria uma mochila de passeio para mãe. Ela me diz que começou a vender bastante essa mochila porque “tenho percebido que o pessoal, algumas mães, não estão querendo mais usar a bolsa de passeio. Usam uma mochila para o bebê. E uma bolsa para elas.”

Nos corredores, com ouvido atento, escuto vendedores dedicados a explicar como cada um dos objetos ali expostos funcionam e para que servem. São como que consultores dos papais e mamães, principalmente os de primeira viagem. Um desses diálogos me chama bastante atenção porque a vendedora esclarece para o pai dúvidas sobre objetos que ela não vendia diretamente, mas que impactavam sobre a sua vida. O stand dela vendia dentre outros itens, roupas de cama e banho para bebês. Por isso eles estavam conversando sobre onde o bebê dormiria. O pai, que parecia estar sozinho na feira, diz: “ganhei o moisés. Para que vou comprar berço?”. A vendedora complementa: “e tem aquelas caminhas montessorianas também. Não conhece? Tá com internet?” E a vendedora se disponibiliza a mostrar para o futuro papai o que seriam as tais caminhas montessorianas⁹. Após mostrar o que seriam, a

⁹ A educação montessoriana investe e acredita na autonomia da criança, por isso tudo em seu espaço, seu quarto, tem que estar a seu alcance, sem que precise solicitar ajuda de um adulto necessariamente. Assim as camas montessorianas são no chão, sem grades ou qualquer coisa que

vendedora ensina “aí você vai dar mais autonomia para criança, para as coisas ficarem ao alcance dela.” A conversa continua e o pai comenta: “tão pequenininho e precisa de tanta coisa... A mulher (vendedora de outro stand) abriu uma caixa de ‘saída de maternidade’ e saíram umas 38 roupas de lá de dentro. Pra que isso?” O pai estava mesmo estarelecido ao descobrir que, pelo que via pela feira, por tudo que ofertavam para ele, ainda teria muito a comprar para o seu filho que estava ainda por chegar. A sensação que me passou é que ele estava mesmo vendo muitos objetos pela primeira vez, como se estivesse realmente desbravando - e estranhando muito - a quantidade e a diversidade dessa materialidade.

Presenciei outros diálogos com pais. Esse se passou no espaço de alimentação da feira. Sentados, rodeados de sacolas, uma família conversava, enquanto a gestante revirava as sacolas a fim de mostrar o que havia comprado. E se encantava com cada novo objeto que sacava das sacolas. Em uma dessas investidas em suas sacolas de compras, ela se volta ao marido e diz: “comprei saquinho para levar a roupa para maternidade”. Ao que o marido reage: “Tá de sacanagem!”. E mais uma vez surge a pedagogia para gestantes: “Sério. Tem que entregar tudo separadinho na maternidade”. E a gestante continua, agora conversando com sua mãe, e també, com seu marido: “mãe, comprei o sutiã. Olha amor, tem renda, que sexy! Comprei um preto e um bege.” Nessa fala podemos identificar a preocupação com o corpo e com a sensualidade na gestação. Um sutiã não pode só servir à gestante e seu bebê, para amamentação, por exemplo, mas também à mulher que se tornará mãe. E a conversa passa ainda por depilação antes do parto, entre outros temas, e termina com a seguinte frase da gestante ao seu marido: “agora, amor, falta comprar ainda o berço...” Todos na mesa riem, depois da reação do marido, que faz com que a gestante comente: “olha a cara...” Para aquele futuro papai, rodeado de tantas sacolas, o que mais ainda poderia faltar?

Chamou atenção nesse espaço voltado à alimentação também o fato de não haver nenhuma opção dita saudável. Talvez fosse algo supostamente esperado numa feira voltada principalmente para gestantes. Até mesmo o nome da feira é algo que pode ser problematizado: algumas se propõem a ser para gestantes e bebês. Outras, como a que visitei, feira de bebês. Será que há diferença no que apresentam na feira, produtos e serviços?

segure as crianças. Muitos dos adeptos optam por seus filhos dormirem futons colocados diretamente no chão.

Numa outra mesa no espaço de alimentação, alguém do grupo se dirige à gestante na mesa e pergunta: “você já comprou a saída de maternidade dela?”. Já se dirigem ao bebê por seu gênero. E não permitem, com perguntas como essas, que a gestante venha a esquecer qualquer objeto que seja importante para o seu bebê. A futura mamãe, que pode até não ter comprado ainda a saída de maternidade de seu bebê, mostra com orgulho, erguendo as peças para que todos possam ver na mesa, tudo o que comprou para sua filha e para ela.

Em outra mesa, essa próxima do food truck de cerveja artesanal, alguns homens, antes desconhecidos, conversavam descontraídos, enquanto pareciam aguardar suas esposas. Um deles fala: “O brinquedinho é bom, mas é caro. Só o colégio é R\$ 2.800,00”. Todos na mesa gargalham ao ouvirem isso, parecendo se identificar com a situação relatada.

Passadas algumas horas na feira, algo me chamou bastante atenção: eu era uma das únicas mulheres sozinhas na feira. Havia também poucos homens sozinhos. Mas, ao que parece, ao menos por essa primeira incursão, o consumo em feiras de gestantes não parece ser solitário e individual, mas compartilhado com familiares e amigos. E quando na ausência desses, os vendedores se dedicam a orientar e trocar ideias com as mães e papais indecisos.

6. Um sem número de coisas

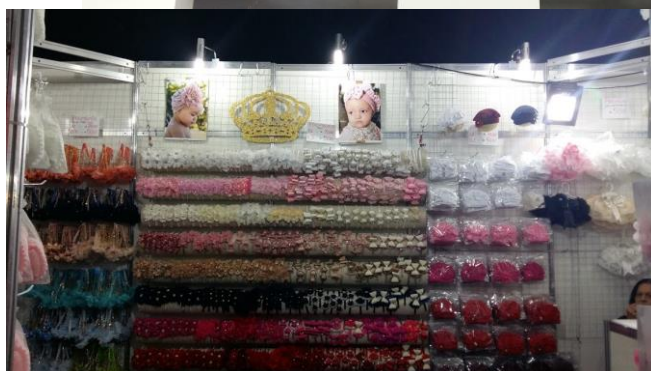
Alguns objetos que observei na feira chamaram bastante atenção, e por isso os fotografei. Esse recurso da fotografia, junto com as notas de campo, foram cruciais para pensar sobre o observado após a prática da observação flutuante. Apesar de, até onde conheci o método, não haver citação ou recomendação para registros de imagem, julguei esse suporte importante para minha coleta de dados. Abaixo encontram-se alguns resultados desses registros, com alguns breves comentários.

Figura 1 – Bolsas de passeio: para mãe ou para o bebê?



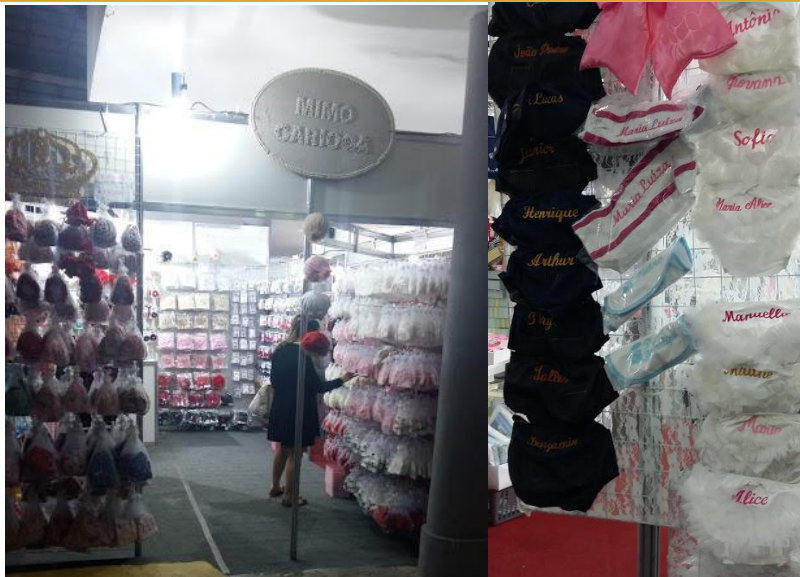
Fonte: Autor

Figura 2 – Analogia com a realeza: coroas, príncipes e princesas.



Fonte: Autor

Figura 3 – “Mimosices: babados e laços.”



Fonte: Autor

Figura 4 – Alternativa para quem quer fugir das mimosices



Fonte: Autor

Figura 5 – Faixa de sustentação para gestantes: cuidados com o corpo da mãe



Fonte: Autor

Figura 6 – E o que tem de novidade no mundo das gestantes?



Fonte: Autor

Na figura 6 podemos observar alguns objetos que estavam sendo apresentadas na feira como grandes novidades. Destacados e explicados em faixas e cartazes nos stands, para chamar a atenção dos passantes, os objetos pouco tradicionais eram vendidos como essenciais nos discursos dos vendedores. Algo que nos leva a pensar: como alguma mãe viveu e criou seus filhos até agora sem esses itens?

Figura 7 – Produtos artesanais: mais cuidado com o bebê?



Fonte: Autor

Na figura 7 podemos observar que várias são as propostas de produtos artesanais, muitos em tecido, oferecidas na feira. Na primeira imagem vemos porta-mamadeiras térmicos. Na segunda imagem, temos um stand dedicado a capas e os

mais diversos objetos em tecidos. E na última imagem, um sling em dryfit. No caso de alguns deles, não é possível deduzir o uso sem que se pergunte para que servem.

Na figura 8, podemos observar itens do tão sonhado quarto de bebê. Pelúcias e decoração temática. Mas por que mesmo o quarto do bebê precisa de um tema?

Na figura 9, o que vemos são objetos que exigem certo esforço de classificação. Por suas formas o uso não se faz óbvio. Os materiais com que são feitos podem conceder algumas pistas, mas nem tão pouco evidenciam em absoluto os seus usos. É preciso perguntar para entender o uso. São vendidos como produtos exclusivos pelos stands que os expõem. O primeiro é um Moisés dobrável com mosquiteiro, mas nos remete a um daqueles invólucros para acondicionar pão. E o segundo é uma esponja antiderrapante para o fundo da banheira, que acompanha uma esponja de banho. Mas o bebê já pode usar esponja com sua pele delicada?

Figura 8 – Quartos temáticos: por que?



Fonte: Autor

Figura 9: Objetos inusitados



Fonte: Autor

Figura 10: porta-pão x “porta-bebê”?



Fonte: <http://www.virtualecommerce.com.br/casa/?7.28.0.0,212,porta-pao-cover-boo.html>

Para mim três elementos ficam bem marcados nessas imagens: a segurança, da mãe e do bebê, pela infinidade de faixas, objetos acolchoados, antiderrapantes, telas e capas. A preocupação com a beleza e a estética dos objetos. E a marcação clara da identidade de gênero.

7. Observação flutuante: reflexões

Retomando os comentários sobre a metodologia, duas outras características que parecem marcar o método da observação flutuante seriam a forma como se dá a

sequência de observações e ainda a forma de escrita da pesquisa. Falando sobre a primeira questão, como se dá a sequência do estudo, experiência após experiência de observação no campo, a partir do método de observação flutuante, permite-se que realizemos como se fossem pequenos planejamentos das próximas visitas e incursões, a partir do que já foi observado e suscitou maior curiosidade. Algo que se repetiu ou que se destacou, gerando perguntas. Como diz Pétonnet (2009) “nova pista, nova pesquisa”. Dado isso, fico me perguntando em que efetivamente a observação flutuante se diferencia, como método - ou técnica - da observação já anteriormente conhecida e praticada pelas ciências sociais. De qualquer maneira, não pude vivenciar isso ainda porque realizei apenas uma incursão no campo até agora. De qualquer forma, há pistas que seguiria com mais atenção nas vivências seguintes que seriam a questão da marcação do gênero do bebê e ainda essa suposta pedagogia do bebê e seus objetos.

Outra coisa que também chama atenção no método proposto por Pétonnet (2009) é a forma com que as observações são descritas e interpretadas. A escrita se assemelha a um texto literário, com riqueza de detalhes e rico em adjetivos. E a interpretação lança mão de analogias, como podemos ver, por exemplo, em seu artigo que fala sobre a experiência de observação flutuante em um cemitério de Paris: “‘vamos passar por ali’, como costumamos passar na casa de alguém que esteja vivo” ou “como os mais velhos contam o mito da tribo seguindo uma espiral com o dedo, ele espera contemplar a pedra tumular para contar o defunto”.

E, talvez, a diferença mais tocante do método proposto pela observação flutuante esteja na recomendação de que não se deve prender-se a “um informante privilegiado” (Pétonnet, 2009). Isso porque, se assim fazemos, perseguimos esse único objetivo, sem que nos permitamos descobrir ao longo do caminho, a partir de anônimos, como defende o método. No mais, não consegui identificar em minha primeira experiência com o método, muita diferença em relação à prática de observação ou estudo de inspiração etnográfica. Como afirma Hélio Silva (2009) “no cronograma, a etnografia tem três fases: situar-se, observar e descrever. A vivência do etnógrafo converte tais fases em atividades sincrônicas (andar, ver e escrever) (...) impõe que a etnografia se torne o relato de um percurso.” Não seria, assim, pois, todo método baseado em observação, flutuante em essência, em ao menos algum momento da pesquisa?

Um julgamento que o método da observação flutuante pode sofrer - ou qualquer outro método mais empírico - é o de que não esteja produzindo efetivo conhecimento científico, mas levantando apenas meras curiosidades. Para que os dados levantados no campo possam ganhar sentido e denotar efetiva pesquisa científica, deve-se munir-se de teoria. Deter-se apenas no empirismo sem um arcabouço teórico pode fazer com que se tenha a falsa impressão de produção de conhecimento. Concentrar-se apenas em dados e fatos coletados pode produzir o que Bourdieu denomina sociologia espontânea (1999, p.52), que nada mais seria do que a reprodução do senso comum, travestida de ciência. A produção de conhecimento científico a partir da observação de fenômenos sociais se daria na junção de teoria e empirismo. E, ao contrário do que se pode pensar, não haveria uma predominância do empírico sobre o teórico, mas sim o teórico ajudando a levantar o empírico e interpretá-lo. Com isso, é possível, como propõe o autor, construir novas relações entre os aspectos das “coisas” observadas.

8. Próximos passos na construção da investigação do objeto de pesquisa

Assim, a escolha da teoria que irá dar conta do material empiricamente coletado no campo pode mudar completamente os seus sentidos e significados. A interpretação atribuída a cada fato depende da lente que usaremos para interpretá-lo. Bourdieu esclarece ainda que ao coletar os discursos dos informantes, devemos ter consciência de que não temos neles a explicação de um dado comportamento, mas sim “um aspecto do comportamento a ser explicado.” (BOURDIEU, 1999, p.51-52). Outro ponto importante, que ganha destaque em Bourdieu (1999, p.68), é o fato de o objeto sociológico ser necessariamente construído a partir das analogias e comparações. Assim, a análise deve ser relativizada, e a escolha dos sujeitos e contextos a serem pesquisados também deve levar esse fato em consideração.

Temos que levar em conta ainda que as técnicas de pesquisa a que serão submetidos os dados, em sua coleta, carregam em si teorias implícitas. O que isso quer dizer e quais as implicações nos resultados de pesquisa? Bourdieu (1999, p. 53) esclarece que, por exemplo, ao estudarmos algum fenômeno que tem uma forte influência do grupo em sua ocorrência, mas selecionamos os informantes de forma aleatória, sem respeitar o grupo a que pertencem, estamos ignorando um aspecto essencial do fenômeno, que vai nos gerar uma interpretação equivocada do mesmo. Isso porque a técnica foi considerada e escolhida à revelia do contexto onde o

fenômeno se dá. O autor esclarece que quanto mais conscientes estivermos dessas teorias implícitas que as técnicas e métodos de pesquisa carregam, mais provável será fugir dessas armadilhas que irão culminar em erros de pesquisa.

Se as técnicas carregam teorias, e meu objeto de pesquisa reside principalmente no consumo e uso dos objetos materiais da gravidez, pretendo ainda me debruçar mais sobre outras possibilidades em minha pesquisa, pendentes ainda de maior aprofundamento de minha parte.

Certamente lançarei mão da etnografia e netnografia, para entender as lógicas das informantes, relativos ao consumo e uso dos bens materiais na gravidez, além de entender o impacto que a gestação gera no consumo familiar como um todo. Pretendo realizar uma etnografia do quarto do bebê. Lançarei mão também da análise de conteúdo da mídia sobre gestação e gravidez. E irei também realizar entrevistas em profundidade com especialistas, e mães que já tiveram seus filhos, e foram gestantes em momentos históricos diferentes, para entender como se dava o consumo em cada um desses contextos. Pretendo, por fim, me valer também da análise de diários de gestantes e álbuns de fotos de bebês nesses diferentes momentos históricos. Isso para que possa respeitar os preceitos de comparação e analogia recomendados para uma pesquisa sociológica de qualidade.

Referências

BOURDIEU, P. A construção do objeto. In: **A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. Disponível em <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/352892/mod_resource/content/1/BOURDIEU.pdf>.

PÉTONNET, C. **Observação flutuante**: o exemplo de um cemitério parisiense. In: *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, n. 25, 2o sem. 2008. Niterói: EdUFF, 2009.

SILVA, Fabíola A. **Etnoarqueologia: uma perspectiva arqueológica para o estudo da cultura material**. In: *MÉTIS: história & cultura*. v. 8, n. 16, jul./dez. 2009. Caxias do Sul, 2009.

SILVA, Hélio R. S. **A situação etnográfica**: andar e ver. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 15, n.32. jul/dez 2009. Porto Alegre, 2009.

“É a glória de se vê no plano, se vê no outro é muito mágico”:

enunciados decoloniais e Paradas do Orgulho LGBT do RJ e SP*

Clayton Vidal^{10**}

Resumo

Este trabalho procura pensar os enunciados decoloniais sobre as Paradas do Orgulho LGBT no RJ e SP a partir da teoria decolonial. Isto significa descolar-se das concepções eurocentristas para pensar as manifestações políticas com base numa concepção descolonizada. Ao tomar como ponto de partida os enunciados decoloniais, propõe-se a reflexão das relações entre a cultura e o conhecimento, vinculados à economia política. Deste modo, é possível entender os efeitos nas relações de poder com a cultura e propor uma compreensão das movimentações culturais presentes ou sobre as Paradas do Orgulho LGBT como uma ação de libertação dos corpos e da sexualidade, traduzidas na enunciação de sujeitos políticos que se colocam no plano da visibilidade para enunciar.

Palavras-chave: Parada do Orgulho LGBT; Enunciação Decolonial; Interculturalidade

Introdução

Pensar manifestações corpo-políticas como as Paradas do Orgulho LGBT requerem procedimentos de análise também políticos. Essas ações são complexas e não cabem em explicações que respondem a partir de uma realidade externa ao contexto latino-americano. Ou seja, é preciso reformular os pontos de abordagem e compreensão dos acontecimentos para tentar entender a complexidade das atividades, questões e problemas presentes no cenário das expressões culturais das Paradas.

Para enfrentar tal pretensão, o objetivo deste trabalho é proporcionar, além de visibilidade, voz aos que fazem existir o corpo político por onde compreendemos a Parada do Orgulho LGBT. Criar diálogos que tornem possível uma investigação para além das abordagens externas do contexto em questão. Referimo-nos ao deslocamento do eixo eurocêntrico, que ao longo dos anos procurou olhar para a América Latina como um lugar subdesenvolvido e, posteriormente, em

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutorando em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui mestrado em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense e graduado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela Faculdades Integradas Hélio Alonso. Atua como professor em instituições do ensino superior. Tem experiência profissional e acadêmica na área de Comunicação Social e desenvolve pesquisa acadêmica sobre as Paradas do Orgulho LGBT no Rio de Janeiro. As principais áreas de interesse circunscrevem os seguintes temas: teoria Decolonial, Violência, Megaeventos, cidades e consumo.

desenvolvimento. Um local onde as identidades foram negadas, como forma de apagamento das diferentes manifestações dos países latinos. Nesse sentido, a teoria decolonial nos possibilita aparato teórico e epistemológico que permite reconstruir o caminho distante da concepção colonial, possibilitando outro olhar, a fim de conceber os sentidos a partir do eixo das culturas periféricas e, sobretudo um conhecimento que possa ser construído com base nos “corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados” (Grosfoguel; 2008; 117).

Diante disso, é necessário partir para o desafio de conceber as Paradas do Orgulho LGBT como um “corpo-política do conhecimento” (*idem*; 118) que se propõe a criar espaços, condições e contextualizações, que estabeleçam como abordagem fundamental a compreensão de um “lôcus da enunciação, ou seja, o lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala. (...) O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciator encontram-se, sempre, desvinculados” (*ibid*; 119). Aqui, pretende-se, então, vincular esses modos de análise e produção de conhecimento ao contexto geopolítico do sujeito emissor.

Ao quebrar a relação e distinguir o “lugar epistêmico” e o “lugar social”, Grosfoguel (2008) destaca: se “situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente pensar epistemicamente a partir de um lugar epistêmico subalterno” (*idem*), mas sim que refletir de um lado (subalterno) ou do outro (dominante) tem a ver com a condição geopolítica ocupada por esses indivíduos. Para o autor, “a neutralidade e a objetividade desinserida e não situada da geopolítica do conhecimento é um mito ocidental” (*idem*). Propomos, então, explorar a geopolítica e a corpo-política do conhecimento, a fim de localizar o lócus da enunciação, o lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala, possibilitando a observação das Paradas do Orgulho LGBT como espaços políticos dos falantes. Tal proposição permite, também, refletir sobre o espaço da cidade no momento de sua ocupação. São lugares enunciativos que abrigam corpos-políticos, produtores de um conhecimento dos sujeitos políticos capazes de pronunciar, sejam através dos seus corpos físicos, suas roupas, cheiros, odores, líquidos, desejos, musicalidades e tudo que evidencie a manifestação do indivíduo enunciator.

1. A planificação, a determinação e a ocupação como elemento de luta no tempo

O ponto de partida para pensar a diferença é a planificação, isto é, situar os chamados diferentes num mesmo plano. Apesar de vivermos momentos de ódio e segregação, típicos do modelo de capitalismo e das forças de mercado que atuam

nesse sentido, como afirma Mbembe (2016), acreditamos na possibilidade de transformação a partir da relação com o diferente no plano, em condições de provocar multiplicação e rompimentos importantes nas classificações e determinações oriundas do processo colonial. Planificar implica a condição de todos na mesma proporcionalidade, capaz de produzir enfrentamentos, políticas públicas, direitos e reconhecimento aos diversos grupos sociais.

Olhar para o outro no mesmo plano significa romper com as barreiras invisíveis situadas nas relações interpessoais. A ocupação política através do corpo, num lugar geopolítico periférico, passa a significar uma condição de luta para imposição dos sujeitos que podem se reconhecer no outro a partir do contexto sócio-cultural em disputa. Nesse sentido a fala de Rico Dalasam¹, ao ilustrar o título deste trabalho, mostra como a ocupação passa a ser fator determinante dos sujeitos enunciadore e não mais a sobrevivência pelas frestas. Se durante muito tempo os sujeitos homossexuais estiveram numa condição de escondidos, guetificados, as Paradas passaram a modificar tal relação e se transformaram em motivo de comemoração e orgulho para LGBTs.

Historicamente a Parada do Orgulho LGBT, no RJ, apresenta suas primeiras manifestações políticas, em 1995, na Praia de Copacabana, após a 17ª Conferência Anual da Associação Internacional de Gays e Lésbicas (ILGA) (Facchini; 2016) como uma passeata para reivindicar direitos. Apesar desta data, há registro, em 1979, de um “primeiro encontro de homossexuais militantes no Rio de Janeiro (...) e a convocação de um encontro de um grupo de homossexuais organizados, o que aconteceu em abril de 1980, em São Paulo”, conforme relata Facchini (*idem*). Naquele momento se iniciava um movimento que abriu a discussão e deu visibilidade para aqueles que até então estavam reprimidos e confinados em seus guetos. A condição de invisíveis e/ou guetificados para gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros e todas as existências, marcava um longo processo que pretendia invocar a luta por uma política de visibilidade por direitos na sociedade brasileira, com forte presença da herança colonial. Nesse sentido, se torna necessário expor outras condições de compreensão dos movimentos que passaram a apresentar outros significados de luta fora dos ambientes delimitados.

1.1. Rediscutir as propostas teóricas: a busca por desobediências epistemológicas

A busca pelas bases da teoria decolonial tem o objetivo de romper com as abordagens do eixo imperial (representado por países como França, Inglaterra, Itália e Estados Unidos) ao sugerir caminhos que entendemos como vinculados ao propósito colonial de entender a cultura, desvinculando da política e permitindo ausências em torno dos processos políticos, como a Parada do Orgulho LGBT, por exemplo. Compreendemos que não é possível pensar os aspectos culturais sem levar em conta o contexto de um passado colonial que projetou, a

partir do Iluminismo, o homem no centro do poder. Assim, um ideal, ou seja, um sujeito universal que ascende à figura ideal de um homem “branco-europeu-cristão-capitalista-moderno” (Brandão e Sanchez; 2015) no centro da referência da/para modernidade.

Nos estudos decoloniais há um afastamento radical da abordagem eurocentrista para pensar uma perspectiva dos sujeitos inseridos numa concepção geopolítica, ou seja, o contexto latino-americano, de onde se enunciam os sentidos. Nesta direção, afirma Mignolo:

Mi argumento trata de desplazar la idea de “las geopolíticas del conocimiento en”, en este caso América Latina. (...) “América Latina” es una consecuencia y un producto, de la geopolítica del conocimiento, esto es, del conocimiento geopolítico fabricado e impuesto por la “modernidad”, en su autodefinición como modernidad. En este sentido, “América Latina” se fue fabricando como algo desplazado de la modernidad, un desplazamiento que asumieron los intelectuales y estadistas latinoamericanos y se esforzaron por llegar a ser “modernos” como si la “modernidad” fuera un punto de llegada y no la justificación de la colonialidad del poder. (MIGNOLO, 2003, pág. 01-02)

Nessa condição, pretende-se pensar o deslocamento geopolítico do conhecimento e entender que a América Latina passou por um profundo processo de colonização que marcou radicalmente as relações de poder que se instauraram nos finais do século XVI, como explica Grosfoguel (2008). Tal condição implica a reformulação das noções de análise epistemológica para refletir sobre a descolonização para então abordar o sujeito político que fala. Sendo assim, é necessário incluir nessa discussão as relações de poder, bem como o que trouxe o colonizador e, também, a imposição de hierarquias que estabeleceram sentido para as colônias. Grosfoguel (*idem*) aponta algumas como: formação de classes de âmbito global; divisão internacional do trabalho em centro e periferia; organizações político-militares; hierarquia étnico-racial; hierarquia global de privilégios a homens em detrimento das mulheres e hierarquização sexual que privilegia heterossexuais.

2. Observações sobre a 21ª Parada do Orgulho LGBT SP

A 21ª Parada do Orgulho LGBT de São Paulo chamou atenção sobre o entorno do movimento. Além da multidão na manifestação, a mídia voltou seu foco para o potencial consumidor em torno das questões LGBTs. É quase inevitável a aproximação midiática em torno do movimento, no entanto, o que é preciso observar é como a mídia constrói, pauta e observa as ações e, também, como processa tal relação em prol do consumo, sobretudo em detrimento das causas políticas. Nesse sentido, a analogia cultura-economia-política torna-se fundamental para repensar e tensionar essa imbricação sob a perspectiva decolonial. Estabelece-se aí uma correlação de poder entre mídia e público, mídia e ativistas que tende a hierarquizar os papéis desempenhados entre a atuação dos militantes e os sentidos produzidos pela mídia ao público. É necessário chamar atenção que esta produz um complexo jogo de intenções no contexto das Paradas. Não podemos cair na simplicidade de achar que o movimento LGBT é pautado pela mídia, uma vez que reforçar isso significa acentuar o limite político das ações Paradas. As questões político-culturais e sociais da manifestação não podem ser reduzidas à dicotomia festa versus direitos políticos.

O distanciamento entre os elementos culturais e a produção econômica constrói-se a partir das hierarquias produzidas no processo de formação colonial das Américas. Se por um lado a crítica pós-colonial caracteriza o sistema capitalista enquanto sistema cultural, como adverte Grosfoguel (2008), por outro, os teóricos do sistema-mundo reconhecem o valor da cultura, embora eles “não saibam o que fazer com ela ou como expressar de uma forma não redutora (...)” (*idem*; 130). Isso se dá porque na concepção do processo cultural, tanto para os acadêmicos da pós-colonialidade, quanto os do sistema-mundo, eles não abordam a relação cultura/economia levando em consideração as diferenças entre centro/periferia; a divisão internacional do trabalho, a formação de classes, as hierarquias sexuais etc. E é nesse sentido que Grosfoguel (*ibid*) propõe pensar a colonialidade do poder a partir da noção de heterarquia do sociólogo, filósofo grego Kyriakos Kontopoulos (1993) que propõe um modelo de enredamento heterogêneo das estratégias de múltiplos agentes. É nesse ponto que devemos pensar a junção das inúmeras relações presentes a partir da 21ª Parada do Orgulho LGBT de SP.

Quando propomos pensar o conceito de heterarquia, significa que uma diversidade de aspectos será abordada, a fim de compreender o movimento político das ações presentes nas Paradas. Assim, a heterarquia é o conjunto de múltiplas hierarquias, onde a subjetividade e o imaginário social não são decorrentes das estruturas do avanço do capitalismo mundial, elas são a própria constituição da acumulação capitalista.

Com base nos aspectos mencionados anteriormente, pensamos o papel midiático como um forte elemento do modelo do capitalismo atual, capaz de atuar de maneira dúbia, ou seja, ao mesmo tempo em que proporciona visibilidade às Paradas, ela reduz o contexto político das manifestações. As enunciações midiáticas estão repletas de propósitos fundamentados nestas posições, nas relações de poder e nas forças mercadológicas que estimulam a classificação, a hierarquização e a homogeneização baseada nos padrões de mercado, ao estabelecerem parâmetros e modos de comportamento nos encontros, por exemplo.

Ainda no sentido das complexidades, é preciso observar que as ações dos grupos ocorrem na ocupação da rua. As Paradas se desenvolvem em espaço privilegiado das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo como estratégias fundamentais para compreender os acontecimentos políticos LGBTs. Ocupar as ruas da cidade é um ato político, capaz de recuperar o sentido da festa, da participação, da africanização do espaço da cidade a partir da planificação das diferenças. Todos estão no lugar de visibilidade rompendo com as linhas divisórias da sociedade. A multiplicidade rompe com a ideia limitada que basta estar presente na brecha, na fresta, para ocupar a cidade. Vale lembrar Ferreira Filho (1998) quando retrata o processo de desafricanização a partir do século XIX cujo propósito era limpar as ruas para a “nova ordem modernizadora” (*idem*; 41) da República. As Paradas do Orgulho LGBT no Rio de Janeiro recuperam o lugar da mistura, da desordem e da sujeira como elementos constrangedores dos atuais projetos higienistas atuais. A cidade se transforma num complexo

corpo social que desnuda as tramas invisíveis através da visibilidade corpo-política dos LGBTs.

3. Enunciados decoloniais: a cidade trans, indeterminada, diluída e criativa

A Parada do Orgulho LGBT altera a cidade. A manifestação é o rompimento com as brechas para produzir uma ocupação do lugar. Nesse sentido há uma profunda transformação do espaço que se abre para possuir áreas geográficas anteriormente negadas ao acesso. Cansados de viver nos guetos, a Parada é um momento, no extenso e violento correr dos anos, para que as diferenças possam transcorrer pela cidade. Nesse sentido, as hierarquias são planificadas, se tornam possíveis de serem vistas através do sentido de estar presente no local. O dia da manifestação abre-se para uma visibilidade das hierarquizações sexuais que possibilitam ver as diferenças numa relação de proximidade, o que produz algum tipo de modificação nas relações interpessoais. Tal ação possibilita um sentido oposto ao da segregação, na medida em que expõem, num mesmo plano espacial, os diferentes grupos que coabitam a cidade em condições opostas. Nesse sentido, vale lembrar que pensamos as relações culturais como sugere Achille Mbembe (2016), ou seja, “a cultura tem a ver fundamentalmente com a formação, com o vir a ser. Tem a ver com criatividade, indeterminação e transformação” (*idem*).

Outra noção que nos ajuda a perceber a diferença numa linha plana é o trabalho de Brandão e Sanchez (2015), onde exploram a noção de abissalidade. Neste trabalho eles procuram oferecer a percepção sobre o diferente numa condição de visibilidade. “O termo abismo é usado como metáfora para a depressão psicológica (“fundo do poço”) ou para os extremos relativos às diferenças (“há um abismo entre nós”)” (*idem*; 60-61). Os autores encontram em Boaventura Sousa Santos (2010) a ideia de que a modernidade é “um sistema que produz distinções visíveis e invisíveis, um sistema formado por linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o ‘do outro lado da linha’” (Santos *apud* Brandão e Sanchez (2015; 61). Sendo assim, o termo abismo é utilizado para refletir a “impossibilidade da copresença dos dois lados da linha” (*ibid*), isto é, todos estão na zona abissal, a abissalidade. Os autores aprofundam ainda a relação entre a visibilidade para mostrar como as estruturas são criadas a fim de evidenciar as opressões que justificam as várias formas de violência. No entanto, a intenção aqui é explorar a ideia da abissalidade como metáfora para refletir a condição de planificação das linhas fronteiriças que as Paradas do Orgulho LGBT condicionam à diversidade. Ao expor, ao ocupar os espaços da cidade, novas cores emergem, novos corpos, fluidos e desejos ao mesmo tempo de uma exposição dos conflitos, tensões, inquietações e criatividade que transformam as linhas divisórias da cidade. Uma radicalização das multiplicidades capazes de invocar todo o tipo de sentimentos e significados.

3.1 Enunciados decoloniais: da vergonha para o orgulho

“Essas coisas que a gente proporciona é o embrião, é uma semente dessas políticas de existência. É a glória de se vê no plano, se vê no outro é muito mágico”³ (Dalasam, 2017). Essa fala é proveniente de um encontro para a revista Trip com o cantor Ney Matogrosso, um *teaser* de chamada para a reportagem da revista, conforme mencionado anteriormente. O vídeo foi publicado no Facebook, em 14 de junho de 2017 e evoca as transformações nas questões sobre visibilidades, não apenas do movimento LGBT, mas das diferenças que se estabelecem rompendo as linhas divisórias da invisibilidade, apresentadas por Brandão e Sanchez (2015).

A Drag Queen e youtuber Lorelay Fox, em seu canal, Para Tudo², ao se expressar sobre a Parada mostra a dimensão representativa do orgulho. Ela relata que o dia da Parada LGBT é o único momento onde podem sair seguros, sem risco da violência, cantando as músicas que gostam, sem vergonha e sem medo de apanhar na rua. Ela também destaca uma distinção entre a festa e a conquista de direitos, a falta de posicionamento político e a ausência de uma mobilização maior durante a Parada. Ainda neste sentido, Lorelay Fox compara a falta de participação política da comunidade LGBT no ano inteiro, assim como os brasileiros que não apresentam um engajamento político mais intenso. Vale ressaltar, a fala da youtuber ao destacar a Parada do Orgulho LGBT como uma conquista política e a data específica, por tal motivação, devem ser comemoradas. De uma maneira geral, há uma percepção do senso comum para o fato de termos uma ação festiva não desmobiliza a condição de um evento político. Ainda que haja uma dicotomia sobre as Paradas, é fundamental romper essa percepção simplista e viciada sobre este movimento corpo-político. Nesse sentido, é vital questionarmos a dimensão lúdica e política da festa. Por que tomamos a festança, a brincadeira, a alegria como fatos isolados e não como elemento político? A movimentação em torno da festividade reflete o ato político de liberação dos corpos, da sexualidade, das lutas e conquistas ao longo dos anos para que o grupo LGBT pudesse existir na rua. Sabemos que as manifestações de rua, historicamente, foram motivos de proibições e perseguições, na tentativa de domesticar os corpos e reordenar os espaços públicos reconfigurados a partir do século XIX, como aponta Ferreira Filho (1998):

A rua, portanto, constantemente desprestigiada por encarnar a metáfora de todos os vícios, transformou-se no lugar dos excluídos. Escravos de ganho, libertos, pobres, mendigos, prostitutas, ladrões e vagabundos faziam do espaço da rua, quando sujeito à intervenção das autoridades, um caso

de polícia, uma vez que a preocupação básica dos poderes públicos era punir os infratores que nela se encontravam, esquecendo de submetê-los às políticas disciplinares mais sistemáticas. Nessa desordenada paisagem urbana, hierarquias sociais foram se sedimentando: pobres e pretos, homens e mulheres, livres, libertos e cativos, mendigos e vadios, conheciam e construía os seus lugares na geografia da cidade, reconhecendo-se e diferenciando-se mutuamente, através de uma complexa teia de distinções e diferenciações que regulava a gramática urbana. (Ferreira Filho 1998; 239-240)

Se observarmos atentamente o relato de Ferreira Filho (*idem*) é possível perceber que os homossexuais não são sequer retratados como aqueles que deveriam ser punidos por suas ações na rua, mostrando, assim, o não reconhecimento de todas as diferenças dos grupos sociais.

As políticas de existência refletem, então, a possibilidade da manifestação, seja como comemoração, ou pela simples presença na rua, como um ato político, capaz promover e celebrar a diversidade e qualquer outro interesse deste ou de outro grupo social. As Paradas do Orgulho LGBT planificam as diferenças, possibilitando visibilidade e promoção da relação com o diferente. Tais propósitos reforçam o sentido de existência e estabelecem significados importantes para o campo de luta, como reconfigurar a centralidade para o diverso e as trocas culturais por ampliação com os demais indivíduos. Emerge, desse contato, uma gama de saberes, costumes, gestuais e enunciados que mobilizam pessoas em torno da festa de rua e produzem novas significações. No entanto, o que nos interessa, aqui, são as enunciações, aquilo que possa revelar como a condição da sexualidade latino-americana irá mostrar o sentido das manifestações de rua, das ações corporais e heterogêneas das Paradas do Orgulho LGBT. Evitamos, assim, a redução do tipo festa versus marcha política, que simplifica tanto a dinâmica festiva, quanto a produção política do evento. Dessa maneira, vislumbrar a dimensão da ocupação do espaço, além de expandir os significados da festa, configura sentidos políticos dos sujeitos enunciadores que ocupam o espaço da cidade para se apropriar e visibilizar a necessidade dos direitos políticos individuais.

4. Enunciados latino-americanos: do direito às políticas por direitos

Como adverte Dussel (2005), o passado cultural latino-americano é heterogêneo e às vezes incoerente, díspar e de certo maneira marginal, se comparado à cultura européia. Não reconhecer esse lugar como heterogêneo exige uma série de dificuldades para compreendê-lo e interagir com ele. Quando se busca uma reflexão a partir da cultura e relacionada à economia política, implica reconhecer o papel e o lugar dos sujeitos políticos que produzem os enunciados refletivos e importantes

dentro de um contexto cultural fortemente impactado pela Europa e mais recentemente a partir da dinâmica norte-americana. A América Latina, heterogênea, incoerente e marginal, situa-se no eixo abaixo das superpotências e daí brotam questões que precisam ser analisadas sob a ótica periférica. Quando nos propomos a tal abordagem, transparece um sentido latino que torna mais acessível de ser compreendido, principalmente quando o corpo, a fala, a linguagem e os significados emergentes passam a ser compreendidos com base na relação entre a cultura imperial e a cultura periférica.

Sendo assim, é importante pensar a dinâmica de luta das Paradas do Orgulho LGBT a partir de um contexto latino-americano, distanciando-se das referências imperiais e observando as práticas periféricas. Dessa forma, propomos repensar as origens da batalha contra a homofobia situada no eixo norte-americano e rediscutir as referências consideradas, com início no histórico evento de Stonewall, quando do enfrentamento da violência policial. Assim, deixamos de considerar o contexto de luta como única dos povos do norte de América para tratar os acontecimentos cívico-militares latinos, como Argentina e Brasil, por exemplo. Neste caso, reconheceremos embates importantes na relação entre gays e travestis contra a polícia e as forças militares brasileiras que datam do período anterior ao evento de Stonewall em 1969. O relato abaixo ilustra o vínculo violento e sexual entre a população trans e as forças militares.

“Marcelly destaca que as travestis negras eram as que mais apanhavam e que era comum inúmeras colegas desaparecerem após a abordagem policial. Sissy declara que os policiais que batiam eram os mesmos que voltavam para que elas transassem com eles. “Às vezes aparecia um, dois ou dez”. Ela contou ainda que cada cidade tinha uma forma de repressão: “Sei que em Salvador ele fazia as travestis lavarem defuntos”. (NLUCON, 27 outubro de 2016)

Por outro lado, Daniel Borrillo (2015) ao retratar a homofobia, revela aspectos inusitados quanto à precisão do uso do termo. O autor afirma que: “segundo parece, a invenção da palavra pertence a K. T. Smith que, num artigo publicado em 1971, tentava analisar os traços da personalidade homofóbica” (*idem*, pág. 21). É notável o uso da expressão segundo parece, ou seja, não há certeza, mas sim uma apropriação e reafirmação através da repetição da expressão, que ficou registrada para o psicólogo norte-americano Smith. Ainda no contexto histórico, vale ressaltar os registros das transformistas brasileiras desde os anos 1950 se organizando e fazendo uso das performances em bares e boates brasileiras, conforme relata o cine documentário São Paulo em Hi-Fi, lançado em 2013, de Lufe Steffen, bem como o enfrentamento das travestis brasileiras na violenta ditadura cívico-militar de 1964,

mencionada anteriormente. No entanto, quando deslocamos as perguntas, fica mais evidente repensar as indagações e as circunstâncias conflituosas, bem como ampliar a trajetória de luta política LGBT na América Latina, especialmente no Brasil, onde o momento atual revela índices preocupantes com a onda conservadora e o elevado número de mortes da população LGBT neste país.

Ao avançarmos sobre as definições e categorias que se apresentam na cena LGBT, destacamos que o elemento das identidades sexuais tem sido uma abordagem relevante para repensar as demandas políticas das culturas periféricas. No artigo *Histórico da luta de LGBT no Brasil*, Facchini (2016) mostra como se desenvolveu a luta por direitos e igualdades, em terras brasileiras, dos sujeitos homossexuais, lésbicas, transexuais, travestis e outros. Assim, é importante reconhecer e ressaltar a dinâmica das forças situadas no eixo latino, bem como as causas e motivos que suscitam os embates enfrentados pelos sujeitos localizados geograficamente, como sugere Grosfoguel (2008). Neste aspecto, o movimento social tem apresentado temáticas relevantes no sentido de propor políticas que deem visibilidade às mortes da população trans. Nos dois últimos anos as temáticas centrais das Paradas, do Rio e São Paulo, giraram em torno das identidades de gênero e independência das crenças religiosas, demonstrando unidade em torno das propostas e manifestações na luta por direitos e reconhecimento das diferenças a partir do cenário dos conflitos latino-americanos.

A condição de pensar os contextos periféricos é indispensável pensar a política e os movimentos sociais, especialmente o LGBT, apoiados no sentido das culturas subalternas, a fim de que se possa construir um significado sobre direitos sexuais, políticos, culturais que englobe todas as diferenças de modo a não produzir uma condição de falsa independência como sugere Grosfoguel (2008) ao avaliar a invisibilidade da colonialidade no momento atual:

“(...) os Estados periféricos que hoje são oficialmente independentes, alinhando com os discursos liberais egocêntricos dominantes, construíram ideologias de identidade nacional, desenvolvimento nacional e soberania nacional que produziram uma ilusão de independência, desenvolvimento e progresso” (*idem*; 127).

Nessa direção, percebemos a importância do alinhamento do movimento social em questão a fim de unificar as pautas para o enfrentamento do crescente aumento da violência contra LGBTs no Brasil. Isso permite definir diretrizes políticas dos grupos nos embates, desmistificando o papel de independência dos discursos

liberais, veiculados pelos meios de comunicação, e que são traduzidos na redução dicotômica entre festa e marcha política das Paradas do Orgulho LGBT pela mídia.

5. O diálogo intercultural a partir da América Latina

A partir da teoria decolonial, o sentido teórico emerge no contexto de uma proposta epistemológica para pensar a América Latina. Neste caminho, o debate cultural que se estabelece está situado nas relações de poder. Assim, é fundamental pensar a condição da interculturalidade a partir de uma concepção que estabeleça uma vinculação entre a cultura periférica oprimida e a cultura imperial. Dado o contexto internacional e as tensões produzidas por um tipo de capitalismo que se instaura no mundo, as relações culturais também serão afetadas por esta dinâmica. Desta forma, perceber a escala que afeta diretamente a condição de vida nos chamados países em desenvolvimento e a força resultante de um modelo do capitalismo produtor de desigualdades já afetadas por um passado histórico da colonização, torna-se fundamental para o diálogo que se pretende estabelecer nas relações produtivas, culturais, sexuais e outras. Neste sentido, propõe Dussel (2005) que a “cultura periférica oprimida pela cultura imperial deve ser o ponto de partida do diálogo cultural” (*idem*; 07). Igualmente, se pretendemos algo novo em relação à interculturalidade, devemos começar por um diálogo capaz de possibilitar à cultura dos países periféricos o lugar de destaque, para não desempenharmos, mais uma vez, a condição secundária no mundo. E é com este propósito que Dussel (*ibid*) afirma:

La cultura de La pobreza cultural, lejos de ser una cultura menor, es el centro más incontaminado e irradiativo de la resistencia del oprimido contra el opresor (...) Para crear algo nuevo ha de tenerse una palabra nueva que irrumpe a partir de La exterioridad. Esta exterioridad es el próprio pueblo que, aunque oprimido por el sistema, es lo más extraño a el. (Dussel, 2005, pág. 07)

Grosfoguel (2008) será mais incisivo ao afirmar que “as múltiplas e heterogêneas estruturas globais, implantadas durante um período de 450 anos, não se evaporam juntamente com a descolonização jurídico-política da periferia nos últimos 50 anos” (*idem*, pág. 126). Tal propósito torna o diálogo possível, mas num sentido restrito, especialmente sobre a cultura, uma vez que mesmo nas relações interpessoais e diretas, o estrangeiro tem, pelo menos em seu imaginário, a certeza de voltar para a civilidade quando saem das Paradas LGBTs no Brasil. Esta percepção deve ser entendida para que se possa avançar em direção a um diálogo intercultural que realmente possa trazer contribuições à cultura periférica e não, simplesmente, atender a demandas de consumo, como ocorre nas ações do turismo e

as Paradas. Sendo assim, atentemos, para as dinâmicas entre os indivíduos, a fim de perceber como a sexualidade nos dá pista sobre os processos identificadores das marcas coloniais. Tanto o passado racista, proveniente da colonização, reforça a hiperssexualização do corpo negro, como descreve Jow Araújo (2017) ao mostrar que, tanto na barra de pesquisa do Google, passando pela escravidão, e ainda no fetiche das relações sexuais, o corpo negro ainda é percebido como “um corpo-objeto-abjeto (objeto sexual, abjeto socialmente)” (*idem*). Tal aproximação deve ser identificada com objetivo de perceber as relações interculturais e práticas associadas ao interesse de natureza sexual. Mesmo em tais situações, o contexto entre as culturas se estabelece de modo desigual.

De outro modo, especificamente nas relações de descolonização jurídico-política da periferia, podemos refletir sobre o passado das travestis no Brasil, especificamente na época da ditadura cívico-militar. O caso emblemático da primeira cirurgia de redesignação sexual, retratado por Neto Lucon (2016). A travesti Waldirene Nogueira, operada pelo médico Roberto Farina, em 1971, apesar de afirmar que o cirurgião deu uma vida nova a ela, o mesmo foi acusado pela promotoria e condenado judicialmente por ter cometido o crime de delito de lesão corporal, mutilação e ofensa a integridade física da paciente. Posteriormente, Farina foi absolvido pela justiça por considerar o único meio de acabar com a angústia de Waldirene, conforme relato de Lucon.

Para tais enfrentamentos, é fundamental pensar sobre os processos de ocupação dos espaços e a força do movimento corpo-político da Parada do Orgulho LGBT. A metáfora “sair do armário” é um excelente fato para compreender o significado político-cultural dessa ação. Ainda sobre passado colonial e a hierarquia étnico-racial global que privilegia os povos europeus relativamente aos não-europeus, como destaca Grosfoguel (2008) é possível identificar o significado das estruturas políticas presentes nas relações pessoais. “Sair do armário” é antes de tudo uma decisão política dentro de uma cultura periférica profundamente marcada pela herança colonial, uma vez que implica assumir uma condição adversa no terreno dominado pela heterossexualidade, onde o homem, sobretudo o branco-cristão-heterossexual, assume um lugar privilegiado na escala social. Diante deste cenário, muitos homens, mulheres, binários, não-binários, intersexuais e outros, não podem assumir as suas preferências sexuais ou adotar outra existência face ao preconceito

social. Assim, as experiências corporais, culturais e políticas precisam contemplar trocas que possam ir além da conexão pessoal.

6. Breves proposições conclusivas

As Paradas do Orgulho LGBT são fenômenos interculturais importantes que afirmam a capacidade de estabelecer num mesmo plano a diferença. Além do mais, possibilitam a circularidade cultural, as trocas culturais efetivas e efusivas que ocorrem por meio dos ajuntamentos que se alinham em torno das manifestações como as Paradas do Orgulho LGBT. Mas, para que seja possível um diálogo criativo é necessário tomar as culturas periféricas como ponto de partida para se pensar quaisquer relações provenientes de tais eventos.

Apesar de as dinâmicas culturais ocorrem em território propício e aberto à diversidade, capaz de absorver uma porção de coisas que são criadas por diferentes políticas de existências, as relações entre a cultura imperial e as culturas periféricas ainda guardam fortes traços de desigualdades. No entanto, como sugere Mbembe (2016), as trocas não são fruto de uma alienação, mas da possibilidade de entender que, ao se aproximarem do outro, as dinâmicas são aprimoradas pelas experiências humanas. Assim, ao estabelecer no mesmo plano, é possível visibilizar a diferença e mobilizar os corpos, a linguagem, a criatividade e outros na condição de ver no outro a mágica do reconhecimento, de “manter o espaço aberto para diferentes possibilidades de ser” Mbembe (2016).

De outro modo, há necessidade de se definir o que é humano, para então pensar nos direitos, uma vez que, como sugere Mbembe, “não há democracia que seja divorciada das exigências dos direitos humanos” (*ibid*). Se pretendermos construir um mundo mais humanizado, com novos significados, teremos que incorporar saberes outros que ampliem os nossos sentidos atuais, além de aprender a conviver com eles. Além do mais entendermos que estamos numa faixa de desequilíbrio econômico e há marcadores históricos significativos a serem observados em tais dinâmicas.

O movimento LGBT é uma atividade corpo-política capaz de movimentar e arregimentar forças importantes para a transformação do preconceito social nas sociedades. É necessário, também, reconhecer que tais ações devem ser percebidas como mobilizações capazes de produzir conhecimentos através dos sujeitos políticos inseridos em relações culturais subalternas, sobretudo para o enfrentamento do

modelo capitalista financeiro na atualidade. Pensar na política de direitos sexuais, econômicos, culturais e outros, implica reconhecer seus agentes os impulsos de transformações das existências que reivindicam seus direitos e espaços numa sociedade em conflito.

7. Notas

1- Teaser da entrevista com cantor, compositor e rapper brasileiro Rico Dalasam e Ney Matogrosso a Revista Trip, produzida em junho de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fhw5Yfpwlo>. Jefferson Ricardo da Silva, conhecido como Rico Dalasam é um cantor, compositor e rapper brasileiro. Dalasam é o primeiro rapper a assumir-se homossexual num ambiente social marcado pela homofobia. Nesta condição de negro, gay, latino-americano e periférico, a escolha de tais enunciações assume lugar central nessa pesquisa, uma vez que explicitam falas importantes do sujeito enunciativo.

2- Canal Para Tudo, youtuber Lorelay Fox. Vídeo publicado em 20 de agosto de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SBGSpeS0Lq0>. Acessado em 12 de junho de 2017.

3- Trecho retirado do teaser da entrevista com cantor, compositor e rapper brasileiro Rico Dalasam e Ney Matogrosso a Revista Trip, produzida em junho de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fhw5Yfpwlo>.

8. Referências bibliográficas

ARAÚJO, Jow. Gostoso!: a hiperssexualização de corpos negros. Fonte: Fast food cultural: rápido, ácido e frito na manteiga. Disponível em: <http://fastfoodcultural.com.br/gostoso-a-hiperssexualizacao-de-corpos-negros-123/>. Acessado em 17 de junho de 2017.

BRANDÃO, Ludmilla de Lima e SANCHEZ, Daniel Pellegrim. Abissalidades a contrapelo: o palhaço do circo sem futuro. Revista Visualidade, Goiânia, vol. 13, nº , p.56-75, jan-jun, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/33474>. Acessado em junho de 2017.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história crítica de um preconceito*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

DUSSEL, Enrique. *Transmodernidad e interculturalidad: interpretación desde La Filosofía de La Liberación*, México, 2005. Disponível em: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090514.pdf> Acessado em junho de 2017.

FACCHINI, Regina. *Histórico da luta de LGBT no Brasil: movimento é referência fundamental para pensarmos temas como diferença, desigualdade, diversidade e identidade na sociedade brasileira contemporânea*. Revista Pré-Univesp, nº 61, ano 2016-17. Disponível em: <http://pre.univesp.br/historico-da-luta-lgbt-no-brasil#.WHRqb31RmG1>. Acessado em outubro de 2016.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador*. Revista Afro-Ásia, nº 21-22, Portal Seer UFBA, 1998. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20968/13571>. Acessado em julho de 2017.

GROSFOGUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. Trad. Inês Martins Ferreira, Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 80/2008, colocado online no dia 01 de outubro de 2012. Disponível em: <https://rccs.revues.org/697>. Acessado em maio de 2017.

LUCON, Neto. *"Presas, espancadas e mortas": relatos de travestis sobre a Ditadura Militar*. NLUCON. São Paulo, 27 outubro de 2016. Disponível em: <http://www.nlucon.com/2016/10/presas-espancadas-e-mortas-relatos-de.html?m=1>. Acessado em julho de 2017.

KONTOPOULOS, Kyriakos. *The Logic os Social Structures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MBEMBE, Achille. *"Por que julgamos que a diferença seja um problema?"* Entrevista concedida a Katharina von Ruckteschell-Katte. Tradução: José Geraldo Couto. Fonte: Goethe Institut-Bralien, dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20885952.html>. Acessado em junho de 2017.

MIGNOLO, Walter. *Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. Entrevista de Catherine Walsh a Walter Mignolo. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 1, núm. 4, 2003, p. 0 Universidad de Los Lagos Santiago, Chile. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30500409>. Acessado em junho de 2017.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Descolonizar el saber, reiventar el poder*. Traducción RODRÍGUEZ, José Luis Exeni, SALGADO, José Guadalupe Gandarilla, SETIÉN, Carlos Morales de e LEMA, Carlos. Ediciones Trilce e Extensión Universitária, Montevideo, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

DO HARLEM PARA O MUNDO*

O fenômeno do *Lindy Hop* entre os jovens de ontem e de hoje

Diana Vaisman**

Resumo

A dança é um meio de comunicação, um veículo para coesão social e uma fonte de liberdade e resistência. O *Lindy Hop*, dança social afro-americana que é objeto deste trabalho, nasceu nos anos 1920, no Harlem, em Nova York. Embalada pelo *swing jazz*, a dança causou um pânico moralista, mas ficou muito popular entre os jovens, virando um verdadeiro estilo de vida. Em declínio a partir da década de 1950, a dança renasceu nos anos 1980, possibilitando a existência de uma cena internacional vibrante nos dias de hoje. Esse artigo busca construir um histórico da relação entre *Lindy Hop* e juventude, além de mostrar como danças podem contribuir para mudanças na sociedade, da moda à quebra de barreiras sociais.

Palavras-chave: *lindy hop*; *swing jazz*, dança; juventude; cultura *vintage*

1. Introdução

A dança está intimamente ligada à música e ao movimento do corpo, porém, é muito mais do que isso: é um meio de comunicação artístico e físico, que pode expressar diversos sentimentos (BATIUCHOK, 1988). Baiak (2007 apud VARANDA, 2012, p. 125) define a dança como "uma linguagem universal, através da qual o corpo se expressa, e os humanos se entendem", uma arte que tem um importante papel na sociedade, que é o de "unir homens, natureza e de ser muito maior do que nós". A dança é, portanto, um veículo para coesão social (BATIUCHOK, 1988), capaz de despertar emoções, prazeres e socialização (FONSECA, 2008).

A antropologia mostra que a humanidade, desde os tempos mais remotos, utilizou a dança como linguagem corporal (NANNI, 1995) para se comunicar com outras pessoas (VOLP, DEUTSCH E SCHWARTZ, 1995) e também para se expressar em ritos religiosos, por conta de seu caráter místico (CAVASIN, 2003). Varanda (2012) lembra que o homem primitivo dançava para celebrar, para reverenciar forças superiores, para ter êxito na caça, para solicitar

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

**Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Bacharel em Comunicação Social pela PUC-Rio (2013). E-mail: vaisman.diana@gmail.com

chuva e para pedir fertilidade para a terra e para a própria espécie. Como destaca Verderi (2009), em forma de rituais, dançava-se por tudo que tivesse algum significado. Assim, como conta Portinari, a dança seria a mais antiga das artes.

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso, dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Assim, das cavernas à era do computador, a dança fez e continua fazendo história (PORTINARI, 1989, p. 11).

Da pré-história até os dias de hoje, a dança tem estado presente em culturas nos mais diversos lugares do mundo (KASSING, 2014), uma vez que faz parte da natureza do homem, ou seja, é uma manifestação instintiva (TONELI, 2007). Lévi-Strauss (1993) escreveu sobre a importância da colaboração entre culturas diferentes para o desenvolvimento de histórias cumulativas, o mesmo vale quando o assunto é a evolução da dança. De acordo com Kassing (2014), países por todo o mundo possuem danças tradicionais que são fruto de sua história e das mudanças políticas e sociais pelas quais as pessoas que as dançam passaram, como migrações e guerras. O *Lindy Hop*, dança social que é objeto deste trabalho, assim como todas as formas culturais, resulta da união de diversas práticas (HANCOCK, 2007), uma vez que mistura a postura e os ritmos africanos com a tradição europeia das danças realizadas em par (STEARNS; STEARNS, 1968 apud STRICKLAND, 2014).

Embalado pelo som do *jazz*, que, como lembra Berendt (1991), também nasceu nos EUA a partir do encontro de diferentes culturas¹¹, o *Lindy Hop* foi inventado no final da década de 1920, no Harlem, em Nova York (GABBARD, 1995 apud DEIMIQUEI; LIBERALI; ARTAXO, 2013). Nos anos 1930 e 1940, o *Lindy Hop* ganhou espaço na cultura norte-americana como estilo dominante de dança (RENSHAW, 2002), sendo reconhecido como a "dança nacional dos EUA" (UNRUH, 2012, p. 29) e se espalhando pelo mundo através das tropas norte-americanas durante a Segunda Guerra Mundial (UNRUH, 2012) e por meio de diversos filmes produzidos por Hollywood (MONAGHAN, 2001). Com as mudanças de estilos musicais, as danças também mudam, o que, como conta Unruh (2012), fez com que o *Lindy Hop* entrasse em declínio a partir dos anos 1950. Porém, a partir de meados da década de 1980, começou um novo período na história do *Lindy Hop* conhecido como *revival* (renascimento), que possibilitou a existência

¹¹ Como explica Berendt (1991), para o *jazz* nascer, a música africana teve que encontrar a música europeia em Nova Orleans, ou seja, em solo americano. São três continentes envolvidos.

de uma cena internacional de *Lindy Hop* vibrante nos dias de hoje (MCMAINS; ROBISON, 2002 apud STRICKLAND, 2014).

2. O nascimento do *Lindy Hop* e sua popularização entre a juventude

Como observa Nanni (2003, p. 7), "as danças, em todas as épocas da história e/ou espaço geográfico, para todos os povos é representação de suas manifestações, de seus 'estados de espírito', permeios de emoções, de expressão e comunicação do ser e de suas características culturais". Portanto, o *Lindy Hop* também é um produto do seu tempo e, assim, é importante pensarmos nele a partir do contexto em que ele foi criado (Engelbrecht, 1983). Nos anos 1920, o Harlem estava vivenciando um período de "fermentação cultural" por conta da chegada de muitos negros americanos vindos do sul do país, que conviviam ali com imigrantes pobres vindos da Europa (PARISH, 1999). Segundo Batiuchok (1988), por ser uma vizinhança em transição, o Harlem precisava de um novo centro de equilíbrio para essa comunidade afro-americana cada vez mais coesa. O centro, que antes era providenciado pela igreja, passou a ser os salões de dança, como o Savoy Ballroom.

Como conta Engelbrecht (1988), foi no Savoy que o *Lindy Hop* nasceu. Nele, grandes músicos e dançarinos negros criaram modas e estilos que se espalharam pelo mundo e definiram um período. Localizado no coração do Harlem, na Lenox Avenue, o Savoy ocupava um quarteirão inteiro. Porém, mais do que um lugar geográfico ou uma construção, ele era a alma de uma vizinhança, a personificação de uma comunidade e de uma época (ENGELBRECHT, 1988). Existiam outros clubes e salões de dança, mas o Savoy era único. Era a verdadeira casa do *Lindy Hop*, atraindo multidões desde a sua inauguração, em 12 de março de 1926 (SPRING, 1997). Pessoas de diferentes regiões, classes sociais e origens etnoculturais tiveram a chance de experimentar o *swing jazz*¹² e o *Lindy Hop* em primeira mão lá, uma vez que o Savoy era um salão de dança bastante inclusivo (SPRING, 1997). Motivo de orgulho para a comunidade do Harlem e parada obrigatória para quem estivesse visitando Nova York, era um ambiente elegante e luxuoso, mas acessível a todos (SPRING, 1997).

¹² Novo estilo de *jazz* que começou a se desenvolver no final dos anos 1920 em Nova York. O *swing* (que em inglês significa "balanço"), também é a denominação genérica aplicada aos diversos estilos para dançar músicas tipicamente norte-americanas, como o *jazz*, o *blues* e o *rock'n'roll* (DEIMIQUEI; LIBERALI; ARTAXO, 2013).

É curioso pensar que os anos mais prósperos do *swing* coincidem com o período da crise causada pela queda da bolsa em 1929, porém, como lembra Engelbrecht (1983, p. 4), "dançar ao som de bandas ao vivo era uma das atividades noturnas mais baratas e mais populares durante a Depressão". De acordo com Unruh (2012), mais do que uma fonte da diversão, dançar *Lindy Hop* nessa época era também uma verdadeira válvula de escape para os jovens negros das classes trabalhadoras, uma forma de fugir da rotina das longas horas de labuta. Ao entrar nos salões de dança do Harlem, esses jovens tinham a segurança de poder ser eles mesmos em vez daqueles que seus patrões gostariam que eles fossem. Através da dança, os jovens se libertavam das discriminações que sofriam por conta de sua raça, classe social e gênero, recuperando seus corpos como fonte, não apenas de trabalho, mas também de prazer (UNRUH, 2012).

Isso é um exemplo do que afirma Luiz Alvarez (apud UNRUH, 2012, p. VII) quando escreve que "as práticas culturais cotidianas das pessoas, incluindo a moda, a música e a dança, estão frequentemente entre os recursos mais comuns que utilizam para ganhar força, melhorar a sua vida e moldar a sociedade em que vivem". De modo semelhante, Kelley (1996 apud UNRUH, 2012) constata o potencial de resistência das atividades de lazer e destaca o importante papel que elas têm na construção de identidades. Sob esse ponto de vista, vemos como o *Lindy Hop* desempenhava um papel mais importante do que o de mero entretenimento para os jovens do Harlem, era também uma fonte de liberdade e resistência (UNRUH, 2012).

De fato, muitas vezes, a dança traz um sentimento de rebeldia, estimulando novas propostas e invenções (BARRETO, 2004). Como recorda Spring (1997), o desenvolvimento do *Lindy Hop* foi o ponto culminante de um processo que produziu níveis cada vez maiores de energia na dança social ao longo dos anos 1920. O *Lindy* tem forte influência do *Charleston* (STRICKLAND, 2014), dança de origem afro-americana que virou um fenômeno nacional depois de aparecer no musical *Running Wild*, na Broadway, em 1923 (SPRING, 1997). O *Charleston* revolucionou a dança nos EUA ao romper com as formas europeias tradicionais da dança de salão, como a Valsa e o *Foxtrot*, nas quais os dançarinos tinham um contato permanente um com o outro do início ao fim da dança, ficando sempre em uma posição fechada (GIVEN, 2015). Por sua vez, o *Charleston* podia ser dançado individualmente ou com o parceiro, porém, quando dançado em dupla,

normalmente, os dançarinos ficavam separados, em posição aberta. Com uma estética libertadora, essa dança, que surgiu na primeira onda do feminismo moderno, desafiava o pressuposto de que as mulheres eram frágeis e imóveis, estimulando movimentos estranhos e rápidos (WADE, 2011).

Como conta Unruh (2012), o *Lindy Hop* também trouxe definições alternativas de gênero. Para as mulheres negras da classe trabalhadora, essa dança proporcionou uma oportunidade para que elas celebrassem uma feminilidade diferente daquela divulgada pela mídia, que dizia que as mulheres não deviam trabalhar e que valorizava apenas as brancas. Nos salões de dança, por sua vez, a beleza negra era celebrada (HUNTER, 1997 apud UNRUH, 2012).

Cansadas das longas horas de trabalho nas casas de famílias brancas, dos discursos que diziam que elas deviam ser castas e religiosas, do preconceito que sofriam por conta do seu gênero e da sua cor de pele, essas mulheres colocaram seus sapatos de dança e recuperaram seus corpos - mesmo que apenas por uma noite por semana (UNRUH, 2012, p. 40).

Da mesma forma, os homens negros da classe trabalhadora que dançavam *Lindy Hop* estabeleceram uma masculinidade em oposição àquela branca e patriótica da era da 2ª Guerra Mundial (UNRUH, 2012). Em meio a tanta discriminação econômica e social, muitos homens começaram a adotar o *zoot suit*, terno com calças e ombros largos, como uma forma de marcar a sua masculinidade em uma cultura que repetidamente se referia a eles como meninos e lhes negava oportunidades de emprego (UNRUH, 2012). Além disso, como lembra Unruh (2012), o *Lindy Hop* era tão importante para aqueles que usavam o *zoot suit* que essa roupa foi moldada pelas necessidades que a dança trazia: as calças eram afuniladas, o que impedia que os dançarinos pisassem nelas, enquanto os paletós e as calças eram largas, o que permitia fazer os movimentos acrobáticos tão característicos dessa dança (DANIELS, 2002 apud UNRUH, 2012).

Influenciado pelo *Charleston*, pelo Sapateado e pelo *Breakway*, nasceu o *Lindy Hop*, cujo passo mais característico é o *swing out*, movimento que combina as posições abertas e fechadas, possibilitando o improviso e as brincadeiras próprios das *swing dances* (STEVENS, 2011 apud DEIMIQUEI; LIBERALI; ARTAXO, 2013). No *swing out*, os dançarinos distanciam-se um do outro, ficando conectados por um braço apenas, momento chamado de *breakway*, no qual podem improvisar antes de retornar novamente para o parceiro (HANCOCK, 2013). Por conta da distância entre os dançarinos e dos largos movimentos de quadris, muitos salões de dança em Nova York colocavam avisos proibindo o *swing out* nas pistas (PAINS, 2015). Porém, foi graças à oportunidade de improvisação que o *swing out*

proporcionava que o *Lindy Hop* se desenvolveu como uma dança singular, que libertava os dançarinos dos rígidos limites das danças de salão tradicionais, permitindo que eles incluíssem na dança elementos da personalidade de cada um (GIVEN, 2015). Como observa Shorty George Snowden (apud RENSCHAW, 2002, p. 69), um dos pioneiros e principais nomes do *Lindy Hop*: "Qualquer coisa que você sonhasse poderia ser incluída no *breakaway*, você testava todos os tipos de coisas".

Segundo Given (2015), a improvisação conferiu ao *Lindy Hop* um caráter de performance, além de dança social. Os dançarinos estavam livres para responder de acordo com as reações dos espectadores, o que ajudou no desenvolvimento de passos cada vez mais difíceis e espetaculares. Por ser uma conversa fluida entre dançarinos e audiência, essa dança transformava-se rapidamente, uma vez que novos passos eram testados constantemente, podendo ser incorporados ou não, dependendo da resposta do público. Em 1935, como descreve Parish (1999), Frankie Manning inventou os passos aéreos. A partir daí, muitos homens passaram a "jogar suas parceiras no ar, por cima das suas costas, entre suas pernas" (ERENBERG, 1998 apud RENSCHAW, 2002, p. 69). Porém, a maioria das pessoas que frequentavam os salões para dançar *Lindy Hop* não executavam os movimentos aéreos, pois esses exigiam uma habilidade técnica muito além da média (ENGELBRECHT, 1983).

Como observa Batiuchok (1988), alguns jovens foram se profissionalizando, era possível ganhar dinheiro em competições e trabalhar com dança em clubes e teatros. Assim, para muitos, o *Lindy Hop* virou um estilo de vida, já que era um entretenimento barato, além de uma fonte de renda. O Savoy, por exemplo, era a casa dos *Whitey's Lindy Hoppers*, dançarinos que reinaram como melhor grupo de *Lindy Hop* da segunda metade dos anos 1930 até meados dos anos 1940 (MANNING; MILLMAN, 2007). Segundo Caponi-Tabery (2008), foi com eles que o *Lindy* ultrapassou os salões e começou a ser dançado também em teatros e cinemas. De acordo com Unruh (2012), suas performances espetaculares em filmes, como *A Day at the Races* (1937) e *Hellzapoppin'* (1941), teatros e salões por todo o mundo ajudaram a espalhar o *Lindy Hop* pelos mais diversos lugares dentro e fora dos EUA (MANNING; MILLMAN, 2007).

Como destacou Marcellino (2001 apud SARTO, 2007), o lazer tem grande importância na vida moderna, uma vez que os valores nele vivenciados contribuem para mudanças de ordem moral e cultural. Um dos avanços que o *Lindy*

Hop trouxe, segundo Batiuchok (1988), foi um certo afrouxamento das barreiras raciais, ainda tão presentes nos EUA nas primeiras décadas do século XX. O Savoy, principal salão de dança no Harlem entre os anos 1920 e 1940, já era integrado décadas antes do movimento pelos direitos civis (STRICKLAND, 2014). Mais do que isso, como observa Parish (1999), o Savoy foi, provavelmente, a primeira instituição nos Estados Unidos onde brancos e negros entraram pela porta da frente para dançar juntos. De acordo com o autor (1999, p. 52), "não havia preconceitos; os dançarinos podiam pesar mais de 130 kg, ser brancos ou ter apenas uma perna - isso não importava no Savoy, se eles pudessem dançar". As bandas de *jazz* também foram as primeiras a integrar negros e brancos entre seus músicos (BATIUCHOK, 1988), uma década antes das organizações esportivas e militares fazerem o mesmo (SAVAGE, 2009). O critério para que alguém ganhasse respeito e prestígio no Savoy e em outros salões integrados não era baseado em classe social ou cor, mas na habilidade de dança e no talento musical (BATIUCHOK, 1988).

Jon Savage (2009) mostra que músicos negros como Count Basie e Duke Ellington eram vistos como exemplos por muitos jovens afro-americanos. Em uma época em que o esporte ainda não estava livre da segregação racial, o *jazz*, tanto como música quanto como dança, era o primeiro caminho para a fama possível para esses jovens (PARISH, 1999). Porém, como enfatiza Ake (2000, p. 229), "assim como tudo nos Estados Unidos, 'liberdade', 'esperança' e 'participação' são muitas vezes igualmente sonhadas, mas raramente igualmente experimentadas". Na prática, muitos negros nas bandas integradas, apesar de adorados nos palcos, eram tratados como lixo fora deles (SAVAGE, 2009). Músicos negros também ficavam de fora da maioria dos programas de rádio (UNRUH, 2012), pois as emissoras tinham medo que potenciais patrocinadores e as audiências do sul do país boicotassem os seus programas (SAVAGE, 2009). Além disso, o racismo institucionalizado também fazia com que os músicos negros fossem impedidos de tocar nos concertos mais lucrativos e sofressem humilhações diárias (AKE, 2000). Assim, como escreve Ake (2000), as bandas afro-americanas, responsáveis pelo sucesso do *jazz*, nunca receberam o respeito, a exposição na imprensa ou os ganhos financeiros de maneira igual aos seus pares brancos.

Por conta de sua origem afro-americana, o *jazz* e suas danças também sofriam preconceito de parte da sociedade americana, que os considerava perigosos (SAVAGE, 2009). Porém, o *jazz* tornou-se a língua franca da juventude americana,

o que ajudou na proliferação de salões de danças nos EUA. De acordo com Savage (2009), nos anos 1920, o *jazz* e suas danças eram um divisor de gerações. Isso porque, como define Rogers (apud UNRUH, 2012, p. 32), "o verdadeiro espírito do *jazz* é uma alegre revolta contra a convenção, o costume, a autoridade, o tédio e mesmo a tristeza". Desse modo, o *jazz*, símbolo internacional de modernidade, ficou muito popular entre os jovens, oferecendo uma base comum entre negros e brancos (SAVAGE, 2009), mas sendo vítima, assim como o *Charleston* e o *Lindy Hop*, de muitos comentários adversos (SAVAGE, 2009). Crease descreve a visão que muitos pais tinham do *Lindy Hop* como uma ameaça para seus filhos.

O *Lindy* era uma dança perigosa na América dos anos trinta, e era ainda mais perturbador porque misturava raças e classes. Brancos e negros se misturavam em salões de dança e casas noturnas, chamados de "*black and tan clubs*", onde reinava o *Lindy*. Os guardiões da moral pública, como o Dr. John J. Lallio, do Philadelphia College of Osteopathy, estigmatizaram o *Lindy* como um retorno para "a guerra e danças religiosas das tribos primitivas". Pais ansiosos escreveram para publicações como a *Hygea*, uma revista da American Medical Association, para perguntar se dançar *Lindy Hop* levava a uma fraca postura, delinquência ou perversão sexual; *Hygea* respondeu que a dança indicava que alguns membros da geração mais jovem estavam se desintegrando sob o estresse causado pelo "desemprego, falta de dinheiro, confusão política e desorientação pessoal" (CREASE, 1986 apud BATIUCHOK, 1988, p. 54).

Essa histeria moralista, entretanto, só serviu para aumentar ainda mais a atração que o *jazz* exercia sobre a juventude (SAVAGE, 2009). Se, como conta Savage (2009), nos anos 1920, os jovens dos EUA tinham recebido uma atenção sem precedentes, sendo considerados os "clientes do amanhã", com a quebra da bolsa, em 1929, esse privilégio sumiu. A popularidade do *swing* nos anos 1930 mostrava que, após passar anos em desvantagem na Grande Depressão, a juventude dos EUA começava a recuperar o status privilegiado que tinha perdido (SAVAGE, 2009). Como mostra Savage, o entusiasmo que o *swing* trouxe foi importante para energizar os Estados Unidos depois de quase uma década perdida.

O entusiasmo destes jovens fãs do *jazz* oferecia um otimismo e uma energia muito necessários: um tônico para um país cansado. 'O *swing* é a voz da juventude esforçando-se para ser ouvida neste nosso mundo de rápidas transformações', o New York Times opinou no início de 1939. 'O *swing* é o ritmo do nosso tempo. O *swing* é real. O *swing* está vivo.' (Savage, 2009, p. 351).

O *swing* acelerou o compasso da vida dos jovens, era uma música animada, física, da qual se podia participar (SAVAGE, 2009). Savage (2009) ressalta que o espanto e o julgamento que muitos jornalistas demonstravam diante de eventos de *swing* só dão destaque ao fato de que os adolescentes estavam operando em um comprimento de onda bem distante daquele dos adultos. Mais do que liberdade musical e física, o *swing* era a verdadeira emancipação dos *teens*, um

capítulo novo na história da juventude e também da comunicação de massa (SAVAGE, 2009).

O rádio, mídia que mais crescia nessa época, foi fundamental para o aumento da popularidade do *swing* (SAVAGE, 2009). Ouvindo música nos seus quartos ou nas *jukeboxes*, os jovens descobriram que ter acesso ao *swing* era algo fácil e rápido. A partir de 1937, desenvolveu-se todo um mundo adolescente em volta do *swing*, com gírias, modas, revistas e herois próprios (SAVAGE, 2009). Como conta Savage (2009), o *Lindy Hop* fez com que as gírias dos músicos de *jazz* se espalhassem pelo público jovem. O autor apresenta o *Hepster's Dictionary* (1938), de Cab Calloway, um glossário que cobria diversos aspectos da cultura do *swing*: os músicos eram os *cats*, os fãs eram *alligators* ou *jitterbugs*, uma pessoa que não entendia as gírias era *square*¹³. Esses termos também foram disseminados por várias revistas voltadas para os fãs do *swing*, como *Swing*, *Cats Meow*, *Jam Session* e *Jitterbug*. Além dessas gírias, Parish (1999) observa que os nomes dos passos também formavam um rico vocabulário, que era bem atrativo e tinha grande poder de síntese. Alguns exemplos de nomes de passos são: *Shorty George*, *Spank the Baby*, *Camel Walk*, *Dead Man's Walk*, *Fall of the Log*¹⁴.

Unruh (2012) conta que o aumento da popularidade do *Lindy Hop* entre a juventude branca fez com que o *Lindy Hop* passasse a ser cada vez mais associado à cultura norte-americana. A Segunda Guerra Mundial também contribuiu para isso, pois dançar era uma importante forma de recreação dos soldados, espalhando, assim, o *Lindy Hop* dentro e fora dos EUA (UNRUH, 2012). Se, anos antes, quem dançasse *Lindy Hop* era mal visto por estar gastando seu tempo com atividades de lazer em vez de contribuir, através do trabalho, para a guerra, quando os soldados começaram a dançar *Lindy Hop*, tudo mudou (UNRUH, 2012). Como lembra Unruh (2012), passaram a dizer para as mulheres que dançar com os soldados era um dever patriótico. Assim, o *Lindy Hop* passou a representar mais a liberdade nacional do que a liberdade individual dos negros, tanto que, em 1943, a dança foi tema de um artigo da revista *Life* intitulado “O *Lindy Hop*: uma Verdadeira Dança Folclórica Nacional Nasceu nos EUA”, com dançarinos brancos na foto de capa (UNRUH, 2012).

¹³ Tradução dos termos para o português: *cats* (gatos), *alligators* (jacarés), *jitterbugs* (besouros nervosos), *square* (quadrado).

¹⁴ Traduzindo os nomes desses passos para o português, ficaria mais ou menos assim: "Pequeno George", "Espanque o Bebê", "Caminhada de Camelo", "Caminhada do Homem Morto", "Queda do Tronco".

Ironicamente, ao mesmo tempo em que a guerra ajudou a disseminar o *Lindy Hop* pelo mundo, ela também contribuiu para que ele saísse de cena (GIORDANO, 2007 apud UNRUH, 2012). Isso aconteceu por vários motivos, entre os quais a imposição de uma taxa de vinte por cento que deveria ser paga pelos locais de entretenimento para ajudar nos esforços de guerra, o que levou ao encerramento das atividades de vários clubes e salões de dança no Harlem (BATIUCHOK, 1988), e a convocação de muitos músicos e dançarinos, como o próprio Frankie Manning, para o exército norte-americano (UNRUH, 2012). Além disso, a música também mudou. A partir de meados dos anos 1950, o rock passou a ser o estilo mais popular entre os jovens, o que trouxe novas formas de dança (STRAW, 2001), que adaptavam vários passos do *Lindy Hop* (UNRUH, 2012). Com fenômenos como o *Twist* (PARISH, 1999) e a música *Disco* (RENSHAW, 2006), as pessoas passaram a se interessar cada vez menos pelas danças de salão, sentindo-se mais confortáveis para dançar sozinhas do que com um parceiro (UNRUH, 2012).

3. O revival do *Lindy Hop*: juventude e cultura *vintage*

O *Lindy Hop* nunca morreu oficialmente, mas, depois dos anos 1950, passou a ser dançado e ensinado apenas em pequena escala (UNRUH, 2012). De acordo com Unruh (2012), foi no final da década de 1980 que o interesse pela dança renasceu, dando início a um novo capítulo na história do *Lindy Hop*: o *revival* (renascimento). Esse fenômeno, porém, estava inserido em um contexto maior de fortalecimento de um estilo e de uma estética do passado nos EUA. Em um período em que o número de desempregados e moradores de rua estava cada vez maior e o perigo da AIDS complicava as interações sociais, a juventude foi atraída para esse movimento que celebrava uma época que teria sido, supostamente, mais simples (UNRUH, 2012).

Nesse contexto, na Califórnia, músicos começaram a tocar um estilo chamado de *neo-swing*. Como conta Renshaw (2002), muitos deles tinham raízes nos movimentos *Ska*, *Rockabilly* e, principalmente, no *Punk*. Segundo o autor, podemos ver vários elementos do *Punk* no *swing revival*, como a recusa a confiar nas instituições da indústria musical e a postura de desafio aos padrões sociais ligados à moda e à aparência pessoal. A atitude DIY (*Do It Yourself* ou, em português, “Faça Você Mesmo”) do *Punk*, que permitia a combinação de peças

novas e usadas, misturando roupas modernas e antigas, influenciou diretamente a forte presença do estilo *vintage* no *swing revival* (RENSHAW, 2002).

De acordo com Renshaw (2006), ao apropriar-se da música, da dança e das roupas da *swing era*, cada participante dessa subcultura construía uma identidade única para si mesmo, resistindo aos padrões ditados pela mídia e pela indústria cultural. Adotando e consumindo elementos da cultura americana dos anos 1930 e 1940 que pareciam esquecidos, rebelavam-se contra a cultura *mainstream* e contra a lógica do capitalismo. Porém, de acordo com o autor, não rejeitavam completamente o consumo, comprando roupas, móveis, bicicletas e os mais diversos produtos relacionados ao passado, sejam eles *vintage* ou retrô¹⁵. De acordo com Renshaw (2006), ao comprar esses produtos, buscava-se transgredir as imposições da cultura popular, mas, ao fazer isso, também adotava-se a verdadeira natureza da mesma, que é utilizar o consumo como estratégia de construção e apresentação de identidades singulares.

Como relata Renshaw (2006), aos poucos, a cena cresceu e, no final dos anos 1990, o *swing* deixou de ser uma subcultura alternativa e voltou a ser *mainstream* (UNRUH, 2012), com filmes como *Swing Kids* (1993) e *Swingers* (1996), a participação da banda de *neo-swing* *Big Bad Voodoo Daddy* no intervalo do *Super Bowl* de 1999 e comerciais como o “*Khaki’s Swing*” (1998), da GAP (HANCOCK, 2007). Apesar do foco que o cinema e a mídia impressa estavam dando para as *swing dances* nos anos 1990, esse anúncio da GAP foi o principal responsável pelo frenesi que levou ao pico do *revival* (STEVENS, 2011 apud UNRUH, 2012), uma verdadeira “*swing tsunami*”, como descreve Judge (2000 apud UNRUH, 2012), que atingiu um público quase 10 vezes maior do que o do filme *Swingers*.

Apesar da cena *swing* da Califórnia não ter o *Lindy Hop* como foco, ela foi essencial para que ele voltasse a ter um espaço de destaque na mídia (UNRUH, 2012). Porém, esse movimento é apenas parte da história do *revival*. Simultaneamente a ele, a partir de meados dos anos 1980, dançarinos em diversos lugares do mundo passaram a se interessar pelo *Lindy Hop*. Como conta Parish (1999), com a popularização dos videocassetes, grupos como o *Rhythm Hot Shots*,

¹⁵ Segundo Yamanari (2011 apud YAMANARI, 2013), o termo *vintage*, originalmente associado a safras de vinhos, refere-se a algo que foi produzido no passado, que tem alta qualidade e que não é encontrado facilmente, já a palavra retrô está relacionada a algo produzido nos dias atuais, mas que utiliza a aparência de objetos *vintage*.

na Suécia, e o *Jiving Lindy Hoppers*, na Inglaterra, estavam estudando sequências de *Lindy Hop* em filmes de Hollywood como *Hellzapoppin'* (1941). O mesmo estava acontecendo na Califórnia, onde, depois de assistir a filmes como *A Day at the Races* (1937), os dançarinos Sylvia Sykes, Jonathan Bixby, Erin Stevens e Steven Mitchell decidiram viajar para Nova York para aprender sobre as origens do *Lindy Hop* (STEVENS, 2011 apud UNRUH, 2012).

No dia 23 de março de 1986, no The Cat Club, em Nova York, aconteceu um momento surreal na história do *Lindy Hop*, em que esses quatro dançarinos, além de Frank Manning e Norma Miller, ambos destaques do *Whitey's Lindy Hoppers* nos anos 1930 e 1940, participaram de uma baile organizado por Terry Monaghan, do *Jiving Lindy Hoppers*, e por Robert Crease, da New York Swing Dance Society (UNRUH, 2012). Ryan Francois, que também estava presente no evento, narra o que aconteceu: "Nós estávamos procurando o Frankie Manning e os *Whitey's Lindy Hoppers* originais... Mas o que foi incrível foi que todos nós chegamos no Cat Club ao mesmo tempo. Por algum motivo, tivemos a mesma ideia no mesmo momento e não nos conhecíamos" (PENER, 1999 apud UNRUH, 2012, p. 155-156). A partir daí, Steven Mitchell e Erin Stevens começaram a ter aulas informais, mas regulares, com o mestre Frankie Manning, que estava trabalhando nos Correios (PAINS, 2015), e passaram a ensinar *Lindy Hop*, assim como Sykes e Bixby, na Califórnia (UNRUH, 2012).

Quando a notícia de que Frankie estava dando aulas se espalhou, começaram a chegar pedidos de jovens de diversos lugares que queriam aprender com o mestre (MANNING; MILLMAN, 2007). Assim, aos setenta e dois anos, Frankie começou um novo capítulo em sua ilustre carreira, virando um verdadeiro embaixador do *Lindy Hop* pelo mundo. Como conta Pains (2015), em 1987, Frankie viajou para a Suécia para dar aulas para a companhia de dança *Rhythm Hot Shots*, que, entusiasmada com o resultado, o convidou para ser o principal instrutor do Herräng Dance Camp, em 1989, no mesmo país. Esse evento anual já acontecia desde 1982, mas não tinha muita popularidade, porém, com a participação de Frankie Manning, que foi a todas as edições do evento até 2007, começou a chamar atenção de cada vez mais pessoas. Atualmente, de acordo com Pains (2015), "o Herräng é o maior evento de *swing dances* do mundo, recebendo anualmente cerca de três mil dançarinos de mais de 40 nacionalidades", inclusive muitos brasileiros.

De acordo com Madison (2014), o *Lindy Hop* virou um intercâmbio artístico transcultural, com um número cada vez maior de eventos por todo o mundo, como acampamentos, competições e workshops. Strickland (2014) destaca que uma das principais diferenças entre a cena original do *Lindy Hop* e a do *revival* tem relação com a forma de difusão da dança. Enquanto, nos dias de hoje, o principal meio de propagação é através de aulas, nos anos 1930 e 1940, os passos e até movimentos complexos, como os aéreos, eram popularizados a partir da imitação, não existindo uma educação formal (STEARNS; STEARNS, 1968 apud STRICKLAND, 2014). Há uma razão simples para explicar a importância das aulas na cultura atual: as pessoas não sabem mais dançar com um parceiro (GIORDANO, 2007 apud STRICKLAND, 2014).

Segundo Renshaw (2002), o *Lindy Hop* oferece uma alternativa aos cansativos e tediosos passos que as pessoas dançam socialmente na cultura popular contemporânea, além de possibilitar um tipo diferente de interação social (RENSHAW, 2002). David Afonso¹⁶, dançarino e professor de *Lindy Hop* em Lisboa, também destaca o importante papel que essa dança desempenha.

Em uma sociedade onde estamos cada vez mais interligados virtualmente, sinto que existe falta de um contato próximo, um contato mesmo físico entre as pessoas, e a dança permite esse nível de ligação, que eu acho que é tão importante para o relacionamento humano.

De acordo com Strickland (2014) as muitas e cada vez mais avançadas tecnologias contribuíram para diminuir o interesse das pessoas por danças, de um modo geral, porém, por outro lado, atuam como ferramentas essenciais para a propagação do *Lindy Hop*. Se, nos anos 1980 e 1990, os videocassetes foram fundamentais para que as pessoas pudessem ver, gravar e compartilhar filmes antigos que tinham performances de *Lindy Hop*, a internet foi responsável por ampliar e fortalecer ainda mais a cena. Como destaca Almonte (2014), sem a internet, o mundo do *Lindy Hop* seria muito menor e bem menos espalhado do que é hoje. Muitos grandes eventos de *Lindy Hop* surgiram junto com o Youtube, um alimentando o outro. Em 2014, cinco anos após a morte de Frankie, para comemorar o século que o dançarino completaria se estivesse vivo, foi feito um vídeo em que grupos dos mais diversos lugares, como Austrália, Coreia do Sul, Estônia, Argentina e EUA, aparecem dançando uma coreografia clássica do *Lindy Hop*. Essa homenagem, chamada de *Global Shim Sham for Frankie*, mostra como existem

¹⁶ Em depoimento presente no anúncio produzido pelo OBS Lab, em 2017, para o banco português Caixa Geral de Depósitos, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zzP_Ozm5vII.

diversas cenas locais de *Lindy Hop*, as quais fazem parte de uma comunidade mundial.

Como descreve Unruh (2012), ao começar a dançar *Lindy Hop*, ela descobriu um caminho para fazer amizades em qualquer lugar que fosse no futuro. Para Cátia Fonseca¹⁷, dançarina e professora de *Lindy Hop* em Lisboa, a dança é o idioma comum dessa comunidade. Segundo ela, "é impossível nós pensarmos em ir a algum lugar sem

vermos se existe *Lindy Hop*. Nós sabemos que vamos chegar lá e vamos sentir que temos algo em comum e vamos nos comunicar com aquelas pessoas mesmo que não falemos a mesma língua". De acordo com o Strickland (2014), o *Lindy Hop* vive, nos dias atuais, em um ambiente que valoriza a comunidade e em que a música, mais do que trilha sonora, é uma forma de fortalecer e nutrir relações sociais.

Perto de completar um século de idade, o *Lindy Hop* é um fenômeno mundial, "uma forma de arte, uma expressão de alegria e uma comunidade social" (MADISON, 2014, p. 75). Como observa Madison (2014), com os avanços da tecnologia, o mundo parece ter se tornado um lugar menor, no qual o *Lindy*, ao mesmo tempo em que foi beneficiado pelas possibilidades de conexão trazidas pela internet e pelas redes sociais, também ajuda a fazer com que pessoas de diferentes lugares descubram mais sobre aqueles com quem dividem o planeta. Ignorando as barreiras linguísticas, culturais e políticas, o *Lindy Hop* é hoje um impulso para a conexão entre pessoas dos mais diversos lugares do mundo, promovendo, além da música e da dança, paz, compreensão e união (MADISON, 2014).

Referências

AKE, D. *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture* by Lewis A. Erenberg. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2000. Resenha de: ERENBURG, L. **Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture**, v. 18, n. 2, p. 228–230, 1998.

ALMONTE, J. **The State of the Hop: Looking Back, Moving Forward, and Swinging Out**, 2014. Disponível em: <<http://jsalmonteproductions.com/wanderingandpondering/2014/5/16/the-state-of-the-hop>>. Acesso em: 20/05/2017.

A NOSSA CAIXA. **Cartografia do Talento**. Produção OBS Lab. Lisboa, 2017.

¹⁷ Em depoimento presente no anúncio produzido pelo OBS Lab, em 2017, para o banco português Caixa Geral de Depósitos, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zzP_Ozm5vII.

BARRETO, D. **Dança... Ensino, Sentidos e Possibilidades na Escola**. Campinas, SP: Autores Associados, 2004. 178 p.

BATIUCHOK, M. **The Lindy**. Dissertação (Mestrado em Artes), New York University, Nova York, NY, 1988, 104 p.

BERENDT, J. Joachim Ernst Berendt by Randall Morris. [15 de junho, 1991]. Nova York: **BOMB Magazine**. Entrevista concedida a Randall Morris.

CAPONI-TABERY, G. **Jump for Joy: Jazz, Basketball, and Black Culture in 1930s America**. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 2008. 260 p.

CAVASIN, C. A dança na aprendizagem. **Revista Leonardo Pós**, n. 3, p.1-8, ago. 2003.

DEIMIQUEI, A; LIBERALI, R; ARTAXO, M. O perfil de aderência, permanência e motivação de praticantes de *Lindy Hop* e *West Coast Swing* como dança de salão no Brasil. **Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício**, v. 7, n. 39, p. 268-277, jul. 2013.

ENGELBRECHT, B. Swinging at the Savoy. **Dance Research Journal**, v. 15, n. 2, p. 3-10, jul. 1983.

FONSECA, C. **Esquema corporal, Imagem Corporal e Aspectos Motivacionais na Dança de Salão**. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, SP, 2008, 110 p.

GIVEN, W. Lindy Hop, Community and the isolation of appropriation. In: GEORGE-GRAVES, N. (Ed). **The Oxford Handbook of Dance and Theater**. Nova York, NY: Oxford University Press, 2015. p. 729-750.

HANCOCK, B. **American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination**. Chicago, IL: University of Chicago Press. 2013. 280 p.

_____. Learning How to Make Life Swing. **Qualitative Sociology**, v. 30, n. 2, p. 113–133, 2007.

KASSING, G. **Discovering Dance**. Champaign, IL: Human Kinetics. 2014.

LÉVI-STRAUSS, C. Raça e História. In: **Antropologia Estrutural Dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 328-367.

MADISON, D. World Lindy Hop Day. In: HUISKEN, D. (Ed). **Frankie Manning: 100 Commemorative Book**, 2014. p. 75.

MANNING, F; MILLMAN, C. **Frankie Manning: Ambassador of Lindy Hop**. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2007. 286 p.

MONAGHAN, T. Why Study the Lindy Hop?. **Dance Research Journal**, v. 33, n. 2, p. 124–127, 2001.

NANNI, D. **Dança educação – Pré-escola à Universidade**. Rio de Janeiro, RJ: Sprint, 2003. 191 p.

_____. **Dança educação – Princípios, Métodos e Técnicas**. Rio de Janeiro, RJ: Sprint, 1995. 307 p.

PAINS, C. **Lindy hop, dança que nasceu na Nova York dos anos 1920, invade as festas cariocas**. O Globo a Mais, Rio de Janeiro, 23 abr. 2015.

PARISH, P. The Lindy Hop: A Revival in full swing. **Dance Magazine**, v. 73, n. 9, pp. 50-52, set. 1999.

PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1989. 304 p.

RENSHAW, S. Postmodern Swing Dance and the Presentation of the Unique Self. In: KOTARBA, J.; JOHNSON, J. (Eds). **Postmodern Existential Sociology**. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2002. p. 63-85.

_____. Postmodern Swing Dance and Secondary Adjustment: Identity as Process. **Symbolic Interaction**, v. 29, n. 1, p. 83-94, 2006.

SARTO, K. **Retratos da Vida: Dança e Lazer como Instrumentos de Inserção Social para a Juventude**. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, SP, 2007, 133 p.

SAVAGE, J. **A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX**. Trad.: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2009. 558 p.

SPRING, H. Swing and the Lindy Hop: Dance, Venue, Media, and Tradition. **American Music**, v. 15, n. 2, pp. 183–207, 1997.

STRAW, W. Dance Music. In: FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J. (Eds). **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 158-175.

STRICKLAND, M. **Swing Dancing: How Dance Effectiveness May Influence Music Preference**. Dissertação (Mestrado em Artes), Florida State University, Tallahassee, FL, 2014, 107 p.

TONELI, P. **Dança de Salão: Instrumento para a qualidade de vida no trabalho**. TCC (Graduação em Administração), IMESA/FEMA, Assis, SP, 2007, 81 p.

UNRUH, K. **Jubilant spirits of freedom: Representations of the lindy hop in literature and film from the swing era to the swing revival**. Tese (Doutorado em Filosofia), Purdue University, West Lafayette, IN, 2012, 212 p.

VARANDA, S. Corpos e expressão em movimento. A dança e a educação. Por que ensinar dança na escola?. **Batatais**, v. 2, n. 1, p. 121-145, jan./jun. 2012.

VERDERI, E. **Dança na escola: uma abordagem pedagógica**. São Paulo, SP: Phorte, 2009. 120 p.

VOLP, C., DEUTSCH, S., SCHWARTZ, G. Por que Dançar? Um Estudo Comparativo. **Motriz**, v. 1, n. 1, p. 52-58, jun. 1995.

WADE, L. The emancipatory promise of the habitus: Lindy hop, the body, and social change. **Ethnography**, v. 12, n. 2, p. 224-246, jun. 2007.

YAMANARI, T. O “Vintage” e o “Retrô” como estratégias visuais. **Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, Londrina, maio de 2013.

Ser sonoro *

Visões e audições de mundo para um novo habitar

Fernando Cespedes**

Resumo:

A visão foi eleita pela racionalidade Ocidental como o sentido primordial para apreensão e compreensão de mundo, assim como para a produção de sentido de forma geral. O processo histórico que levou a esta primazia deixou marcas indeléveis em nossas formas de existir, relacionar-se e habitar o mundo. O presente trabalho explora este processo, suas origens e consequências, e apresenta formas de estar no mundo baseadas na escuta e na produção de sons, comum a diversos povos e culturas. Propõe, assim, que 'visões de mundo' sejam complementadas por 'audições de mundo', revelando os possíveis seres sonoros presentes em todos nós.

Palavras-chave: primazia visual, audição de mundo, visão de mundo, ser sonoro, mundo auditivo.

1. A construção da primazia visual

Ver os amigos, *ver* o que aconteceu, *ver* as notícias, *ver* o mundo lá fora. *Ver*, para nós, é muito mais do que enxergar: é relacionar-se, saber, conhecer, entrar em contato. Nossas opiniões em relação a uma pessoa conhecida publicamente fazem parte de *imagem* que fazemos dessa *figura* pública. *Visualizamos* ideias e projeto e, principalmente, *imaginamos* (criamos *imagens*) como metáfora para pensar, criar e sonhar. Ainda que médicos recorram também a outros sentidos para descobrir o que há de errado com nossa saúde, geralmente os visitamos para *dar uma olhada* em algo que não parece bem. O mesmo vale para a ida ao mecânico, embora os sintomas de problemas no carro geralmente nos apareçam ao ouvir algo estranho no motor ou sentindo-o perder potência.

Nosso uso indiscriminado do *ver* como sinônimo de qualquer forma de interação com o mundo é a consequência, na linguagem, do primado visual em nossa forma de habitar o mundo. Da mesma forma, nossa ciência e filosofia reconhecem a visão como o sentido prioritário pelo qual procuramos entender e explicar o mundo. Em ambas, falamos de *perspectiva*, *observação*, *evidência*, *ponto de vista* e *reflexão* como formas de obter conhecimento ou viver uma experiência, sempre aludindo à visão. O trabalho de nossos cientistas e filósofos é *jogar luz* sobre o que está

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutorando em Comunicação Digital pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Comunicação Digital pela ECA-USP (2013). Bacharel em Comunicação Social pela ECA-USP (2007). E-mail: fecespedes@gmail.com.

escondido para *revelar, descobrir, esclarecer*, e, dessa forma, *abrir horizontes*. De Platão e seu mito da caverna, com suas luzes e sombras, a Lacan e a fase dos espelhos, passando por Hegel, cuja vida ética está associada à "completa coincidência entre os *olhos* do espírito e os *olhos* do corpo" (HEGEL, 2010: 143), habitamos o mundo por meio da visão. Se hoje usamos - tanto na fala coloquial quanto nas da filosofia e ciências - termos ligados à visão para apreender o mundo, da mesma forma com que damos grande importância às *aparências* e ao *visual*, é preciso saber que este estados das coisas não é natural, mas sim fruto de um processo histórico e cultural. Assim, podemos nos perguntar, logo de saída, *como se deu o processo que elegeu a visão como principal estrutura de linguagem e pensamento moderno?*

Um marco nesse processo foi a *Poética*, escrita por Aristóteles em IX AEC, em Atenas. Como muitas das obras do Classicismo grego, a *Poética* voltou à tona durante o Renascimento Europeu e, ainda que em meio a controvérsias e acidentes, chegou até hoje como uma descrição da tragédia grega baseada no distanciamento visual, espacial e psicológico entre atores e espectadores. Uma separação clara entre sujeito e objeto. Aristóteles colocava, há 2500 anos, a visão como o sentido fundamental tanto para a percepção dos fenômenos de seu tempo quanto para mediar a inspiração do poeta, que deveria "*estruturar os enredos (...), pondo-os, o mais possível, diante dos olhos*" (ARISTÓTELES, 2008: 72-3).

Ainda na Grécia, alguns séculos adiante, encontramos outro episódio importante para a história do primado visual. No Livro do Exôdo, parte do Velho Testamento, Moisés ouve a voz de Deus (3:4) mas, por medo, não vira seu rosto para vê-lo (3:6). Em uma das primeiras traduções do texto hebraico para o grego, a Septuaginta, a cena é narrada com Moisés *vendo* a voz de Deus (BASTOS, 1999: 91). *Ver* um som não parece uma ideia absurda para os gregos antigos, já que o próprio termo *ideia* (ιδέα) tem em sua etimologia relação com as noções de ver, conceber, *ter visão*. No caso, Moisés estaria *visualizando* a voz divina, ainda que não a estivesse vendo de fato.

O século XIV europeu viu o início de um resgate dos ideais gregos do humanismo e espalhou-os pelas mais variadas esferas como as artes, ciências, filosofia, economia, política. Este humano já era o que primava pelo visual: racional, lógico e cético. O método de investigação proposto durante o Renascimento deixava de lado a escolástica medieval, que buscava conhecimento na autoridade eclesiástica

(apóstolos, papas, bispos e santos) e passava a valorizar o uso da razão e a análise das evidências empíricas. Ao mesmo tempo, a pintura se aproximava ainda mais do real, ao ganhar uma nova dimensão com o surgimento da perspectiva. A disseminação dos livros, graças à invenção da prensa de tipos móveis, somou-se aos demais fatores para dar a cada indivíduo, aos poucos, o direito de exercer sua própria *visão de mundo*.

O Renascimento representa, de forma geral, o pensamento intelectual hegemônico na Europa até a primeira metade do século XVII, quando a migração de poder econômico da Itália para a Espanha e o enfraquecimento da Igreja Católica pela Reforma Protestante já marcavam o fim do período. A racionalidade do visual manteria-se em voga por meio do Cartesianismo, cuja obra central, *Discurso sobre o método*, de Descartes, deixa clara sua intenção em seu título completo: *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência*. Nela, em 1637, Descartes apresenta a máxima *Penso, logo existo*, que, como vimos, bem poderia ter sido apresentada como *Vejo, logo existo*.

Estava em curso, assim, o processo que consagrou a visão como o sentido mais importante do mundo moderno. Da mesma forma que a geometria euclidiana havia feito no passado, a revolução científica nos trouxe a certeza de poder dominar o mundo através do olhar. Baseado tanto nos ideais humanistas do Renascimento quanto no método científico, o período foi marcado pela estruturação de métodos e invenção de novos aparatos que levariam a visão a um patamar ainda mais alto. Ainda no século XVI, Mercator apresentava sua projeção cilíndrica de mapas para facilitar as navegações e, no XVII, seriam inventados o microscópio e o telescópio, que, ao emprestar poderes quase divinos aos olhos humanos, ajudaram a separar não só a ciência da religião como a visão dos demais sentidos. Esta separação cria um mundo que valoriza o *ver com os próprios olhos* e despreza o *ouvir dizer*. Nele, *pontos de vista* são tão reais quanto o *sentir na pele*.

2. Mundos e povos auditivos

Para os Kamayurá do Parque Indígena do Xingu, a palavra *anup* significa primeiramente ouvir, mas também *compreender, entender, conceber, obedecer e seguir* (BASTOS, 1999; 2007 e 2012) Na organização Kamayurá, *anup* aparece em uma hierarquia superior àquela ocupada pelo termo *tsak*, que significa ver. Já o termo *Nanuyte*, significa *aquele que não pode ouvir* (*idem*, 1999: 89). Ainda

segundo os Kamayurá, o *yapú* (ouvido), responsável por ouvir os *ihu* (sons), é um órgão central não apenas para a audição como também para o pensamento. É atribuição do *yapú* não apenas ouvir e escutar o objeto sonoro em si, mas também compreendê-lo, dar valores e sentidos. O pensar, no mundo Kamayurá, é *audível*. Não à toa, uma das principais habilidades que um xamã Kamayurá pode desenvolver é a de ouvir pensamentos.

Conversas cotidianas sobre o choro, a reza, as brincadeiras, cantorias, o vento nas árvores, as vozes de animais, de *mama'e* (espíritos) e os sons da floresta mostram que, além de ouvir e produzir sons, a possibilidade de poder falar sobre eles é muito cara aos Kamayurá (*ibidem*, 1999: 89). A íntima relação entre audição e pensamento reflete-se diretamente - como imaginariam os autores associados à virada linguística - no desenvolvimento de sua linguagem. Para responder à centralidade das discussões sobre elementos sonoros na vida cotidiana, o repertório de termos associados à descrição sonora e à escuta é vasto. Ao passo que, na *nossa* linguagem, o empréstimo de termos de universos visuais ou táteis para descrever os sons (*nossos* sons são altos, grossos, secos, aveludados, gordos, baixos, finos, magros ou molhados) pode ser indício da pequena relevância do sonoro no *nosso* mundo.

De forma similar, para os Kisêdjê - outra etnia que vive no Xingu, apesar de não ter origem xinguna - o termo *anhi mba* (*ibidem*, 1999: 165) significa comportar-se de forma a seguir a moral do grupo e é derivado de *mba*, que significa ouvir. Entre eles, os indivíduos que têm dificuldade em aprender são descritos como *tendo orelhas inchadas* ou *tendo sapos nas orelhas* (*ibidem*, 1999: 166). Em ambas etnias, o indivíduo que *ouve demais* é aquele ligado à música e a oratória de forma virtuosa, enquanto que aquele que *vê demais* está associado à feitiçaria e aos espíritos ferozes.

A primazia do som e da audição como forma de entender o mundo não é exclusividade dos Kamayurá ou dos Kisêdjê. Nas últimas décadas, estudos conduzidos com outros grupos das terras baixas sulamericanas permitem estender para outras etnias e povos essa organização sensorial que leva ao desenvolvimento não de visões de mundo, mas sim de *audições de mundo*¹. É possível, na verdade, que ela exista também em povos de outros continentes, reforçando a tese de que o mundo visual não é o mundo em si, mas apenas um dos mundos possíveis.

Uma das formas mais contundentes de apreensão visual do mundo é a cartografia. Porém, da mesma forma com que nossa *visão de mundo* nos levou às projeções territoriais por meio gráficos, outros povos utilizam sua *audição de mundo* para criar mapas sonoros. Segundo a mitologia aborígene da região central da Austrália, seres mitológicos ancestrais percorreram o mundo dando a ele sua forma atual, criando regiões sagradas, animais e plantas. Estes seres deram aos povos da região ciclos de canções que marcam, na geografia, os caminhos percorridos e os fatos ocorridos durante a formação do mundo. Conhecidos como *kujikas*, os ciclos de canções representam, na organização social aborígene, algo similar a títulos de propriedade de terra. Um grupo que soubesse o ciclo de canções que citava lagos, rios, montanhas e outros acidentes geográficos específicos de uma determinada região, tinha direito de explorar seus recursos e viver nela (KOCH, 2013: 5).

No caso dos nativos sulamericanos, uma explicação plausível para a centralidade auditivo-sonora nas formas de relação com o mundo está no denso meio ambiente da floresta amazônica, um mundo repleto de sons vindo de todas as direções e de estímulos visuais reduzidos: só é possível *ver* a onça ou a cobra quando já é tarde demais; da mesma forma, a potencial caça, ao avistada, já se prepara para a fuga. Se o corpo humano é o primeiro instrumento da cultura (MAUSS, 2003: 399-422), a adaptação humana ao ambiente ecológico - no caso, o desenvolvimento da audição para monitorar o ambiente - é o primeiro agente transformador da cultura. No caso aborígene, porém, o semi-árido predominante faz com que os planaltos e planícies sejam cobertos por vegetação baixa, uma ecologia que favoreceria, em tese, a visão.

3. O formato dos mundos auditivos

Se não podemos apontar com clareza as influências que levam determinados grupos a estabelecer visões ou audições de mundo, tentaremos explorar as diferentes consequências que cada caminho gera. Uma diferença essencial entre as propriedades das ondas eletromagnéticas que fazem parte do espectro visível da luz e as ondas sonoras mecânicas é que estas se propagam facilmente por meios sólidos, incluindo o próprio corpo humano. Ao contrário do estímulo visual, que atinge a fóvea, região central da retina, passa pelo nervo óptico e chega até o cérebro sem desvios, o estímulo sonoro ressoa por onde passa. É justamente por meio da ressonância que o estímulo sonoro é transmitido dos tímpanos para a cóclea, que se

conecta aos nervos auditivos e, em seguida, ao cérebro. O trecho entre os tímpanos e a cóclea é formado por três pequenos ossos, cujos nomes vêm de seus formatos: o tímpano é fundido no martelo, que se conecta com a bigorna, que é ligada ao estribo e, por fim, à cóclea.

A cóclea é um tubo ósseo em formato espiral, cheio de líquido e revestido por membranas que sustentam 15.000 células ciliadas. As células, ao serem estimuladas pelo líquido movimentado pela onda sonora, transformam o impulso mecânico em elétrico, chegando ao cérebro pelo par de nervos auditivos. Nos poucos centímetros que separam nossos tímpanos dos nervos auditivos, o som atravessa indiscriminadamente substâncias tão distintas quanto membranas, ossos e líquidos. É essa capacidade de *intromissão* da onda sonora, que faz com que tenhamos grande dificuldade em ignorar o som. Diferente o estímulo visual, que entra apenas pelos olhos, o som nos atinge penetrando pelo corpo todo. É verdade que ele nos chega principalmente pelo canal auditivo mas, basta obstruí-lo para ver que não deixamos de ouvir: apenas ouvimos de outra forma.

É a qualidade intromissiva da onda sonora que cria a relação íntima entre *sentir* e *ouvir*, principalmente nos sons mais graves que reverberam em nosso corpo. Da mesma forma, é penetrando na taça de vidro que o som é capaz de - ao atingir a frequência de ressonância da taça e amplificar suas vibrações naturais - trincá-la ou quebrá-la. Ambos fenômenos ocorrem pela alta capacidade de transferência de energia e de interação com a matéria - inclusive a do corpo humano - que a onda mecânica sonora possui (FECHNER, 1965).

Outro ponto essencial em nossa exploração de mundos sonoros é direção e formato de propagação da onda sonora, que não avança de forma unidirecional, mas sim esférica, propagando-se em todas as direções. Se quiséssemos criar uma 'lanterna sonora', um dispositivo que emitisse o som apenas em uma direção específica e em nenhuma outra, nossa criação acabaria funcionando como uma tocha, emitindo estímulos sonoros esfericamente. Claro que há formas de forçar algum direcionamento do som: orelhas, alto-falantes e outros instrumentos naturais e artificiais de planejamento acústico são capazes de concentrar as ondas sonoras, dirigindo-as às direções de interesse. Porém, seus efeitos - como comprovam tanto as desavenças entre vizinhos quanto as legislações urbanas sobre controle de emissão sonora - apenas minimizam a natural projeção esférica e intromissiva do som.

Baseado nas descrições físicas das ondas sonoras, fisiológicas do aparelho auditivo e psicofísicas do processo humano de escuta, podemos nos aventurar em uma tentativa de estabelecer um formato de mundo para povos que têm na audição sua principal forma de mediação com o mundo. O formato do mundo dos Kamayurá, Kisedjê, Aborígenes e outros povos que desenvolvem *audições de mundo* é, antes de mais nada, esférico e inclusivo. Não reconhece barreiras, interrupções ou limites, exige, portanto, participação. Seu formato não reconhece pontos cegos (*surdos*, no caso). É inclusivo, envolvente e múltiplo. O formato do mundo auditivo é também perene, faz-se presente constantemente.

O formato do mundo sonoro tem também semelhanças com o visual: por nossa limitada capacidade de ouvir sons distantes com detalhes, a esfera do mundo sonoro dilui-se e perde definição conforme afaste-se de seu centro, o sujeito que ouve. Comparando as formas de processamento de estímulos visuais e auditivos e suas atribuições de sentido, o formato esférico do mundo sonoro é também não apenas um fenômeno físico, mas em grande parte uma criação humana, que visa equilibrar informações conflitantes e criar, com o apoio da memória, paisagens sonoras consistentes.

Graças à característica ressonante das ondas mecânicas sonoras, o mundo esférico-auditivo responde a si mesmo a todo momento. Assim como morcegos, golfinhos e baleias, que se localizam por meio de ecolocalização, os habitantes dos mundos sonoros são também câmaras de ressonância. Produzem e escutam sons (seus próprios e os externos) ao mesmo tempo em que os reverberam ou anulam (por meio de ondas sonoras em fase ou defasadas). O formato do mundo auditivo seria então não o de uma esfera única para cada indivíduo, mas sim o de incontáveis esferas ecoando umas por entre as outras em movimentos de interpenetração, choque, acúmulo, englobamento e fusão.

Comparemos algumas das características geralmente atribuídas ao mundo auditivo com outras ligadas ao mundo visual: do lado sonoro-auditivo temos o esférico, submerso, próximo, profundo, envolvente, includente, subjetivo, emocional, afetuoso, temporal e penetrante; do lado visual-imagético tudo o que é direcional, isolado, perspectivista, distante, superficial, excludente, objetivo, intelectual e espacial. Os dois conjuntos acima remetem à polarização presente em toda a história das ideias, desde os primórdios da filosofia, arte, ciência, religião humana: feminino e masculino, oriente e ocidente, subjetivo e objetivo, natureza e

cultura, criança e adulto, religião e ciência, espiritual e material, inconsciente e consciente, dionisíaco e apolíneo, mente e corpo, entre tantos outros.

Por sorte, essa estrutura dual sobre a qual construímos e organizamos nosso mundo parece dar sinais de cansaço. Sorte pois a dualidade é, em todos esses casos, polarizadora: obriga tudo o que está no meio a aderir a um dos pólos. Essa atração tende a esvaziar os espaços de indecisão, hibridismo, ambiguidade ou polivalência habitados por tudo aquilo que resiste à definição polarizada. Sorte pois estes espaços são justamente os responsáveis por traduzir, mediar e, em último caso, criar empatia entre habitantes dos pólos. O esvaziamento destes espaços intermediários talvez esteja relacionado a todos os grandes problemas de comunicação e entendimento que conhecemos.

Nossa contribuição é, assim, na direção de ocupar estes espaços intermediários. Em oposição às conhecidas formas de percepção que gera mundos direcionais, isolados, perspectivistas, distantes, superficiais, excludentes, objetivos, intelectuais e espaciais; propomos investigar formas de mundo esféricas, submersas, próximas, profundas, envolventes, includentes, subjetivas, emocionais, afetuosas, temporais e penetrantes. Formas de mundo próprias de um *ser sonoro*.

4. Nós, os seres sonoros

Não precisamos viajar até o Xingu ou as planícies australianas para encontrar povos que produzam - além de visões - *audições*, de mundo. Basta buscar qualquer ser que tenha vivido a constituição ressonante do útero: "*o que é a barriga de uma grávida se não o espaço no qual um novo instrumento começa a ressoar, um novo órgão que (...), recebendo de fora apenas sons - chegada a hora - começará a ecoá-los através de seu choro?*" (NANCY, 2007: 37).

Se a física da onda sonora, ao mesmo tempo penetrante, tocante e ressonante, é uma explicação do envolvimento, intimidade e proximidade que o som e sua audição criam, o útero é o instrumento ressonante primordial. No útero, tudo é som. O útero é a floresta amazônica que todos habitam. Ser concebido e desenvolvido no útero, onde a visão é tão impossível quanto a audição presente, é prova de que *audições* de mundo são muito anteriores a *visões* dele. Quando, no parto, a mais acolhedora esfera de ressonância se perde para sempre, também nós nos perdemos. Não há outra escolha senão - como *seres sonoros* que somos - usar a ecolocalização, primeira função do choro do recém-nascido, para tentar recriar, fora do útero, a

ressonância original. É tão curioso quanto indicativo do domínio do mundo visual em nossa cultural que um evento sonoro como o parto seja descrito por nós como 'dar à luz'.

Os *seres sonoros*, espalhados pelo ocidente e oriente, em comunidades orais ou metrópoles globais, fazem uso de várias formas de geolocalização acolhedora por ressonância. Sons de sinos de metal, por exemplo, são tradicionalmente usados pela Igreja Católica como forma de criar esferas sonoras mágicas que envolvem seus rebanhos. É claro que a prática, nada discreta, começou apenas quando o catolicismo tornou-se a religião oficial do Império Romano. De fato, poucos anos separam o Édito de Tessalônica, do ano de 380 - no qual Teodósio I fez do cristianismo a religião oficial do império - da adoção do primeiro sino por Paulino de Nola, bispo de uma província napolitana, em 400.

Ao longo dos séculos, o envolvimento de toda a comunidade católica em uma bolha acústica inescapável foi acumulando diversos sentidos: anunciar os horários de reza; convocar a comunidade para a missa; anunciar tanto a morte de um membro da comunidade quanto o início do respectivo serviço funerário; celebrar um matrimônio, nascimento ou batizado, e até mesmo exorcizar demônios e espíritos malignos. A construção das igrejas sempre nos locais mais altos do povoado e a posterior alocação dos sinos em torres aumentou o alcance das bolhas católicas de reverberação, segurança e conforto. Com a colonização européia na América, o potencial de englobar estes *seres sonoros* dentro da redoma do sino católico atingiu a outra metade do planeta. Sim, pois os maiores e mais potentes sinos da história foram forjados no Oriente, já que a congregação sonora por meio de sinos faz parte das práticas de religiões orientais milenares como o xintoísmo, o budismo e o taoísmo.

Outra esfera sonora de abrangência similar ao dos sinos, embora muito distinta em outros aspectos, é a formada pelas estações de rádio. Ainda nas primeiras décadas do século XX, uma série de avanços tecnológicos transformaram o rádio em um sistema sonoro barato, simples e de grande alcance. Tudo isso, aliado ao caráter íntimo e confessional da voz humana, fez com que ondas radiofônicas se espalhassem pelo mundo. Talvez - voltando a exercitar nossa investigação por formatos de mundo - a abrangência e similaridade dos sinos católicos, budistas, xintoístas, taoístas e os do candomblé sejam capazes de criar uma imensa e única esfera de sentidos ao redor do planeta. Uma imagem certamente mais divina do que,

convenhamos, a espuma disforme, composta por um emaranhado de bolhas sobrepostas e de formatos e sentidos variados, que o conjunto de estações de rádio pode nos oferecer.

As marcas, físicas ou abstratas, que as esferas sonoras deixam em nós quando habitamos seu interior faz com que sejamos testemunhas *auditivas* da história (SCHAFER, 1994: 8). Esta forma de testemunho é, como temos visto, muito diferente do testemunho visual. No mundo visual, o testemunho tem o peso do *ver com os próprios olhos*, ao passo que no auditivo, tem a leveza do *ouvir dizer*. O mundo testemunhado pela audição abraça, na fugacidade do som, a incerteza, a estranheza, uma compreensão que ocorre também pela não compreensão (BAIRON, 2005) frente a nota musical quase afinada, ao som similar da palavra confundida, aos sinais misturados aos ruídos, a entonação dúbia, ao sussurro, ao resmungo e ao silêncio que clama por atenção. Assim, por ser auditiva, a história do *ser sonoro* é também *estória*. O que *houve* se confunde com o que *ouve* (LIBRANDI-ROCHA, 2014).

Estas nuances fazem com que o ato comunicativo baseado em som e escuta engaje tanto o consciente quanto o inconsciente dos envolvidos no processo. As mensagens que o som da fala carrega vão muito além das que o falante deseja conscientemente comunicar. Do outro lado, quem escuta lida com as mesmas mensagens inconscientes, subliminares às do texto comunicado. Atribuir sentido a elas fica, portanto, à cargo da intenção de quem escuta (BARTHES, 1990). Por isso, o método psicanalítico é, por essência, um método de fala e escuta. Fosse importante somente aquilo que o paciente deseja de fato compartilhar, uma carta - ainda que não eliminasse o problema dos signos e seus supostos significados - poderia ser mais eficaz (de preferência datilografada, já que, segundo os grafologistas, a caligrafia pode revelar o inconsciente). Chegamos, nesse ponto, a outra pergunta: *o quê estamos deixando de perceber em um mundo cujas imagens abafam seus sons?* Ou, em tom otimista: *o que temos a ganhar ao resgatar as audições de mundo?* Vamos seguir por esta via, mais inclusiva, já que resgatar as audições de mundo não significa solapar nossas visões dele. Significa sim, criar espaço para ambas, mesmo que para isso seja preciso sobrepô-las (efeito que neurologistas, em teoria, e psicodélicos, na prática, chamam de *sinestesia*).

O reconhecimento da coexistência entre visões e audições de mundo nos processos de criação de sentido aparece nas teorias da comunicação como

multimodalidade. Os modos são todas as formas possíveis de comunicação (textos escritos, sons, desenhos, fala, imagens, atos, gestos, para nomear alguns) e cada grupo ou sociedade escolherá e dará forma a um conjunto de modos que colocará em prática para, coletivamente, dar sentido ao mundo. O que leva diferentes grupos a escolher combinações de recursos de comunicação específicos? Os recursos disponíveis no corpo formam as primeiras variáveis: a parcela que o tato terá na combinação de recursos usada por deficientes visuais tende a ser maior do que entre aqueles que conseguem enxergar.

Os estímulos presentes no ambiente são outro elemento importante na escolha de quais recursos de comunicação serão adotados. Da mesma forma que sons são mais usados em ambientes em que a visão é pouco favorecida, como no caso dos ameríndios, variações dentro do mesmo universo, sonoro ou visual, são usadas para criar destaque em relação ao ambiente. A chance de resgate para alguém agitando uma bandeira amarela no deserto ou à deriva em um bote azul no oceano é menor. Na comunicação, destacar a figura do fundo, ou o sinal do ruído, é essencial.

Ainda que a adoção dos modos seja feita considerando critérios específicos como as limitações corporais em exprimir e captar as informações ou a saturação de algum dos modos no ambiente, o critério mais importante no Ocidente, tem sido, desde a primeira Revolução Industrial, o da eficiência (ALEXANDER, 2008). É a crença na eficiência que procura encurtar as distâncias entre emissor e receptor num ato comunicacional, ou entre sujeito e objeto na percepção das coisas do mundo. A eficiência - mantra das ciências, medicina, sociologia e economia Ocidentais - crê que o espaço entre as coisas do mundo é a principal causa do ruído. Em nome da eficiência, modos de produção de sentido e de comunicação inexatos são excluídos ou relegados para campos em que a utopia do pleno entendimento não é essencial: os mundos das artes e dos afetos.

Por mais que o grau de eficiência nas comunicações e nas mediações entre nós e o mundo pareça ser cada vez maior, devemos atentar ao fato de que os espaços *entre* as coisas, os ruídos, têm crescido. Este crescimento - que os médicos anatomistas chamariam de *intersticial* - representa o grande sinal de cansaço das estruturas duais que há pouco falamos. É a ascensão do *Império do Meio* (LATOUR, 1994: 77), um reino nem totalmente visual, nem inteiramente auditivo. Nem apenas objetivo, nem somente subjetivo. Tão masculino quanto feminino, adulto e infantil em partes iguais, ocidental e oriental na mesma medida.

Os seres sonoros não estão só em aldeias na Amazônia ou no deserto australiano, tampouco apenas espalhados pelos lugares que chamamos de *Oriente* ou tempos que chamamos de *passado*. Não habitam apenas as comunidades que classificamos como *orais* ou *pré-modernas*. Cada um de nós é e sempre foi um ser sonoro. Se duvidamos da sonoridade do nosso ser, é pelo simples fato de que, em nossa História, nossos sons têm sido, desde sempre, abafados. Nossos sons como espécime, como coletivos, os sons da humanidade como um todo.

A criança torna-se adulta, o povoado torna-se metrópole e o *homo* torna-se *sapiens* silenciando sons. Seus próprios sons e os que vêm de fora. O sucessivo emudecimento dos sons do mundo tem servido à duas finalidades, comuns, em menor ou maior grau, a todos os humanos, estejam sós ou em grupo: crescer e emancipar-se.

Como é possível crescer ao forçar o silêncio? A atenção aos sons internos mantêm o ser voltado para dentro. Calando-os, ela passa a ser exclusivamente centrífuga, voltada para fora, tornando a expansão possível. Calando os sons internos, tampouco precisamos responder às próprias inseguranças e angústias, inerentes a todo crescimento. Fazê-lo só retardaria a expansão. Crescer, para os humanos, sempre tem a ver com dominar o que está do lado de fora, tornar próprio o alheio, tornar íntimo o estranho: a criança cresce e sai de casa, criando outra fora dela; o bando cresce e conquista o rival, a civilização cresce e domina mares e ares, o *homo* cresce e domina a natureza e as demais espécies. Silenciar os sons externos é uma forma comum de expansão, como conta tanto a história de extinções de línguas nativas por invasores externos quanto a das proibições e difamações em relação ao gosto musical dos outros, sejam os da colônia, sejam os da periferia.

Como nos emancipamos ao silenciar os sons? Ao conceber a mente separada do corpo, deixamos de ouvir nossas reverberações e sons internos, criamos um vácuo sonoro, um *habitat* no qual acreditamos estar livres de toda ressonância. Por isso, a mente é o espaço privado essencial. Só a partir da autonomia da mente pôde surgir o indivíduo. Só a partir da autonomia da cultura pôde surgir a civilização. Ao suprimir os sons externos, calamos a reverberação confortável e protetora da mãe, dos vizinhos, dos membros do bando, da nação. Quebramos a noção de pertencimento ao grupo, enfraquecemos a consciência coletiva. Só ao nos livrarmos destes sons, nos emancipamos e nos tornamos indivíduos (SLOTTERDIJK, 2011:480).

Ao longo desta batalha entre vozes, os que levaram a expansão e a emancipação ao limite desaprenderam a escutar, se afastaram de seu ser sonoro. Outros, por motivos que não enfrentaremos agora, decidiram não travar a batalha tão à fundo, ou, até mesmo por isso, nela foram derrotados, mantendo-se menos, aos nossos olhos, expandidos ou emancipados.

O Ser Sonoro em nós não está extinto, apenas adormece. Estivesse morto, o som do mar teria em nós o mesmo efeito que seu silêncio. A estória contada seria idêntica a estória lida e trovões passariam despercebidos. Não fossemos *seres sonoros*, a música não teria tantas histórias, funções, significados e valores. Podemos, assim, recontar alguns dos episódios de crescimento e emancipação humana, mas, ao invés de contá-los a partir de pontos de vista, poderemos tirar vantagem dos pontos de escuta. Para isso, devemos explorar os mundos sonoros que criamos, seus formatos e sentidos, e como os habitamos. Devemos mergulhar nas diferentes esferas sonoras que nos acolhem, protegem e nos permite crescer e emancipar-nos: Bolhas, Globos e Espumas (SLOTTERDIJK, 2011; 2014 e 2016), nossas criações fundamentais, a partir das quais nós, *seres sonoros*, desenvolvemos nossas *audições de mundo*.

A luz, como fenômeno que revela o mundo, dará lugar ao som. Atos de silenciamento se tornarão eventos de amplificação. Palavras e textos serão mantidos, desde que falados ou musicados. Até mesmo as *figuras de linguagem* se tornarão sonoras: a perspectiva cede espaço à reverberação e a reflexão à ressonância. A história se fundirá com a estória e o que houve, com o que ouve. Ainda que, para isso, tenhamos que abrir mão da verdade. Mesmo porque, como fez Nancy (2007, p.44), cabe questionar, "*não deveria a verdade 'em si', como incessante transição de um contínuo ir e vir, ser escutada ao invés de vista?*".

Notas

1. BASTOS (1999) destaca As etnografias de Piedade (2004) e Mello (2005). Há também Basso (1985), SEEGER (1975, 1987) e os Kisedjê; HILL (1993) e os Wakuénai e OLSEN (1996) com os Warao.

Referências

- ALEXANDER, J. - **The Mantra of Efficiency: From Waterwheel to Social Control**. Baltimore; JHU Press, 2008.
- ARISTÓTELES - **Poética**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAIRON, S. - **Texturas Sonoras**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, R. - **A escuta**. In: O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTOS - R. de M. - **A musicológica Kamayurá**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999

_____ - Audição do Mundo Apùap II. Florianópolis: **Antropologia em primeira mão** (UFSC), v.134, 2012.

_____ - Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte, **Mana** (UFRJ)vol.13 no.2, 2007.

FECHNER, G. - **Elements of psychophysics**. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1965.

HEGEL, G. W. F. - **Hegel's System of Ethical Life and First Philosophy of Spirit**. New York: State University of New York Press, 1979.

KOCH, G. - We have the song, so we have the land: song and ceremony as proof of ownership in Aboriginal and Torres Strait Islander land claims. **Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies Research Discussion Paper** (AIATSIS) No. 33, 2013.

LATOUR, B. - **Jamais Fomos Modernos**. São Paulo: Editora 34, 1994.

LIBRANDI-ROCHA, M. - Escritas de ouvido na literatura Brasileira. **Revista Literatura e Sociedade** (FFLCH-USP). n.19, 2014

MAUSS, M. **As técnicas do corpo**. In:_____ Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NANCY, J. L. - **Listening**. New York: Fordham University Press, 2007.

SCHAFER, R. M. - **The Soundscape**. Rochester: Destiny Book, 1994.

SLOTERDIJK, P. - **Spheres: Bubbles**. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.

_____ - **Spheres: Globes**. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.

_____ - **Spheres: Foams**. Los Angeles: Semiotext(e), 2016.

Moda, emoções e consumo consciente no programa

Desengaveta, do GNT*

Jarlene Rodrigues Reis

Jéssica Baptista dos Santos Ventura

Resumo

O programa “Desengaveta”, transmitido pelo GNT, tem como mote a participação de uma celebridade por episódio, convidada a se desapegar de peças do vestuário, num processo de revisão dos próprios hábitos de consumo de moda. Neste trabalho, procuramos analisar um episódio da segunda temporada do programa. Leituras sobre consumo (BRANDINI, 2007; LIPOVETSKY, 2015), emoções (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), moda (BAUDRILLARD, 1981) e consumo consciente (ARAÚJO et al., 2014) compuseram o quadro teórico de referência. A partir do estudo, observou-se que o Desengaveta utiliza o apelo às emoções do participante como forma de suscitar reflexões sobre o consumo consciente e sustentável de moda, provocando ainda relações de identificação e de empatia com seus espectadores.

Palavras-chave: Moda; Consumo Emocional; Consumo Consciente; Desengaveta.

9. Introdução

No senso comum, falar sobre moda muitas vezes suscita juízos de valor sobre o comportamento daqueles que se interessam pelo assunto, indo desde o rótulo da superficialidade e da frivolidade, até o estigma do consumista desenfreado que procura estar sempre adequado às tendências.

Nesse sentido, cada vez mais ganham destaque iniciativas com o intuito de reconfigurar e ressignificar nossa relação com o consumo de produtos de moda, a fim de alinhá-lo com as pautas ligadas à responsabilidade no uso de recursos ambientais nos fluxos de produção e consumo desses produtos. Consumir de forma

* Trabalho apresentado no GT 3 – Representações Midiáticas, Consumo e Cultura Material do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Bacharel em Turismo pela UFJF, Mestre em Administração pela UFMG e Doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM/UERJ. Desde 2010 é professora efetiva do Curso de Bacharelado em Turismo do Cefet/RJ campus Petrópolis, onde atuou também como coordenadora de curso. Realiza pesquisas nas áreas de Turismo, Eventos, Comunicação e Representações femininas.

*** Bacharel em comunicação social- Jornalismo- UERJ. Mestranda em comunicação pelo PPGCOM/UERJ.

consciente sobre os impactos sociais e ambientais torna-se um imperativo tanto no discurso midiático quanto nas agendas de movimentos coletivos.

No programa Desengaveta, transmitido semanalmente pelo canal GNT, o consumo consciente de moda é retratado na perspectiva da necessidade de rever os exageros no consumo e na guarda de peças de vestuário. A cada episódio do programa, um convidado abre seu *closet* e é motivado a se desapegar de peças que não usa mais, ou que mesmo nunca usou. Por meio do exemplo da celebridade participante, o Desengaveta provoca reflexões sobre as práticas de consumo e uso de produtos de moda entre convidados e espectadores.

A partir de um referencial teórico que articula consumo (BRANDINI, 2007; LIPOVETSKY, 2015), emoções (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), moda (BAUDRILLARD, 1981) e consumo consciente (ARAÚJO et al., 2014), neste trabalho procuramos identificar de que forma se inserem, no Desengaveta, questões como as relações do convidado com a moda e com o consumo consciente, a partir da dinâmica de conteúdos e atividades desenvolvidas durante os quadros do programa. Analisando um dos episódios da segunda temporada do Desengaveta, com a participação da atriz Giovanna Ewbank, identificamos os apelos emocionais, discursos e atividades que expressam a pauta do consumo consciente e do desapego entre convidada e espectadores.

Busca-se contribuir para as discussões sobre o consumo consciente na agenda midiática, especialmente em programas de televisão, com foco nas relações entre a moda e a consciência ambiental de seus consumidores.

10. Moda, consumo e emoções

Presente nas práticas sociais e culturais cotidianas das sociedades capitalistas contemporâneas, o consumo geralmente é relacionado ao desenvolvimento econômico e social – numa lógica produtivista, a oferta excede a demanda, e as pessoas são estimuladas a adquirirem mais do que seria considerado o necessário ou fundamental.

Por meio da publicidade, a mídia contribui para a determinação dos valores monetários e simbólicos dos objetos, tornando-os efêmeros, na medida em que, a cada temporada ou estação, novos lançamentos se projetam como tendências entre os potenciais consumidores.

No setor de vestuário, lojas de departamento do segmento *fast fashion* oferecem peças de materiais com pouca durabilidade e ciclos reduzidos de desenvolvimento e comercialização, comercializando roupas baseadas em tendências da moda mais recente. Por serem produzidas em larga escala e em rápidos fluxos industriais, esses produtos apresentam, muitas vezes, a vantagem do preço baixo, o que motiva os consumidores a descartá-los e substituí-los em pouco tempo por peças de novas coleções. Como afirma Baudrillard, “a moda é arbitrária, móvel e cíclica, nada acrescentando às qualidades intrínsecas do indivíduo. Possui, no entanto, o caráter de profundo constrangimento e o seu critério é o sucesso ou a rejeição social” (BAUDRILLARD, 1981, p.125).

Dessa forma, seguir os ditames da moda consiste em um importante elemento de visibilidade e de adequação social, uma vez que o objeto obsoleto adquire o poder de transferir, também para indivíduos e grupos sociais, o caráter de algo “ultrapassado” ou “fora de moda”. Nessa perspectiva, o consumo de moda é uma das atividades mais celebradas pela sociedade de consumo, pois o sistema da moda opera nos âmbitos social, econômico e cultural, fazendo parte do cotidiano dos indivíduos, guiando escolhas e comportamentos de consumo. A moda se constitui como sistema de significação, visibilidade e pertencimento na ordem econômica, social e do *status*.

Entretanto, um olhar mais atento revela outra faceta do consumo de moda – para além da necessidade de *status* e descarte, um “emocionalismo consumista”, nas palavras de Lipovetsky e Serroy (2015), parece ser uma marca das práticas de consumo contemporâneas. Para o autor, delineia-se um “modelo de vida transestética centrada nos prazeres dos sentidos, nas fruições da beleza, na animação perpétua de si” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 63). O consumo “para si” supera o consumo voltado para o olhar ou o julgamento do outro, numa dinâmica das novas formas de expressão da individualidade, características da sociedade do hiperconsumo (LIPOVETSKY, 2015).

A experimentação de emoções estéticas estaria, portanto, associada à promoção da imagem que o sujeito tem de si mesmo, e não somente em relação à sua posição de classe. Ainda para Lipovetsky e Serroy (2015, p. 362), “constitui-se um novo sistema das aparências que funciona num registro mais subjetivo, mais dissonante, mais afetivo”.

Maffesoli (2010), por sua vez, chama a atenção para a necessidade de revermos o caráter de frivolidade muitas vezes atribuído à moda e ao estilismo. Ao produzir-se, “pavonear-se”, o sujeito se coloca no terreno do imaginário social e compõe o conjunto de sentidos em que a sociedade se reconhece.

Contudo, na medida em que adquire novos contornos e significados, o consumo de moda ainda apresenta contradições e conflitos quando se consideram seus impactos no uso de recursos ambientais. A produção massificada suscita discussões sobre a responsabilidade de produtores e consumidores e, nessa esfera, a emergência de um “hiperconsumo sustentável”. Recorrendo novamente a Lipovetsky e Serroy (2015), temos um panorama que aponta para a redução no consumo de produtos que consomem muita energia, por exemplo, bem como para a ascensão de práticas educativas que objetivem preparar os indivíduos para o autocontrole e a organização em suas atividades de consumo. É nesse contexto que podemos situar os projetos e iniciativas direcionadas a um consumo sustentável.

11. Moda, consumo e sustentabilidade

Entendendo o consumo como ato cultural, carregado de carga simbólica e produtor de sentidos, Barbosa (2006) destaca o caráter comunicativo da cultura material. Para a autora, quando usamos um produto ou objeto, ressignificamos e reposicionamos constantemente as materialidades nele percebidas, “em uma circulação interminável de sentidos deles para nós e de nós e do mundo para eles” (BARBOSA, 2006, p. 109).

Por meio dessas trocas simbólicas, nossos atos de consumo se revestem de construções identitárias, cargas ideológicas e visões de mundo. Não se trata, portanto, de consumir aspectos mecânicos e funcionais de um produto – a roupa não serve somente para envolver e abrigar o corpo, mas sobretudo como expressão de um estilo de vida, de um modo de pensar e de se relacionar consigo e com os outros. Nessa perspectiva, o consumo se transforma em ritual de afirmação e compartilhamento de valores em um grupo social (BRANDINI, 2007).

Na esteira dessas representações e reproduções simbólicas e de valores, o consumo consciente ganha espaço, como modo de fortalecer as associações entre nossos hábitos de consumo e os aspectos ligados à preocupação com a manutenção dos recursos ambientais do planeta. Vista como desafio, a incorporação do

paradigma da sustentabilidade no mercado de moda tem se tornado urgente, uma vez que se trazem à tona problemas ambientais e sociais causados pela produção e pelo consumo em larga escala. Processos produtivos envolvendo o uso de materiais orgânicos, emprego de mão de obra local, práticas de reciclagem e reutilização de produtos são iniciativas que aos poucos crescem entre novos e tradicionais fabricantes. Ao mesmo tempo, surge um consumidor que se preocupa cada vez mais com a procedência e com o ciclo de produção, consumo e descarte de produtos, procurando rever hábitos e aumentar seu engajamento no próprio processo de consumo consciente (ARAÚJO et al., 2014).

O movimento *slow fashion* se apresenta como alternativa à lógica do *fast fashion* tradicional – devolvendo ao consumidor a ideia de responsabilidade por suas opções de consumo de moda, procura-se a melhoria nos processos de produção, tendo como foco tanto a qualidade do produto final quanto a minimização dos impactos sociais e ambientais, além das possibilidades de reutilização de materiais (ANICET; RÜTHSCHILLING, 2013).

O paradigma do consumo sustentável prevê mudanças de atitude aliadas à necessidade de transformação do sistema de valores dos cidadãos. Dessa forma, os recursos naturais são utilizados de forma inteligente, buscando-se sua preservação para as gerações futuras. O compromisso de produtores e consumidores é fundamental durante todo o processo. A dinâmica do *slow fashion* propõe uma cadeia produtiva têxtil que opera e produz em proporções menores, obedecendo a princípios éticos e sustentáveis, o que implica no valor final mais alto do produto, aplicando-se a prática do comércio justo, promovendo o encontro de produtores responsáveis e consumidores éticos.

Nesse contexto, grupos de trocas de peças de vestuário e acessórios, brechós físicos e virtuais, tutoriais de técnicas de customização e reutilização de produtos de moda estão cada vez mais em pauta entre os consumidores que procuram novas formas de “estar na moda” e, ao mesmo tempo, contribuir para a redução dos impactos nocivos do consumo desenfreado no meio ambiente. Da mesma forma, os canais tradicionais de mídia procuram introduzir cada vez mais essas discussões em sua agenda, como é o caso de programas de TV, quadros especiais e editoriais jornalísticos dedicados à temática do consumo consciente e sustentável.

12. O “Desengaveta” do GNT – moda, emoções e o apelo ao consumo consciente

Apresentado pela atriz Fernanda Paes Leme e transmitido às noites de segundas feiras no canal GNT, da Globosat, o programa “Desengaveta” tem cerca de 30 minutos de duração, contando com reprises ao longo da semana. A proposta do programa consiste na doação de peças de roupas que as celebridades não usam com frequência, peças que não servem para seu tamanho ou que foram compradas por impulso. As roupas e acessórios desengavetados pelos artistas são colocadas à venda na loja do Desengaveta no *site* Enjoei, plataforma de brechó *online*. A cada episódio, a apresentadora também se desapega de alguma peça do armário. Todo o dinheiro arrecadado com as vendas é revertido para o projeto social INCAvoluntário – área de ações voluntárias do INCA, Instituto Nacional de Câncer José Alencar Gomes da Silva.

Inserido na programação do GNT em 2016, o Desengaveta teve treze episódios em sua primeira temporada, contando com a participação de famosos como Mônica Martelli, Isabella Fiorentino, Astrid Fontenelle e Hugo Gloss, dentre outros. Atualmente na segunda temporada, o programa já desengavetou peças de João Vicente, Valesca Popozuda e Camila Coutinho, dentre outros participantes. No intuito de identificar de que forma se inserem, no Desengaveta, questões como as relações do convidado com a moda e com o consumo consciente, analisamos um dos episódios da segunda temporada, com a participação da atriz Giovanna Ewbank. A partir da sequência dos quadros apresentados e da forma como se desenvolvem as pautas principais do programa, levantamos questões relacionadas as práticas de consumo e às emoções retratadas no episódio, à luz do referencial teórico.

4.1 Desengaveta com Giovanna Ewbank

Com três mil peças contabilizadas em seu closet pela produção do GNT, Giovanna Ewbank foi a convidada do sétimo episódio da segunda temporada do Desengaveta, transmitido no dia 18 de setembro de 2017.

No primeiro bloco do programa, Fernanda apresenta Giovanna e faz um tour por seu *closet*, retirando das araras algumas peças, enquanto faz perguntas sobre a história de uma ou outra roupa para a convidada. Sobre a quantidade de peças,

Giovanna se justifica pelo fato de guardar roupas e acessórios também de sua mãe, que trabalha como *personal stylist*.

Após o tour inicial, a apresentadora pergunta a Giovanna se ela sabe a quantidade de roupas e acessórios que possui. A atriz chuta a quantidade de 1500 peças, ao que segue a revelação dos números contabilizados pela produção do programa – em seu *closet*, há 3940 peças, sendo 929 só de camisetas. Nesse momento, a convidada esboça uma reação que mistura surpresa e constrangimento, chegando a pedir desculpas e a dizer que se sente envergonhada. Fernanda então pergunta se ela está preparada para desengavetar.

Começam então a ser apresentadas, em meio à dinâmica do programa, questões para reflexão da convidada sobre seu comportamento no consumo de moda – a apresentadora chama a atenção para as peças repetidas, questionando Giovanna sobre a necessidade de um *closet* tão cheio. No caso de um macacão jeans, por exemplo, após alguns instantes examinando a peça e tentando se lembrar, a convidada admite nunca tê-lo vestido.

Durante o processo de desapego é possível perceber as relações de consumo emocional (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) estabelecidas por Giovanna com determinadas peças de roupa, a exemplo da história de um vestido que já estava há dois anos guardado, e que já não serve atualmente ao tamanho da atriz. A convidada é incentivada pela apresentadora a abrir mão da peça, e no momento da entrega Giovanna abraça o vestido de forma emocionada e diz: “Ai amor, foi bom te ter no meu armário”.

O próximo item a ser doado foram alguns shorts da atriz. Fernanda questiona a quantidade de peças parecidas e encontra muitos shorts com etiqueta, o que deixa Giovanna desconfortável com a situação. De forma dramática a atriz se coloca na frente das gavetas, como se quisesse proteger as peças de que tanto gosta, e em tom de brincadeira proíbe a apresentadora de tocá-las. A relação de afeto estabelecida com os objetos é expressa em atitudes de cuidado e proteção por aquilo que se tem afeição, nesse caso, as peças de vestuário e acessórios.

No segundo bloco do episódio, no quadro “Desafio do fã”, a celebridade é incentivada a doar roupas que usa em eventos especiais e no dia a dia. Os *looks* geralmente são divulgados nas redes sociais. O fã, por acompanhar o trabalho da atriz, pede roupas bem específicas, de ocasiões importantes, além de peças que são usadas com frequência. Das roupas sugeridas pelo fã a atriz pode escolher doar

apenas uma, o que gera muita dúvida em Giovanna, já que são peças que ela diz usar e gostar muito. Ela escolhe doar uma blusa xadrez já que, segundo ela, tem muitas do mesmo padrão no armário.

No quadro “1 peça, 5 looks”, a blusa xadrez doada é utilizada em 5 produções diferentes. O objetivo é mostrar ao expectador que uma única peça pode ser utilizada em diversas ocasiões de forma criativa, incentivando o uso consciente das roupas e, em conformidade com as formulações de Brandini (2007), o compartilhamento de valores em um grupo social – nesse caso, valores ligados à preocupação com o consumo consciente e sustentável.

Defendendo a proposta da sustentabilidade, o próximo quadro, “Consumo consciente”, anuncia ideias de práticas sustentáveis. Neste episódio é descrito o reaproveitamento de blusas masculinas com pequenos defeitos, que são descartadas para a venda. A marca *Comas*, por meio de práticas de *slow fashion*, transforma as blusas em outras peças de vestuário como saias e vestidos; técnica conhecido como *upcycling*.

No terceiro e último bloco, a atriz já havia doado 73 peças, e é quando surge a roleta do programa. A roleta contém imagens das peças do armário e quantidades a serem doadas, sendo que ao final seu resultado indica que tipo de peça será o alvo da nova triagem para doação. Giovanna reclama que já não tem mais o que doar, e ainda argumenta que a roleta deveria aparecer no início do programa. Por fim, ao sair o resultado da roleta, a participante se empolga – ela aponta para “camiseta”, uma das variedades mais encontradas no closet de Giovanna, num total de 929 peças.

Terminado o processo de doação, a participante é convidada a relatar a experiência de desengavetar. Giovanna afirma que, por ser algo que vai ajudar ao próximo, fica mais fácil desapegar. Na sequência, Giovanna redige bilhetes para as pessoas que comprarão as peças. Em um dos bilhetes ela escreve “Espero que você seja tão feliz como eu fui ao usar essa roupa”, trazendo à tona mais uma vez o apelo aos sentimentos e afetos, manifestando a associação elaborada pela atriz entre a sensação de felicidade e o uso de uma peça de seu guarda-roupa.

Finalizando o programa, Fernanda informa que Giovana desengavetou 147 peças, lotando seis caixas no total. A apresentadora ainda destaca que as peças estarão disponíveis no *site* para compra, lembrando que a renda adquirida com as

vendas tem por finalidade ajudar o instituto INCAvoluntário. A apresentadora encerra com o bordão: “Desengaveta. Deixe a sua vida mais leve!”

A mensagem educativa do programa passa, portanto, não somente pelo exemplo da celebridade que “desengaveta”, mas também pela forma como se organizam os quadros e conteúdos apresentados, buscando assinalar sempre a existência de práticas de reutilização, dicas para aumentar o aproveitamento de peças em diferentes composições e informações sobre marcas e empresas com projetos ligados à produção e ao consumo consciente de produtos de moda. Mais do que “desengavetar”, o programa se propõe a reeducar seu público a partir da sugestão de um resultado gratificante e positivo – a sensação de “leveza”, não apenas nos armários, mas extensiva às mais amplas esferas da vida.

13. Considerações finais

Inserido no contexto de uma variedade de plataformas midiáticas que se propõem, cada vez mais, a colocar em foco discussões sobre as práticas de consumo contemporâneas, o Desengaveta procura cumprir seu propósito por meio do apelo às emoções de seus convidados, especialmente aquelas relacionadas às memórias afetivas despertadas pelas peças de vestuário. Além disso, sensações de desconforto e constrangimento são provocadas em momentos em que o convidado é confrontado com os números de seu *closet* – peças sem uso há muito tempo, ou que nem mesmo foram usadas, ilustram e exemplificam o exagero na manutenção de um guarda-roupa cheio, além do que seria considerado necessário.

Dessa forma, o Desengaveta procura provocar relações de identificação e, por vezes, de autocrítica entre seus espectadores, no intuito de levantar reflexões sobre sua própria forma de consumir moda. Nesse sentido, valores cada vez mais destacados em nosso contexto cultural, como o consumo consciente e a preocupação com o uso dos recursos naturais, são reproduzidos como pautas que pedem amplo engajamento coletivo. O consumo de moda é retratado, no programa, tanto como forma de se expressar afetivamente, mas também como meio de reafirmar um conjunto de símbolos e significados associados às práticas de responsabilidade e sustentabilidade ambiental de produtores e consumidores.

Convém ressaltar ainda o caráter “solidário” do programa, ao reverter o faturamento das vendas das peças doadas para um projeto de voluntariado. Além de

configurar mais um apelo com carga emocional – o da empatia e da compaixão –, a filantropia funciona como elemento motivador para o desapego dos participantes, como declarou Giovanna Ewbank no episódio analisado. Cabe ponderar, nesse sentido, que o processo de “desengavetar” não se desenrola apenas calcado nos argumentos sobre o que seria ou não necessário em um *closet* – as emoções são a tônica que determina a decisão de abrir mão de algumas peças para ajudar, contribuir para uma causa maior.

Estudos mais aprofundados seriam necessários para compreender o alcance de programas de TV como o Desengaveta no processo de educação para o consumo. Como está ainda em sua segunda temporada, também não é possível afirmar se o Desengaveta pode ser inserido num contexto mais amplo de produções midiáticas voltadas para a conscientização do consumidor em longo prazo ou se está situado como iniciativa pontual, na pauta momentânea das discussões sobre a sustentabilidade, como mais uma tendência a ser seguida por quem deseja “estar na moda”.

Referências

ANICET, A.; RÜTHSCHILLING, E. A. Relações entre moda e sustentabilidade. **Anais do IX Colóquio de Moda**. Fortaleza: ABEPEM – Associação Brasileira de Estudos e Pesquisa em Moda, 2013.

ARAÚJO, M.; BROEGA, A. C.; MOTA-RIBEIRO, S. Sustentabilidade na moda e o consumo consciente. **Anais do XIX Seminário da APEC**. Barcelona: APEC - Associação dos Pesquisadores e Estudantes Brasileiros na Catalunha, 2014.

BARBOSA, L. Cultura, consumo e identidade: limpeza e poluição na sociedade brasileira contemporânea. In: BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1981.

BRANDINI, V. Por uma etnografia das práticas de consumo. **Comunicação, mídia e consumo** (ESPM), ano 4, v. 4, n. 9, p. 153-169, 2007.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo**. Lisboa: Edições 70, 2015.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 2010.

Paixão pelo destino turístico tatuada no corpo:*

Emoções e imaginários superexpostos

Lucas Gamonal Barra de Almeida **

Resumo

As cidades e as viagens são amplamente representadas em nossa cultura midiática. Nesse sentido, são múltiplos os imaginários que se ligam a essas representações e são várias as formas como se constroem. Este trabalho busca observar o corpo como meio de comunicação e a tatuagem como signo revelador de sentidos. Para responder o que pode denotar esse corpo tatuado com imagens e símbolos associados às cidades e às viagens, é feita revisão bibliográfica e associação ensaística dos conceitos, ações refletidas nas ilustrações possibilitadas por uma reportagem do portal do Ministério do Turismo. A partir das reflexões, compreendemos o corpo como livro de registros e a pele como palimpsesto em que as camadas arquivam emoções, imaginários e memórias sobre e superexpostas.

Palavras-chave: Imaginário; Corpo; Cidade; Viagem; Tatuagem.

1. Introdução

Ao iniciar as reflexões, importa dizer que para construir nossas observações partiremos de conceitos marcados pela pluralidade, sobremaneira ao tratarmos de imaginários. Além disso, falaremos em experiências, memórias, rastros e vestígios, relacionando essas noções às cidades, às viagens e aos corpos. Nessa confluência, nossos olhares estarão voltados especialmente para as tatuagens enquanto marcadores de sentidos.

Também projetaremos o corpo como tela. Tela essa que, através das tatuagens – recorte temático selecionado dentre o universo de possibilidades de símbolos e mensagens do corpo – se faz ver e comunica. Buscaremos realizar reflexões e encontrar respostas – ainda que provisórias – para a seguinte questão central: O que pode significar o corpo tatuado com imagens e símbolos associados às cidades e às viagens?

Tendo esse questionamento como norte, empreenderemos considerações em torno dos imaginários das cidades e das viagens, das representações dessas ideias no

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Póscom PUC-Rio, de 21 a 24 de novembro de 2017.

** Doutorando em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Bacharel em Turismo e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor da Faculdade Senac Minas - Campus Barbacena.

corpo e, por fim, como memórias e afetos urbanos são registrados através das tatuagens. Para ilustrar as discussões, exploraremos reportagem publicada no portal do Ministério do Turismo do Brasil, intitulada “Paixão pelo destino turístico faz viajantes tatuarem cartão-postal no corpo”.

Teremos como bases o texto ensaístico e a pesquisa qualitativa, constituinte dos primeiros passos de investigação maior sobre os assuntos abordados, ainda em fase inicial. Para isso, traremos Araujo (2011), Barthes (1993), Canclini (1995), Gomes (2008), Huyssen (2015), Le Breton (2016), Maffesoli (2011), Sarlo (2014), Silva (2012) e outros pensadores como referências teóricas para a construção e fundamentação de nossos questionamentos.

2. Imaginários das cidades e das viagens

“Todo imaginário é real. Todo real é imaginário. O homem só existe na realidade imaginal. Não há vida simbólica fora do imaginário. [...] O concreto é empurrado, impulsionado e catalisado por forças imaginais” (SILVA, 2012, p. 7). Os debates teóricos em torno dos imaginários, portanto, apresentam essa centralidade em nossa existência, justamente como aponta Silva.

Comumente, projeta-se o imaginário como algo meramente oposto à realidade ou que não possui consistência e tangibilidade. Contudo, baseando-se nas ideias de Durand, Maffesoli (2011) sinaliza “[...] como o real é acionado pela eficácia do imaginário, das construções do espírito” e caracteriza o imaginário como “[...] uma força social de ordem espiritual, construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (p. 75). Aprofundando-se nessa discussão, o pensador francês ainda se remete à noção de aura refletida por Walter Benjamin, pensando-a enquanto o que alimenta o imaginário e como atmosfera que o ultrapassa.

A partir dessa acepção do imaginário enquanto aura, podemos retomar alguns dos pressupostos de Silva (2012) – inspirados em Durand e Maffesoli, principalmente – e refletir como o imaginário social se instala por contágio. Tratamos de uma construção em processo, obra não acabada e elaborada por todos nós, a partir do contato e afetação. “Se o imaginário é uma fonte racional e não racional de impulsos para a ação, é também uma represa de sentidos, de emoções, de vestígios, de sentimentos, de afetos, de imagens, de símbolos e de valores. Pelo imaginário o ser constrói-se na cultura” (SILVA, 2012, p. 14).

Na trajetória de nossos interesses temáticos, poderíamos fazer reflexões semelhantes acerca dos imaginários das cidades e das viagens, uma vez que ambos – como é característico, conforme já apontamos – também permanecem em elaboração. Aqui, também vale destacar que enfatizamos os contornos do urbano levando em consideração que a maioria dos fluxos turísticos contemporâneos tem os espaços citadinos como principais destinos e, por essa razão, esse será o cenário privilegiado para nossas observações.

Pautamos as reflexões nas perspectivas que apontam a cidade enquanto texto a ser lido e enquanto signo amplamente representativo do multiculturalismo: “[...] cidade não só como objeto de conhecimento, mas também como cenário onde se imagina e se narra” (CANCLINI, 1995, p. 119). Ademais, temos em mente a importância em multiplicar as diversas leituras da cidade. Cidade essa que é um discurso, um todo que se organiza para se edificar sentidos: “a cidade fala a seus habitantes, nós falamos a nossa cidade”¹⁸ (BARTHES, 1993, p. 260).

Para Schorske (*apud* GOMES, 2008, p. 32), fazendo menção a Baudelaire, a cidade é “aquela que passa, projetando-se em transitoriedade permanente”. Ou seja, enquanto texto em constante processo de escrita, o urbano se configura como múltiplo e efêmero. Para a realização de uma leitura dessa inscrição, deve-se romper com o racional, a fim de potencializar o humano e sua imaginação (GOMES, 2008), condições para que se permita acompanhar as narrativas, viajar e, ainda, (re)formar imaginários. Imaginários que também serão (re)formuladores da cidade, que segue em via de construção.

A cidade não é apenas um objeto percebido (e talvez desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura. Se, em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes. [...] Não há resultado final, mas apenas uma contínua sucessão de fases. Não admira, portanto, que a arte de dar forma às cidades para o prazer dos sentidos seja bastante diversa da arquitetura, da música ou da literatura. Ela tem muito a aprender com essas outras artes, mas não pode imitá-las (LYNCH, 1997, p. 2).

Lynch (1997, p. 1) ainda defende que o design da cidade é uma arte temporal e que, por essa razão, “a cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis”. As observações do urbanista norte-americano estão de acordo com o que

¹⁸ Tradução livre para versão consultada da obra, originalmente em espanhol: “la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad” (BARTHES, 1993, p. 260).

falamos a respeito da construção simbólica coletiva, a qual abre espaço à multiplicidade e ao rompimento com a condição exclusivamente racional.

Em suas análises, Sarlo (2014) aborda o mito da cidade perfeita, intolerável pelo homem, assim como a imortalidade – condições com as quais não conseguiria lidar. Entretanto, se a cidade perfeita é inumana, também devemos ter consciência de que existem diferenças quanto aos sistemas de representação entre a cidade narrada e a cidade real.

Se Barthes (1993) nos diz que a cidade é um discurso, vale lembrar o que nos apresenta a crítica argentina (com enfoque de suas discussões na literatura, mas com aplicação mais ampla sobre as narrativas): “Os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia” (SARLO, 2014, p. 139).

Assim, podemos dizer que as percepções com relação ao urbano se configuram em cortes seletivos e não em uma totalidade inquestionável. Nesses processos de inscrição do imaginal, são realizadas analogias, convergências e divergências que constroem as leituras individuais, incorporando ao espaço urbano a cartografia afetiva que cada um irá traçar.

E quando falamos nessas cartografias afetivas não podemos deixar de lado a dimensão coletiva do imaginário, pois, certamente, estão extremamente associadas – se é que podemos tratá-las de maneira descolada. Falando sobre as viagens e os sujeitos que se deslocam, apontamos para as considerações de Urry (2001) acerca do imaginário e o olhar do turista:

Não existe um único olhar do turista enquanto tal. Ele varia de acordo com a sociedade, o grupo social e o período histórico. Tais olhares são construídos por meio da diferença. Com isso quero dizer que não existe apenas uma experiência universal para todos os turistas, em todas as épocas. Na verdade, o olhar do turista, em qualquer período histórico, é construído em relacionamento com seu oposto, com formas não-turísticas de experiência e de consciência social: o que faz com que um determinado olhar do turista dependa daquilo com que ele contrasta; quais são as formas de uma experiência não-turística. Esse olhar pressupõe, portanto, um sistema de atividades e signos sociais que localizam determinadas práticas turísticas, não em termos de algumas características intrínsecas, mas através dos contrastes implicados com práticas sociais não-turísticas, sobretudo aquelas baseadas no lar e no trabalho remunerado (URRY, 2001, p. 16).

Nas práticas sociais não-turísticas daríamos ênfase para a dimensão do cotidiano na cidade. A experiência extraordinária, mas também a diária compõem o

museu de imagens que erigimos no curso do tempo. Sobre isso, Certeau (1994, p. 23) fala: “Fugindo às totalizações imaginárias produzidas pelo olhar, o cotidiano tem uma certa estranheza que não vem à tona, ou cuja superfície é apenas o limite superior, que se delineia contra o visível”. Mas, como vamos tentar entender mais adiante: para o viajante, esse cotidiano invisível se tornaria visível e significativo a ponto de ir para a pele com a tatuagem?

Retornando à centralidade da dimensão do olhar e ao que defende Lynch (1997), a legibilidade da cidade – entendida como a capacidade de reconhecimento e organização do urbano através de suas partes – se expõe como arte temporal e, dessa maneira, se constrói a mistificação e as surpresas provocadas pelo ambiente. Cabe, ainda, a colocação sobre o papel ativo que os sujeitos possuem nesse processo, uma vez que a participação criativa se refletirá sobre essas imagens em contínuo processo.

A respeito dessa forte inter-relação entre sujeito e cidade, Araujo (2011) nos apresenta sua proposta de que “a cidade sou eu”. Para ela, nas perspectivas dessa construção, não só importa a aplicação da lógica euclidiana plana e tridimensional para a arquitetura do espaço citadino, como também é primordial pensar as habilidades cognitivas do ser humano, as transformações sempre em curso em nossa sociedade, bem como as subjetividades e identitarismos.

A autora, também se baseando em conceitos da psicologia, considera o conceito de Eu da chamada “Nova Psicanálise”, que pensa a pessoa sendo “[...] composta por uma rede conjecturável como infinita e inclui, entre outras formações, partes de aglomerações urbanas que interagem nessa rede” (ARAUJO, 2011, p. 196). De forma ainda mais clara, a urbanista aborda a forte interação cidade-eu.

E a cidade que me constitui, não é a cidade geográfica em que moro, mas a cidade que mora em mim. Não somos somente um corpo, uma coisa, um endereço, mas uma cidade-eu, repleta de fragmentos os mais diversos – geográficos, pessoais, locais, virtuais, afetivos, sensoriais, genéticos, históricos etc. A cidade se configura de acordo com a rede que sou e, a cada mudança desta rede, muda a cidade que, de retorno, também me transforma. Só posso dar testemunho e enunciar enquanto me configuro dentro do próprio processo, enquanto sou o processo. Então: a cidade sou eu (ARAUJO, 2011, p. 198).

A expressão cunhada e desenvolvida pela autora marca uma dimensão cara para a construção desse trabalho. Araujo (2011) enfatiza que, na polifonia da cidade, elaboram-se construções afetivas e subjetivas. Cada um de nós, no exercício de nossas funções cognitivas e emocionais, edifica nossas próprias cidades, as quais

ganham contornos e formas distintas, inclusive representadas das mais diferentes formas, como melhor discutiremos a seguir.

3. Corpo, emoções e representações na cultura midiática

Se a cidade sou eu, é instigante buscar compreender como os sujeitos concebem representações acerca desse urbano imaginal, de maneira especial nos corpos. É assim que buscamos promover o debate em torno da montagem de um livro de registro das cidades e das viagens, composto por elementos simbólicos afetivos. Em nosso recorte, os elementos constituintes em destaque são as tatuagens e suas potências de sentido.

Le Breton (2016) ressalta a centralidade do corpo para o homem, principalmente pensando os aspectos simbólicos que o encarnam. Para o antropólogo francês, “[...] viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo” (LE BRETON, 2016, p. 7). Em especial, podemos falar do corpo social ocidental, marcado temporalmente pelo histórico que carrega, pelo “fator de individuação” do qual fala Durkheim e por uma visão que explicita o dualismo contemporâneo, contrapondo homem e seu duplo: “[...] o corpo como uma espécie de *alter ego*” (LE BRETON, 2016, p. 9). *Alter ego* porque, comumente, separamos o corpo da pessoa, embora não possam ser descolados.

Mauss é bastante importante para melhor tratarmos os temas nessa abordagem. Ao falar sobre as técnicas do corpo, o antropólogo se baseia na noção de *habitus* e traz à tona a compreensão do que é culturalmente adquirido: “Esses ‘hábitos’ variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (2003, p. 404).

Então, ao entender o corpo como signo cultural, é possível enxergá-lo enquanto meio de comunicação e como território de emoções e representações. Ao voltarmos os olhares para o corpo, o entendemos enquanto resultado – ainda que em constante processo de (trans)formação – do contexto social e do vivido pelos sujeitos. Outra noção da antropologia nos acompanha e é central: a procura por contrastes – olhar de perto, arquitetar comparações e construir definições acerca do que se deixou revelar.

E se estamos tratando de uma antropologia do corpo, diretamente podemos lembrar-nos de um frequente par no campo: a antropologia das emoções. Conforme

Siqueira (2015), se “o corpo se deixa ver, as emoções se deixam revelar”. Então, ainda amparando-nos nas noções da autora sobre os corpos e a construção social dessas emoções, importa realçar que “cabe ao analista social enxergá-los como fatos sociais e desvendar sentidos produzidos sobre eles pelos processos de comunicação” (p. 18).

De acordo com Rezende e Coelho (2010, p. 21), “na associação entre emoção e corpo, encontramos tanto as causas quanto as manifestações dos sentimentos, que teriam também certas qualidades comuns às reações corporais”. As autoras sublinham a força da influência social sobre a expressão das emoções, algo que varia conforme os contextos e as sociedades em apreciação – algo já enfatizado anteriormente.

Ao retomar os apontamentos de Mauss (2003, p. 408), cabe explicitar como “tudo em nós é imposto” e que há “[...] um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não”. Associam-se aqui as articulações sobre reações impulsivas e descontroladas quando se pensa em corpo e emoção, conforme debatido por Rezende e Coelho (2010), além de outros pensadores. Há que se acentuar a autoridade da coletividade na forma como ocorre a manifestação dos sentimentos, o poder da cultura e a articulação de um “aprendizado emocional” que expressamos em nossas ações.

Siqueira (2015) reforça, baseando-se em Simmel, que cada ator social constrói códigos dentro dos grupos aos quais pertencem para expressar suas emoções. Há uma *mis-en-scène* para tais composições, as quais habitam amplo universo de representações. Representações essas que, cada vez mais, apresentam centralidade na esfera da mídia, ainda que de maneira velada ou posta em segundo plano. “Na contemporaneidade, tanto o corpo quanto a emoção são elementos constituintes do processo midiático de construção de representações, de reforço de imaginários, de produção de sentidos”, acentua a pesquisadora (SIQUEIRA, 2015, p. 16).

Assim observamos a representação das experiências de viagem – comumente apontadas como únicas e transformadoras, especialmente nos diversos relatos publicizados – e dos afetos em relação às cidades. Todo esse universo de sentidos se conecta e alcança grandes projeções no universo da cultura midiática.

Por fim, podemos dizer que, assim como a cidade, o corpo é organismo vivo e pulsante, conjunto de órgãos fundamentais para a existência e arena de mutações.

É com esses princípios em mente que podemos dizer que os corpos da cidade – e também das viagens – mudam por meio das experiências. Em sua forma orgânica, surgem como livros de registro, escritos com textos de valores emocionais, estéticos e simbólicos.

4. Paixão pelo destino tatuada no corpo

A fim de trazer uma ilustração para nossos debates, selecionamos uma matéria divulgada no portal do Ministério do Turismo do Brasil. Intitulado “Paixão pelo destino turístico faz viajantes tatuarem cartão-postal no corpo”, o texto traz e analisa as falas de cinco personagens que têm tatuagens diretamente ligadas às cidades e às viagens que são parte de suas trajetórias de vida.

A partir do se que revela na reportagem e do caminho de estudos que percorremos até aqui, tentaremos realizar um exercício de experimentação teórica, relacionando nossas observações empíricas com conceitos e considerações de diferentes pensadores, como Barthes, Benjamin, Canclini, Didi-Huberman, Gomes e Huyssen.

Na obra *A Alma Encantadora das Ruas*, mais especificamente na seção “O que se vê nas ruas”, João do Rio (1995) faz suas observações sobre a tatuagem. Expondo cenas urbanas, elabora uma descrição mais aprofundada sobre o que podem representar tais artes corporais.

O primeiro homem, decerto, ao perder o pêlo, descobriu a tatuagem. Desde os mais remotos tempos vêmo-la a transformar-se: distintivo honorífico entre uns homens, ferrete de ignomínia entre outros, meio de assustar o adversário para os bretões, marca de uma classe para selvagens das ilhas Marquesas, vestimenta moralizadora para os íncolas da Oceânia, sinal de amor, de desprezo, de ódio, bárbara tortura do Oriente, baixa usança do Ocidente. Na Nova Zelândia é um enfeite; a Inglaterra universaliza o adorno dos selvagens que colhem o phormium tenax para lhe aumentar a renda, e Eduardo com a âncora e o dragão no braço esquerdo é só por si um problema de psicologia e de atavismo. Da tatuagem no Rio faz-se o mais variado estudo da credence. Por ele se reconstrói a vida amorosa e social de toda a classe humilde, a classe dos ganhadores, dos viciados, das fúfias de porta aberta, cuja alegria e cujas dores se desdobram no estreito espaço das alfurjas e das chombergas, cujas tragédias de amor morrem nos cochicholos sem ar, numa praga que se faz de lágrimas. A tatuagem é a inviolabilidade do corpo e a história das paixões. Esses riscos nas peles dos homens e das mulheres dizem as suas aspirações, as suas horas de ócio e a fantasia da sua arte e a crença na eternidade dos sentimentos – são a exteriorização da alma de quem os traz (RIO, 1995, p. 29-30).

Como história das paixões e exteriorização da alma de quem as traz, como delineia João do Rio, as tatuagens bem se relacionam aos conceitos da

antropologia das emoções sobre a expressão de sentimentos através do corpo, como já apresentamos. É nesse sentido que propomos a ideia de uma pele palimpséstica, em que as camadas guardam registros de afetos e memórias.

O lide da matéria (sua apresentação) em exame diz: “Ter as viagens ‘impressas’ no corpo tem um valor simbólico, segundo especialista: é uma forma de homenagear um lugar especial e expor publicamente aquilo que se viveu” (ALARCON, 2015). Essa apresentação demarca, mais uma vez, o que estamos enfatizando: movimentos para expressão de emoções e o corpo como meio de comunicação dessa enunciação compartilhada.

Vejamos mais destaques da reportagem, especialmente com os trechos das histórias das tatuagens dos cinco personagens apresentados (ALARCON, 2015):

Com agulhas finas e um certo grau de sofrimento, o economista Rafael Lisboa desenhou a Estrada Real mineira na coxa, circuito que percorreu de bicicleta no ano passado; e o Pão de Açúcar no braço, uma homenagem às belas praias da cidade maravilhosa. “Noronha, meu último destino, já está sendo desenhada pelo tatuador”, disse.

A goiana Rafania Almeida deixou a casa dos pais ainda menor de idade para experimentar uma vida de estudos e trabalho em Brasília. Na capital federal ela estudou jornalismo e se formou profissional. Como homenagem à cidade que a acolheu, tatuou no corpo o símbolo da Catedral de Brasília. “É o lugar que mais gosto e que representa um dos valores mais importantes da minha vida: a fé”, disse.

A capital federal encanta seus moradores, especialmente aqueles que nasceram no local, como Ana Paula Ferraz. Ela reproduziu no antebraço os famosos azulejos do artista plástico Athos Bulcão, o mesmo que enfeita os painéis das paradas de descanso do parque da Cidade Sarah Kubitschek. “Eu nasci aqui e queria homenagear a minha cidade, quando completou 50 anos”, diz.

O Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro, ganhou vida em contornos minimalistas no corpo da secretária-executiva Thatiana Soares, de 33 anos; e o Cristo Redentor, as costas da analista de atendimento Sônia Cravos, de 51 anos. “Posso correr o mundo, morar numa galáxia mais distante, mas eu sou o Rio. Ele está em mim e só de pensar nele meu estado de espírito se alegra”, disse Sônia.

Figuras 1 e 2 – Tatuagens em referência a Brasília e ao Rio de Janeiro.



Fonte: “Paixão pelo destino turístico faz viajantes tatuarem cartão-postal no corpo”, Ministério do Turismo. Acessado em 10 dez. 2016.

A partir dos trechos recortados e das fotografias expostas, abrimos espaço para formular nossas inferências. Apropriando-nos das reflexões de Huyssen (2015), projetamos essas tatuagens como “miniaturas metropolitanas”. O crítico alemão cria esse conceito para falar de um gênero literário específico da modernidade, em que textos curtos narram as transformações do espaço urbano e em que há centralidade na percepção visual. Nesse sentido, a correlação nos parece prontamente elaborável. Com esses signos expostos nos corpos, os sujeitos narram, mesmo que brevemente, suas experiências no mundo – notadamente o urbano.

Através dos relatos e dos retratos, também observamos símbolos referenciais dos lugares em que se inserem os elementos representados nos corpos, erguendo uma projeção mítica dessas cidades e seus imaginários. É o caso das representações do Pão de Açúcar e do Cristo Redentor, como exemplos. Na contramão da efemeridade, essas tatuagens destacam a sobrevivência de imagens, noção ventilada por Didi-Huberman (2011), embora essas não sejam figurações em risco (aspecto central nas explicações do filósofo) por serem cartões-postais sacralizados.

A explicação de Leusa Araujo (2005, p. 7) nos auxilia a construir outras avaliações. “Em todas as épocas e lugares do mundo, o homem usa o corpo como linguagem. Muitas vezes, escrevendo na própria pele uma espécie de diário da sua vida”. Imagens do vivido, imagens dos sonhos e imagens de quem somos historicamente refletidas no corpo. “Tatuagens, pinturas corporais e perfurações como os piercings sobrevivem até hoje. Emitem sinais de rebeldia, de apego ao

passado, e chegam a virar prova de resistência à dor... É o corpo transformado num verdadeiro manifesto do estilo de vida que cada um quer ter”.

Relembramos o conceito de Rosane Araujo (2011), a partir da última citação destacada na reportagem em apreciação. Nela, a analista de atendimento Sônia Cravos diz “mas eu sou o Rio”. Fica expresso o que a urbanista definiu em seus debates como “a cidade sou eu”. Há centralidade na interação, uma afetação que altera as dinâmicas do urbano e dos sujeitos, que agora promovem esses acontecimentos emocionais em registros “eternos” em seus corpos.

Por fim, lembramo-nos de Barthes e Benjamin para tentar elaborar a noção de um “corpo videoclipe”, em alusão às ideias de Canclini (1995). O semiólogo francês discute, nas regras culturais da representação, a noção de inventário (Barthes), o que podemos aproximar das montagens do filósofo alemão, para quem rastros, resquícios e ruínas formam “coleções” e ganham diferentes sentidos (Benjamin). Se “agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas” (CANCLINI, 1995, p. 131), o corpo tatuado também poderia ser posto como tal.

Retomamos o primeiro trecho recortado da reportagem: apresenta-se o economista Rafael, que já possui a Estrada Real mineira gravada na coxa, o Pão de Açúcar da capital fluminense no braço e que, futuramente, faria registro do vivido em Fernando de Noronha. Sobreposição e superexposição de imagens. E o que deixam revelar essas camadas? Em nossas análises, emoção e afetos, mas, também, uma tentativa de construir distinção e uma aproximação a determinados status relativos à nossa complexa civilização da imagem.

Considerações finais

Resolvemos tentar concluir essas discussões lembrando-nos das cidades invisíveis – e por que não emocionais – de Ítalo Calvino. Através delas, podemos ressaltar o principal anseio de nossas reflexões e as questões que trazem à tona: como é instigante buscar compreender as múltiplas representações das cidades (e das viagens), especialmente ao considerar os reflexos da criatividade e afetividade humana e as feições que ganha a memória.

Calvino (2003) afirma não podermos confundir uma cidade com o discurso que a descreve – e talvez possamos dizer o mesmo sobre as viagens – mas aí fica sublinhada a caracterização da força e pluralidade dos imaginários. Isso porque “[...]”

cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (CALVINO, 2003, p. 36).

Os corpos observados, enquanto livros de registros, com suas miniaturas metropolitanas, também poderiam ser caracterizados como arquivos, coleções, inventários, sobrevivências, rastros, vestígios ou videocliques. Na metáfora arqueológica da escavação de sentidos embrenhados, a tatuagem aparece como marcador de histórias – de emoções, de experiências, de vida – e as narram sobrepostas. Em outras palavras, as tatuagens são memórias que, ao serem gravadas na camada da epiderme, não se quer extintas e se deseja mostrar.

Vemos, na pele, imagens e textos que se sobrepõem e formam uma espécie de palimpsesto emocional, inscrevendo representações de cidades e de viagens enquanto reminiscências significativas e registros “eternos”, os quais, embora caminhem na contramão de nosso contexto contemporâneo, caracterizado como efêmero e fluido, estão conectados como produtos da cultura midiática.

Referências

ALARCON, T. **Paixão pelo destino turístico faz viajantes tatuarem cartão-postal no corpo**. Ministério do Turismo, 17 jul. 2015. Disponível em: <http://www.turismo.gov.br/ultimas-noticias/5261-paix%C3%A3o-pelo-destino-tur%C3%ADstico-faz-viajantes-tatuarem-cart%C3%A3o-postal-no-corpo.html>. Acesso em: 10 dez. 2016.

ARAUJO, L. **Tatuagem, piercing e outras mensagens do corpo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ARAUJO, R. A. **A cidade sou eu**. Rio de Janeiro: Novamente, 2011.

BARTHES, R. **La aventura semiológica**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

CERTEAU, M. Andando na cidade. **Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 2, p. 21-31, 1994.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade:** literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HUYSSSEN, A. Introduction. In: **Miniature metropolis:** literature in an age of photography and film. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

LE BRETON, D. **Antropologia do Corpo.** 4ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LYNCH, K. **A Imagem da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade (entrevista a Juremir Machado da Silva). **Revista Famecos**, Porto Alegre: v. 1, n. 15, p. 74-82, 2011.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

REZENDE, C. B.; COELHO, M. C. **Antropologia das emoções.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

RIO, J. **A alma encantadora das ruas:** crônicas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SARLO, B. **A cidade vista:** mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2012.

SIQUEIRA, D. C. O. Corpo, construção social das emoções e produção de sentidos na comunicação. In: SIQUEIRA, D. C. O. (Org.). **A construção social das emoções:** corpo e produção de sentidos na comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2015.

URRY, J. **O olhar do turista:** lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

Corpos enquadrados:^{19*}

Uma crítica ao essencialismo heteronormativo ocidental e sua
vontade de interpelação às obras *Criança Viada*

Pollyane Silva Belo^{**}

Resumo

O presente artigo pretende analisar os corpos censurados das obras de Bia Leite através do vídeo realizado e divulgado na página da rede social do movimento *Terça Livre*. As obras *Criança Viada Travesti da Lambada* e *Criança Viada Deusa das Águas* serão relidas a partir das críticas que receberam, e como estas tinham como apoio um desejo de normatização das corporalidades desviantes ali representadas, além de uma vontade de apagamento total. Estas normas ocidentais do gênero que separam os seres em uma dicotomia (feminino/masculino) serão revistas como uma ficção. Para examiná-las foi invocado o sistema moderno/colonial de gênero (LUGONES, 2008) e o conceito de *performatividade* de gênero (BUTLER, 2014).

Palavras-chave: corpo desviante; colonialidade de gênero; heteronormatividade.

1. Os corpos colonizados

Os alicerces do senso-comum para construção dos gêneros nos corpos ocidentalizados tem como base dois mitos principais: o grego e o judaico-cristão. Anacrônicos, eles permeiam o lastro das construções históricas que formam o que chamamos hoje de uma sociedade pautada em uma heteronormatividade. O conceito tem como base a reprodução sistêmica do enquadramento dos indivíduos em duas instâncias de expressão de gênero e sexualidade. A *di-nâmica* heteronormativa dos sexos é simples: seres com a materialidade assignada “pênis” desejarão “vaginas” e terão todos os atributos associados à masculinidade em seus corpos; seres com a materialidade assignada “vagina” desejarão “pênis” e terão todos os atributos associados à feminilidade em seus corpos. Daí surge um questionamento rudimentar mas crucial para a proposta deste artigo: quais os elementos fundantes deste radical reducionismo da materialidade humana à duas corporalidades e seus respectivos comportamentos?

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: pollyanebelo@gmail.com

O intuito de desvendar os componentes formadores do binarismo dos corpos tem por um princípio a metodologia foucaultiana, porém em vista dos outros entraves e objetivos deste artigo, deterei-me a matriz grega e a judaico-cristã. A primeira respalda seu ideal de corpo-perfeito ao corpo masculino. O feto, para os gregos, quando termicamente mais aquecido nasceria com uma maior capacidade física e intelectual. Aos homens eram resguardados seus lugares nos ginásios onde lutavam desnudos, pois seus corpos aguentariam as intempéries, consagrando-se em seu fazer estético. A eles era reservado uma erótica e práticas sexuais entre si. As mulheres, nasceram mais frias, isso justificava que durante a vida deveriam manter-se dentro de um ambiente seguro e aquecido. O uso de roupas para conservação corporal de mais calor era imposto à mulher, assim como era recomendado que seus corpos ficassem perto do fogo, e sua prática sexual limitada a fim de reprodução. Como Tucherman indica,

(...) acreditava-se que macho e fêmea eram dois pólos de um *continuum* corporal, a diferença que havia entre ambos era de grau (e o grau era referido ao calor) e não de natureza; o corpo tem um único sexo de modo que fetos masculinos precariamente aquecidos tornam-se homens afeminados e fetos femininos muito aquecidos tornam-se mulheres masculinizadas. (TUCHERMAN, 1999: 28).

No mito cristão a noção de desvio dos corpos em sua variação de grau, ou seja por super-aquecimento ou arrefecimento, não é concebida em nenhuma instância. “Mulheres masculinizadas” e “homens afeminados” não podem ser gerados. Muito menos a aplicação de uma diligência para com esses indivíduos dentro do corpo social, tornando-os inconcebíveis em sua essência, inviabilizando qualquer justificativa calorífica. O corpo cristão foi construído a partir de uma semelhança direta com/por Deus, o ser perfeito em sua imanência. O homem²⁰ foi confeccionado com o intuito da perfeição pelo *Criador*, porém a similitude concreta e original estaria em Adão. Eva, como alega Sto. Tomás, é um homem incompleto (BEAUVOIR, 2009, p.16). O secundarismo de Eva em sua criação advém da sua origem ser de *uma parte de Adão*, o qual define a dessemelhança entre os dois corpos, elaborada por Deus. Semiplena, Eva carece de lucidez, trazendo infortúnio para si e para o *status quo* do homem original. Santo Ambrósio declara: “Adão foi induzido ao pecado por Eva e não Eva por Adão, é justo que a mulher aceite como soberano aquele que ela conduziu ao pecado” (BEAUVOIR, 2009, p.140).

²⁰ O termo “homem” neste artigo será utilizado apenas para definir o ser humano do sexo masculino, nunca uma humanidade generalizada.

O corpo na cultura cristã é o *locus* da heresia, e a mulher após o pecado original, se apresenta como uma temível tentação. Os signos relegados ao campo feminino são de fraqueza, subordinação, inferioridade e de caráter duvidável, pois suas pulsões emocionais estariam mais ativas no corpo masculino, zona onde a racionalidade impera. A mulher neste contexto como companheira auxiliadora e subserviente do homem, invoca a qualidade de ser cativa. O feminino na cultura judaico-cristã é cerceado no seio familiar, monogâmico e se localiza sob o matrimônio sacramentado, alçando a admiração social em sua maternidade altruísta. “Ser mãe é padecer no paraíso”, como proclama o ditado popular que percorre as conversas comuns²¹.

Os paradigmas elementares de masculino e feminino foram postos. A centralização das práticas sociais por meios desses corpos detentores de uma ontologia é inalienável dentro da opinião mais despretensiosa. A marca social dos ritos judaico-cristãos e a preponderância dos corpos gregos masculino distintos dos corpos gregos femininos atuam em um critério de correspondência binária dentro de suas respectivas lógicas internas. Para pensar neste princípio de correspondência, vale buscar em *As Palavras e as coisas* (2000) o papel da semelhança no saber ocidental. A equivalência, para Foucault, seria a qualidade organizadora do material e o metafísico, permitindo “o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis” (2000, p.23).

Foucault (2000) expõe as quatro similitudes que organizaram os símbolos do mundo. Deteremo-nos apenas em uma para fins de elucidação. A *convenientia*, figura articuladora do saber pela semelhança, compreende-se nas coisas aproximadas das outras, emparelhadas, vizinhas por natureza. Próximas, comunicam seus desejos, fluxos, interesses e propriedades, entrelaçando-se, deixariam de ser apenas próximas e se tornariam contíguas, produzindo assim uma semelhança. Posteriormente, novas semelhanças surgem por trocas, proveniente da visível proximidade. Deus e o homem na cultura judaico-cristã são convenientes neste sentido. Como Foucault evidencia,

O mundo é a “conveniência” universal das coisas; há tantos peixes na água quanto sobre a terra animais ou objetos produzidos pela natureza ou pelos homens (...); na água e sobre a superfície da terra, tantos seres quantos os há no céu e aos quais correspondem; enfim, em tudo o que é criado, há tantos quantos se poderiam

²¹ Para um panorama crítico da construção da semântica feminina dentro da cultura judaico-cristã, ver a obra completa de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (2009).

encontrar eminentemente contidos em Deus, “Semeador da Existência, do Poder, do Conhecimento e do Amor”. Assim, pelo encadeamento da semelhança e do espaço, pela força dessa conveniência que avizinha o semelhante e assimila os próximos, o mundo constitui cadeia consigo mesmo. (FOUCAULT, 2000: 24).

Os processos de singularização são eliminados a partir das similitudes engendradas não apenas ao duo homem/Deus, mas por intermédio do que Deus, o soberano criou na Gênese, *o homem e a mulher* heterossexuais moldados um ao outro, e que os seres posteriores seguiriam em sua equivalência. As práticas sexuais gregas que priorizavam o prazer masculino por meio de relações entre homens foram estigmatizadas com a consolidação dos valores judaico-cristãos, porém ainda carrega-se a herança da predominância de alguns códigos ligados às pressões sociais dentro do jogo do binarismo de gênero da Grécia antiga, principalmente os direcionados às mulheres. Estas convicções fabricam um imaginário até os dias atuais do masculino forte, viril e conhecedor de suas habilidades e seu destino, e uma mulher frágil, cativa e inepta.

O anseio de corpos comunitários e semelhantes dentro dos paradigmas binários fundamentados em sociedades arcaicas e tradicionais atravessa os corpos individuais, podendo outras experiências da corporalidade. Como mostrado acima, as duas matrizes possuem um papel intenso na validação do que deve ser incluso e o que deve ser excluído a partir da essencialização do “natural”, do semelhante e do estranho. A questão se complexifica em uma: e quando o vizinho não é mais semelhante? Nesse momento se dá a interpelação que visa revogar “os valores perdidos”. A insensibilidade da reivindicação da dominância dos corpos opera no jogo dos poderes nublando as potencialidades *sui generis* de todo e qualquer sujeito, em defesa da repetição do mesmo, ofuscando os desvios.

2. O desvio

A exposição artística *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira* reunia 263 obras de 85 artistas nacionais. A mostra foi instalada no espaço reservado à cultura com sede em Porto Alegre mantida pelo Banco Santander e estava sendo exibida desde o início de agosto deste ano. O mote da curadoria para reunir as obras apontou para questões sobre diversidade sexual e temáticas LGBT (Lésbicas, Gays, Travestis, Transexuais e Transgêneros). Um dos trabalhos que fazia parte da instalação era a série *Criança Viada* de Bia Leite, a qual foi inspirada em

um blog homônimo²². Os trabalhos da artista são ilustrados com imagens infantis acompanhadas das seguintes frases: “Criança Viada Travesti da Lambada” e “Criança Viada Deusa das Águas” (Figura 1).

Figura 1 - Série Criança Viada



Fonte: “Criança Viada: o que está por trás da obra que gerou revolta?”, MdeMulher. Acessado em 30/09/2017.

A previsão de término da exposição estava marcada para o dia 8 de outubro de 2017, mas foi encerrada antes do programado depois de sofrer retaliações em um vídeo gravado por integrantes do *Terça Livre*²³ e postado na página do movimento na rede social Facebook. A acusação mais polêmica, reverberada amplamente pela mídia, foi a “denúncia” às obras de Leite explicitadas no vídeo enquadrando o trabalho da artista em crime de pedofilia.

A página do Facebook *Terça Livre* possui 129.686²⁴ seguidores e é uma das mídias caudatárias do Movimento Brasil Livre (MBL), o qual se define como um movimento liberal republicano²⁵. Duas das diversas pautas do movimento desde sua

²² O blog dedica-se a compartilhar fotos antigas submetidas pelo público que contenham os próprios usuários enquanto crianças em poses ou em atividades que tencionam o regime heterossexual. Disponível em: <http://criancaviada.tumblr.com/>. Acesso em 27 de setembro de 2017.

²³ O vídeo e todas as falas citadas posteriormente neste artigo podem ser encontrados aqui: <https://www.facebook.com/tercalivre/videos/1906769406256856/>. Acesso em 24 de setembro de 2017.

²⁴ Até a data de finalização deste artigo. Disponível em: <https://www.facebook.com/tercalivre/>. Acesso em: 27 de setembro de 2017.

²⁵ Em uma matéria do *El País* de 2014, os líderes MBL, Kim Kataguirí, Frederico Rauh, Alexandre Santos, Gabriel Calamari e Renan Santos defendem o liberalismo econômico e assumem ter participado da campanha do “Raio Privatizador”, uma das pautas do candidato a deputado

fundação apoiadas pelo *Terça Livre* foram a iniciativa Escola Sem Partido²⁶ e o apoio ao impeachment da presidente Dilma Rousseff²⁷. Além da promoção destas pautas, a página oficial do *Terça Livre* oferece amplo apoio e divulgação ao deputado federal Jair Bolsonaro²⁸, que constantemente se envolve em ataques e questionamentos à comunidade LGBT e às minorias em geral e, por isso, é amiúde interpelado pelos defensores dos direitos humanos. A partir dos indicativos apresentados, o *Terça Livre* pode ser posicionado, para motivos de estudo, à direita do espectro político e com ideais conservadores.

No vídeo de censura ao *Queermuseu* várias acusações foram enunciadas por Felipe Diehl, Rafinha Bk e um indivíduo não identificado contra as obras de arte enfocadas pelas câmeras amadoras dos dois primeiros sujeitos. A reação capturada em 0'52'' se dá em relação às obras de Bia Leite e será o recorte analisado neste artigo. O espectador com uma camisa com dizeres "Sou Machista - Porque ser homem não é errado" profere a seguinte afirmação, "Criança viada travesti da lombada", lendo o nome da obra à sua frente e prossegue, "Isso aqui é praticamente prostituição infantil. Nem mesmo um travesti vai concordar com essa imagem aqui. Nem mesmo um travesti vai pegar e vai dizer que isso é uma coisa boa para uma criança." Logo em seguida Rafinha Bk, declara: "Eles estão cometendo crime aqui

estadual, Paulo Batista, que pretendia privatizar a Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/12/politica/1418403638_389650.html. Acesso em: 24 de setembro de 2017.

²⁶ Os adeptos do Programa Escola sem Partido reconhecem-se como representantes de pais e estudantes contrários ao que nomeiam de "doutrinação ideológica" nas escolas. Obteve popularidade em 2015 desde que projetos de lei imbuídos pelo movimento foram apresentados e pleiteados em diversas câmaras municipais e assembleias legislativas, assim como no Congresso Nacional. O Conselho Nacional de Direitos Humanos lançaram uma resolução através da qual repudiou todas as iniciativas do Escola sem Partido. Um dos pontos do programa sustenta a exclusão de discussões sobre a multiplicidade de gêneros no âmbito escolar. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_sem_Partido. Acesso em: 24 de setembro de 2017.

²⁷ A presidenta eleita democraticamente em 2014 foi impedida de continuar o mandato em 2016 e teve seu mandato cassado sem comprovação da participação da mesma em crimes de corrupção. Atitude lida por uma parcela da população como um golpe parlamentar contra Rousseff. O MBL promoveu, organizou e financiou através de doações manifestações a favor do impeachment da ex-presidenta. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/12/politica/1418403638_389650.html. Acesso em: 24 de setembro de 2017.

²⁸ Jair Bolsonaro é um militar de reserva e, atualmente, deputado federal brasileiro. Alçou notória fama através das suas posições nacionalistas e conservadoras. Bolsonaro opõe-se abertamente ao casamento entre pessoas do mesmo sexo e a adoção de filhos por casais homossexuais, além da alteração no registro civil para transexuais. Em 2011, o político concedeu uma entrevista à revista Playboy, onde afirmou que "seria incapaz de amar um filho homossexual" e que preferia que um filho seu "morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí". Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/bolsonaro-quotprefiro-filho-morto-em-acidente-a-um-homossexualquot,cf89cc00a90ea310VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html>. Acesso em: 27 de setembro de 2017.

de pedofilia, por exemplo, o artigo 241”. A exposição foi suspensa no dia 9 de setembro de 2017, o mesmo dia em que o *Terça Livre* publicou o vídeo em sua página.

Os comentários interpelantes expostos nas imagens do vídeo constituem a urdidura do esquema saber/poder envolto no projeto de colonialidade de gênero, e consequentemente, a colonialidade dos corpos. Maria Lugones (2008) denomina como sistema moderno/colonial de gênero o fomentador da imposição da concepção universal do dimorfismo, encontrada nos pré-moldes biologizados da corporalidade colonizada²⁹. Para a autora, o poder colonial moderno construiu o binarismo, a dicotomia e a hierarquia definidores dos corpos em função da exploração e dominação dos mesmos a partir destas marcas. “Os elementos que constituem o modelo capitalista de poder eurocêntrico e global não estão separados um do outro e nenhum deles pré-existe aos processos que constituem o padrão de poder” (LUGONES, 2008, p. 79, tradução minha). As associações entre os critérios hiper-biologizantes e os mitos grego e judaico-cristão partem de uma centralidade da dominação introduzida pelo pensamento colonial e pela modernidade dentro dos eixos sexo/gênero.

A filósofa revê o trabalho de Aníbal Quijano de onde recorta o trajeto desta modernidade, traduzida como “uma fusão das experiências do colonialismo e a colonialidade com as necessidades do capitalismo, criando um universo específico de relações intersubjetivas de dominação sob uma hegemonia eurocêntrica” (QUIJANO, 2000, p. 343, tradução minha). O modo de conhecimento europeu foi próprio da modernidade, auto-nomeado detentor de uma “racionalidade”³⁰ o qual opera diretamente na subjetividade dos seus sujeitos. Este cognitivismo pautado na colonialidade é próprio de um mundo eurocêntrico metafísico, atuando além de espaços geográficos circunscritos. A colonialidade de gênero esculpe as formas dos que são disciplinados sob a hegemonia do capitalismo mundial.

A naturalização dos papéis feminino e masculino perante a relação de poder dada por esse sistema de pensamento recai na produção de saber/poder/existir da

²⁹ Maria lugones é uma filósofa argentina, tendo sua pesquisa focada em epistemologias decoloniais e desenvolve seus estudos com base na indissociabilidade das intersecções onde a opressão atua, ou, como chama, as “marcas potentes de dominação” (raça/gênero/classe/sexualidade).

³⁰ O termo “racionalidade” é utilizado entre aspas pois também é um conceito cunhado dentro da exegese da modernidade, não sendo universal. Para os sujeitos educados sob a “racionalidade” européia, esta constitui o momento de maior avanço do curso linear do mundo e das espécies. Com essa concepção de humanidade racionalizada, os seres humanos foram historicamente diferenciados entre primitivo e civilizado, tradicional e moderno, superior e inferior, por fim, racional e irracional.

corporalidade, reavendo a qualidade do gênero imanente em *todo e cada um*. Para exemplificar a sua tese, Lugones analisa a obra de Oyèrónké Oyěwùmí, *The invención of women: Making an African Sense of Western Gender Discourses* (1997), onde a comunidade Yorubá não adotava uma classificação hierárquica entre os indivíduos anatomicamente diferentes. A categorização binária foi realizada quando a mesma sociedade foi estudada por mentes coloniais e seus costumes traduzidos para o inglês. A língua inglesa formatou em uma visão limitada os seres de genitálias distintas e inseriu uma hierarquia dos papéis, não existente anteriormente. Esta subalternização foi absorvida durante o processo colonial, criando uma comunidade que alimenta a subserviência do que foi nomeado por “mulher”. Lugones denuncia a universalidade forjada destes papéis afirmando,

Tanto o dimorfismo biológico, a dicotomia homem/mulher, a heterossexualidade, como o patriarcado são característicos do que chamo do lado claro/visível da organização colonial/moderna do gênero. O dimorfismo biológico, a dicotomia homem/mulher, a heterossexualidade, e o patriarcado estão inscritos com maiúsculas, e hegemonicamente no significado mesmo do gênero. (LUGONES, 2008: 78, tradução minha).

O gênero então assume um caráter ficcional, as designações homem/mulher sobre um sexo biológico são intrínsecas à construção social, ou seja, a genitália é uma ficção política. Seguindo a senda da análise decolonial de Lugones, Butler (2014) através de epistemologias ocidentais - ou pelo que Lugones chama de o lado visível da opressão de gênero -, norteia um agenciamento desviante das categorias dualísticas abordadas no ocidente como ontológicas. Para a filósofa estadunidense, o gênero hegemônico é historicamente forjado e se constrói através de atos *performativos*. Os maneirismos, atos, gestos e externalizações do indivíduo são repetidos através da linguagem e demarcam os corpos dentro da dicotomia de gênero já estabelecida.

Segundo Butler (2014), quando o discurso significa o corpo como anterior à linguagem, a operação de significação já se forma situada na *ânsia* de colocar a materialidade de gêneros como anterior à inscrição das marcas de gênero sobre as superfícies dos corpos. Este movimento reafirma um falso *status ontológico* do gênero aliado a uma ilusória essência interna do mesmo, uma falsa “verdade interna do gênero”. Sendo assim, a linguagem (ou as línguas binarizantes, como o português) possui um caráter constitutivo e performativo e infere no que se pensa sobre o que podem - e o que não podem - os corpos dos indivíduos dentro de grupos

de maior inteligibilidade sexual, ou seja, dentro de grupos que fazem parte do maior eixo de poder localizado na heteronormatividade.

Nesse sentido, o conceito de *performatividade* é um processo regulado pela repetição do que se considera natural, não possuindo um fundamento de gênero fixo. Por estar fincado em uma qualidade sistemática de reprodução de códigos³¹, estes atos performativos são passíveis de uma variação, viabilizando uma fissura.

Se as regras que governam a significação não só restringem, mas permitem a afirmação de campos alternativos de inteligibilidade cultural, *i.e.*, novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, então é somente *no interior* das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade. (BUTLER, 2014: 209)

A materialidade alicerçada no construcionismo linguístico de gênero moderno/colonial, desagarra-se de seu “destino” heteronormativo e pode produzir formas desviantes de estar no mundo. Estas disrupções de gênero são lidas como chocantes pelos educados dentro de um sistema das ideias prontas fabricadas pela colonialidade. A arte que representa o estriamento da superfície lisa do binarismo de gênero e os sujeitxs desviantes são convidados diariamente a renunciar as suas potencialidades pelo discurso ordenador. Nesta trama, os signos disruptivos da “normalidade dos sexos”, como *travesti* e *criança viada* são ladeados às margens, à guisa de uma vontade de desimaginação.

3. A vontade de desimaginação

Como todo texto acadêmico, este nasceu de uma questão. A inquietude primária desta obra pode ser ingênua, intrínseca da infeliz banalidade encontrada em um espaço onde as normas historicamente impostas são aprisionadas como regras. Contudo, assim mesmo ela se dá: *Porque a representação fora da heteronormatividade incomoda tanto?* Persisto neste questionamento, intencionando as bases da indignação proferidas pelos discursos conservadores contra as obras de Leite.

Dentro da matriz histórico-cultural apresentada nas seções *Os corpos colonizados* e *O desvio* deste artigo, paradigmas de gêneros foram sedimentando-se nas sociedades capitalistas ocidentais. Isto é, a dicotomia reducionista de como os

³¹ Esta reprodução não se dá de forma inteiramente consciente. O segundo capítulo de *Problemas de Gênero* (2014), livro que desenvolverá o conceito de performatividade, é voltado para a psicanálise de Lacan, onde busca ressaltar a faculdade subconsciente onde a *performatividade* se circunscreve.

corpos *devem* se portar dentro de processos disciplinadores que podam suas potencialidades. Aliás, em estado semelhante ao paradigma, o indivíduo é transparente ao policiamento dos corpos pelos vigilantes do masculino-feminino. A opacidade deste poder em relação à transparência dos indivíduos vela, dessa forma, o supervisionamento feito sobre os corpos. É necessário invocar a análise feita por Foucault (2013) sobre a estrutura do panóptico para pensar no cerceamento dos corpos desviantes. O poder - aqui operando como o discurso tradicionalista e conservador, bem consolidado no lastro do conhecimento cotidiano - ocupa uma posição privilegiada, mantendo-se fora do alcance dos seres encarcerados, sendo estes últimos os objetos de constante observação do primeiro, e sob qualquer interrupção, qualquer possibilidade de fuga, forças punitivas e modeladoras atuam, erradicando as hastes frouxas.

Ainda nesta vereda, seguindo os caminhos do filósofo, é irresoluta a seguinte afirmação, o conhecimento está intimamente ligado ao poder (FOUCAULT, 2000). Segundo o pensador, o discurso organizador da sociedade ocidental é o discurso daquele que detém o poder. Neste sentido, as obras de Bia Leite atemorizam o discurso hegemônico no momento que evidenciam formas de existir engendradas em vias de existências alternativas, dispersas da hegemonia heterossexual. O poder desta hegemonia pressupõe a heterossexualidade compulsória, que por sua vez, prevê uma universalidade do seu domínio. O problema está na hipótese contida em toda e qualquer universalidade do ser: a recusa da existência de *outros* sujeitxs e os movimentos a favor destes, que se obstinam às tentativas universais de captura por meio das normas hegemônicas. A interdição a favor dos “costumes” feita pelos integrantes do *Terça Livre* parte de uma radical vontade de apagamento da possibilidade de uma criança conter em si uma subversão.

Didi-Huberman em *Imagens Apesar de Tudo* (2012) analisa um possível arrancado de uma impossibilidade da existência. Quatro fotos capturadas do campo de concentração de Auschwitz em funcionamento por um grupo de judeus que faziam parte do *Sonderkommando*³² são os elementos de minuciosa observação

³² Nomeado de “Comando especial” pela *Schutzstaffel* (SS), estes prisioneiros seriam responsáveis pelo gerenciamento do extermínio em massa dos seus semelhantes. O grupo gerenciava as mortes sem lhes dizer seu destino, encaminhando-os até a câmara de gás. Após a morte dos indivíduos, estavam entre as obrigações do *Sonderkommando*, empilhar os corpos, extrair suas riquezas que ainda restavam - como dentes de ouro -, queimá-los ou operar qualquer outro fim que a SS havia lhes designado, e então triturar os ossos. (DIDI-HUBERMAN, 2012).

pelo filósofo. O autor reconstitui o feito dos prisioneiros ao trazer luz à existência dos processos desumanizantes cometidos ali, “a simples *emissão de uma imagem* ou de uma informação (...), tornava-se a própria urgência, um entre os últimos gestos de humanidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 24 e 25). Esta ação foi lida pelo autor como uma contrapartida a incredulidade posterior as ações cometidas no campo de concentração. O ato borra o êxito da tentativa nazista de findar plenamente com as suas vítimas, sendo uma disrupção à “Solução Final”, ideia de Walter Laqueur, que se traduz nas estratégias de total extermínio de qualquer tipo de informação controversa aos planos nazistas que pudesse sobreviver ao genocídio. Não apenas informações deveriam esvanecer no ar, a própria materialidade dos corpos das vítimas ou imagens destes precisavam desaparecer, e dentro dessa lógica, *nunca terem existido*. Para o filósofo, as fotografias capturadas pelos membros do *Sonderkommando* refutam o inimaginável. O indizível perpetrado pelos nazistas aos prisioneiros, assim como a concepção de que todos os que não se encaixavam no modelo de “raça superior” não poderiam existir, é corrompido, pois ali estavam eles.

Esta maquinaria da desimaginação dos indivíduos criada pelo nacional-socialismo se dá sobre três vertentes: desimaginar os seres, os atos cometidos contra esses seres, e a possibilidade a posteriori de emersão desses atos. Disso retira-se o desejo extremo de desaparecimento completo dos seres divergentes da ordem dada, *uma vontade de desimaginação*. A omissão total da testemunha que carrega o desvio e qualquer representabilidade que pode surgir desta. É a “utopia” extremista do apagamento dos seres, mas não só isso, do que foi feito contra eles, um projeto aniquilador.

Quando olhamos para os vídeos feitos pelo movimento *Terça Livre* torna-se inteligível o intuito de asfixiamento da representação, esta sendo inimaginável para alguns setores. A vontade de desimaginação e o enquadramento às normas da polícia dos gêneros, faz o acusador associar a obra *Criança Viada Travesti da Lambada* à “prostituição infantil”, associando erroneamente o travestismo à prática de prostituição, e a última assumindo um teor assombroso, relegada historicamente à margem. O rechaço dentro do senso comum aos estereótipos referentes a estes sujeitxs se metamorfoseia no fato do Brasil figurar o

primeiro lugar nos assassinatos contra travestis e transexuais. A expectativa de vida desses indivíduos em terras nacionais é de 35 anos em um país onde a média é 75³³.

A maquinaria da desimaginação continua funcionando nos casos de violência pífida contra os corpos destoantes. Não são crimes arquitetados em larga escala e de forma sistêmica para supressão dos sujeitxs como foi feito pelo regime nazista³⁴, mas suas consequências são historicamente dizimantes assim como quaisquer atos de violência históricos cercados de tentativas de apagamento, e que subjagam os sujeitxs a outros através das relações de poder ali encerradas³⁵.

O vazio do pensamento entre as duas polaridades (homem-mulher) encurta o espaço para as diversas formas da existência da materialidade humana. Qualquer possibilidade de emersão disruptiva que esteja inserida em espaços acessíveis para todo e qualquer público torna-se um afrontamento. O ato de olhar para essas obras traz à tona a aparição das mesmas dentro de um *real*, a imagem remete à um estar no mundo. Como sinaliza Umberto Eco no ensaio *Sobre os Espelhos* (1989), *ser é perceber*. A percepção dos desvios insere-os no cotidiano banal das normas e os dá veracidade, uma vez que, “a grande aposta da tradição ocidental foi a de se constituir como o reino da visibilidade universal: ver é conhecer e a aposta é que uma pedagogia do olhar é o que constrói nossa relação com o mundo.” (TUCHERMAN, 1999, p.13).

A interdição a favor da dicotomia binária do masculino e feminino feita pelos integrantes do *Terça Livre* parte da radical vontade de desimaginação da

³³ Em 2016, foram 127 casos, ou um a cada 3 dias. Disponível em: <http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2017/04/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-travestis-e-transexuais-no-mundo-diz-pesquisa.html>. Acesso em 23 de setembro de 2017.

³⁴ No dia 18/09/2017 o juiz federal da 14ª Vara do Distrito Federal Waldemar Cláudio de Carvalho concedeu liminar favorável a tratamento de reversão de homossexuais para psicólogos, nomeada como “cura gay”. Este tratamento havia sido proibido desde 1999 pelo Conselho Federal de Psicologia. A limiar é um dispositivo para ativar uma marginalização jurídica e psicológica legitimada diante do social, podendo agora servir como fomentador do discurso do senso comum sobre a desumanização da comunidade LGBT. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1919516-justica-concede-liminar-que-permite-tratar-homossexualidade-como-doenca.shtml>. Acesso em 23 de setembro de 2017

³⁵ Em 2000, foram registrados 130 homicídios; e em 2010, 260. Nos últimos anos, a nível regional, o Norte lidera o número de assassinatos por habitantes. Em 2016, foram notificados 3,02 homicídios a cada um milhão de habitantes no Norte, seguido pelo Centro-Oeste (2,56), Nordeste (1,94), Sul (1,24) e Sudeste (1,19). A nível estadual, estão na frente São Paulo (49 assassinatos), Bahia (32), Rio de Janeiro (30) e Amazonas (28). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/homofobia-mata-uma-pessoa-cada-25-horas-norte-tem-maior-indice-20819002>. Acesso em 23 de setembro de 2017.

percepção e, posteriormente, de modos de ser *afeminados* por crianças assignadas “meninos”. A censura do olhar pelo posterior fechamento da exposição é o apagamento total da existência dos desvios, a mensagem é clara: não há espaço para *essas coisas*. Ou melhor, é o refutamento das tentativas de reverter o panóptico, transformando a transparência das hastes frouxas em opaca e perturbando o saber-poder ordenador da dicotomia hegemônica dos gêneros.

4. Considerações Finais

O vídeo do *Terça Livre* causou perplexidade dos mais diversos espectadores, e principalmente dos indivíduos politicamente inseridos em uma agenda LGBT. A intempestividade inatual das críticas foi apreendida e uma experimentação do tempo incongruente para a época presente assolou a recepção do vídeo, considerado um retrocesso³⁶. O sentimento de um deslocamento anacrônico das obras no contexto no qual elas foram consumidas, evidenciam a farsa da tolerância contemporânea das formas disruptivas do destino de gênero pautado em um dimorfismo anatômico ocidental. As obras exibem assim corpos futuros, invalidados em um presente.

Apoiadas em critérios de racionalidade cientificista e crenças mitológicas, as críticas aos quadros revogam, assim, um lugar da estabilidade, esfera na qual metaforicamente o espaço bancário deseja entregar. A figura do banco é um espaço semanticamente apreendido como seguro e estável por seus clientes. E isso deve ser fiel seja em suas contas correntes ou em termos da impertubação da configuração esperada dos corpos. Entretanto, quando ocorre o afrontamento desta zona confortável de preservação das reflexões rasas, o mundo ocidental (suas dicotomias e seu “racionalismo”) sofre um colapso, ocasionando o afloramento do absurdo com seus argumentos estigmatizantes, incongruentes (“isso é praticamente prostituição infantil”) e ordenadores.

Um dos pontos principais para dar acesso aos corpos dissonantes na esfera pública é a não separação entre teoria e prática, realizada pelo Santander ao censurar a exposição. Ao fazê-lo, o banco, continua reiterando as visões tradicionalistas levantadas sobre um cenário homogêneo. As condições culturais e educacionais que

³⁶ A Editora 42 em seu perfil do facebook publicou uma nota com o seguinte extrato: “O artista é o de olhar sem filtros, que nos expõem quando nós mesmos imaginamos que não podemos ser mais desvendados. Toda e qualquer tentativa de impedir que isso ocorra é um retrocesso”. Disponível em: <https://www.facebook.com/42editora/posts/1664381790299595>. Acesso em 28 de setembro de 2017.

alimentam o imaginário social não colocam em cena a multiplicidade que ocupa a dobra entre as duas polaridades que ganham destaque no cenário simbólico e hegemônico nacional: o masculino e o feminino heterossexuais brancos. Em vista disso, é necessário colocar em suspensão os modos de pensar edificados através dos fundamentos do senso comum, ou seja, invocar o improvável.

A aversão aos homossexuais, transexuais, transgêneros, não-binários, índios, negros e todos aqueles não encaixáveis nos pré-moldes capitalistas de ser, tem como ponto focal a imprevisibilidade dos corpos desses indivíduos. A contingência *teimosa* do oprimido vai contra a ordem imperial, capitalista e normativa. As obras de Bia Leite, exibem o impensado nessa conjuntura áspera, exibem o que Butler (2014) e Lugones (2008) evidenciam nas suas pesquisas sobre o construtivismo do gênero. Dessa forma, o binarismo masculino e feminino essencialistas é um delírio do projeto colonial. Há estriamentos nesse lastro, antes pensado de modo consolidadamente liso. O colapso vertiginoso desses fundamentos origina a crise do corpo binário da cultura ocidental que se articula com a crise do sujeito.

5. Referências Bibliográficas

- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens Apesar de Tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- LUGONES, M. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, núm. 9, págs. 73-101, 2008.
- OYEWÙMI, O. **The invención of women: Making an African Sense of Western Gender Discourses**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social, Festschrift for Immanuel Wallerstein, part I, **Journal of World Systems Research**, V. XI:2, summer/fall, 2000.
- TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Ed. Vega, 1999.

As imundices do funk:*

Atualizações sobre as discussões sobre a imagem do funk e no funk

Rodolfo R. Viana de Paulo**

Resumo

O texto propõe uma inflexão performativa a partir da etimologia do termo *imundo*, criando assim uma chave de leitura para discutir os processos de legitimação no ritmo musical funk. Nesse sentido, apresento uma discussão contextual bastante atual quanto à posição sociocultural e midiática do ritmo quando flui para além do seu lugar de origem. Deste modo, constata-se a insistente rejeição que refrata na percepção de suas imagens à luz de certa ideia de cultura.

Palavras-chave: legitimação; funk; imagem; cultura; imundice.

14. A imundice e a imagem do e no funk

Neste texto, será apresentada uma chave de leitura para debater a imagem do funk e no funk. A partir da ideia de *imundo*, será possível destacar aquilo que é indesejável, intratável e invisível no universo do funk. Neste sentido, a *imundice* se apresenta como aquilo que se espalha de maneira contundente quando nos colocamos a ver aquilo que desconhecemos.

Os estudos sobre o funk atualmente encontram uma maneira vasta para produzir uma apresentação de sua complexidade cultural. Irei me ater a localizar questões ligadas à sua legitimação enquanto gênero musical, fato que é sintomático quando o funk dissemina-se por instâncias de poder que não o esperam. Contudo, dentre outras coisas, haverá uma aproximação das discussões que aparentemente estão desconectadas, como a legitimação do ritmo enquanto música no cenário brasileiro, que, por sua vez, refrata em muitas direções, sendo o ponto deste texto a imagem de modo geral e no sentido *stricto sensu* do funk.

As imagens do funk, e no funk, que aqui aponto, oferecem um modo de observar não só o campo visual do funk, mas também outros aspectos, como o que elas podem em si nos mostrar quando voltamos nosso olhar para o funk e seu lugar no campo da cultura.

* Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC – ECO/UFRJ). Bacharel em Comunicação Social pela UNESA (2009). E-mail: rodolfo.viana@gmail.com

Ficará explícito como as questões sobre o racismo e as visões pejorativas que orbitam o corpo dos funkeiros se inflam nas imagens e que, neste contexto, as mesmas necessitam ser distorcidas de modo a dissipar as visões pejorativas que embasam a forma que todos nós tendemos a ver aquilo que se apresenta no corpo negro, bem como a ideia de cultura que se deseja para com ele.

2. O que torna esse texto *imundo* – sobre a *imundice*

A ideia de observar a etimologia de algumas palavras permite algumas inflexões e, conseqüentemente, colabora para a produção de estranhamentos que produzem novas chaves de leituras conceituais. A proposta da leitura etimológica que apresento a seguir é uma possibilidade performativa da língua, permissiva e auto consciente quanto aos deslocamentos de sentidos.

Para que esta proposição faça sentido, gostaria de realizar esta leitura em conformidade com a noção de *enunciado performativo*, onde se constituem os verdadeiros atos de linguagens, demarcado pela intencionalidade do autor. Ou seja, o termo *imundo* perpassará essa pesquisa como um ato de linguagem que realiza algo no ato mesmo de dizer (AUSTIN, 1990).

A partir do dicionário etimológico do Houaiss (2001), o verbete *imundo* apresenta uma curiosa formulação do latim *immundus*, que assume o sentido de sujo ou impuro, sendo a formulação *im-* + *mundus* indicativa de *fora do mundo*. Já *mundus* não foge ao sentido literal da palavra.

O prefixo *im-* tem sua fonte no latim remetendo *privação ou negação*. Sendo assim, o léxico *in-* em português, na forma arcaica do latim, incorpora algumas sequências de exemplificação, tais como: *feliz / infeliz, lícito / ilícito, válido / inválido, polido / impolido*, entre outros.

Importa também observar outro prefixo o *des-*, de origem popular, é o negativo popular na língua, por exemplo, *impedir / despedir, impronunciar / despronunciar, invalidar / desvalidar*. Assim ocorrem duas formas negativas correntes: *in-* e *des-*. As formas com *in-* em geral correspondem a uma negação prévia, enquanto as com *des-* tendem a corresponder a uma negação do já em curso, já havido, já iniciado, tais como:

“Invalidar-se um concurso ainda não validade”; “Desvalidar-se um que tenha sido validade”.

Há também segundo o Houaiss (2001), um segundo sentido para o *in-* no latim, o prefixo e a preposição latina “em, a, sobre; superposição; aproximação; transformação”. Assumindo também este *en-* um indicativo “de valor intensivo, de movimento para dentro, de repouso, de permanência, de direção, de tendência”, equiparáveis à *imersir*, *imigrar*, *imitir*, *impelir*, *incender*, *incindir*, *incitável*, *incorrer*, *incriminar*, *inferência*, *informar*, *inspirar*, *inundação* etc. O dicionário, neste sentido, não lista *imundar* sob o significado do *in-*. Este último, nos oferece o deslocamento necessário para pensar o *in+mundus*, sendo portanto: colocar no mundo, aproximá-lo, deixar que se insira e se transforme.

Posto isso, cabe algumas questões que abrirão esta discussão: o que é possível estar *imundo*? O que é necessário debater diante do impedimento de certas práticas da música popular massiva que o funk carioca coloca à ver? O que o torna tão impolido? Quais as abordagens correntes que hegemonizam aquilo que se pode reivindicar enquanto cultura no contexto do Brasil? A constante subalternização das culturas herdeiras da diáspora africana, como o funk, tem reflexos discursivos que reificam sempre uma marginalização.

Para se aproximar deste contexto mais amplo, será observado como a música pode pautar discussões quanto às visões de mundo que circulam sobre a ideia de uma identidade nacional brasileira legítima.

3. O funk e a *imundice*: rápido panorama sobre a posição do funk no cenário sociocultural brasileiro e seu contexto atual na indústria musical.

Recortes de falas de jornais de grande circulação foram ilustrativas para a pesquisadora Simone Sá (2000) pensar questões ligadas à legitimidade de manifestações culturais impronunciáveis, ilícitas e invalidas do ponto de vista daquilo que não se deseja ter ou ver *imundo*.

A grosso modo, quando se cita a sigla “MPB”, música popular brasileira, está implícito quem faz parte dela e quem está fora, polarizando em diferentes visões o assunto. De um lado, ficam os guardiões de uma certa pureza, que preservam o legado simbólico e cultural legitimado, por exemplo, pelo samba, como parte de uma identidade nacional e autêntica. Do outro, aqueles que de algum modo profanam estruturas culturais já cristalizadas sob a forma do “cavaco, pandeiro,

tamborim” — caso do axé music, do brega, do arrocha, do pagode, do funk, do forró e outros, como faz refletir Simone Sá (2000) ao recordar a canção de Paulinho da Viola: “não me altere o samba tanto assim”, deste modo, a autora abre a discussão sobre a questão.

O tema, à época, fora a mácula deixada pelo grupo de axé music, *É o Tchan*, ao participar do festival suíço de Jazz de Montreux na noite reservada ao Brasil. A polémica não foi gerada pelo público que no festival viu o rebolado de Carla Perez ser apresentado no mesmo palco em que já tocaram Djavan, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto e Alceu Valença, mas sim nas páginas dos cadernos de cultura dos jornais cariocas.

Em resumo, a legitimação dessa autenticidade é fruto da fusão e mesclagem de múltiplas influências — desde negros analfabetos e bases rítmicas afro-baianas aos compositores mais letrados e bem relacionados, responsáveis pela incorporação de outros códigos às músicas e por levá-las para outros espaços. Basta pensar, por exemplo, na Bossa Nova. Logo, o projeto de nacionalização do samba foi tão bem-sucedido que qualquer tentativa de fusão oriunda de outros lugares é jogada para escanteio — seja o frevo, a modinha, o maxixe, todos enquadrados sob o rótulo menor de “regionais”, isto é, menos relevantes para o projeto de Brasil nesse contexto (SÁ, 2000) que ainda insiste em se manter.

4. “É som de preto” – Aspectos da disputa do funk no contexto cultural hegemônico.

Dentro do contexto social das favelas e morros cariocas, novos atores sociais, com configurações identitárias alheias a do sambista de terno branco, entre malandros e cabrochas, começam a aparecer evidenciando outros frutos da diáspora africana a partir da música. Estes reivindicam para si matizes musicais e comportamentais próprias. Sua discursividade ultrapassa a letra de suas músicas, enfrentam as convenções sociais, rechaçam o “bom gosto”, estabelecendo padrões de registros e lugar de fala, indumentárias e gestuais próprios.

Contudo, veio a surgir também, decorrente de outras relações de corporalidades do negro, um tipo específico de dança, onde a coreografia passa a ser repetida nos bailes por dezenas de pessoas agrupadas em movimentos que parecem ensaiados. São as festas conhecidas como bailes funk, em que a partir de um certo modo de pertença àquele lugar há uma aproximação entre discursividade e visualidade.

Isto se evidencia, por exemplo, através da vestimenta importada dos *B-Boys* e do *hip-hop* norte-americanos, reapropriada com um visual próximo ao do surf. Ao invés dos puxadores de samba, ou das “tias” dos antigos casarões do centro do Rio, surgem os primeiros MCs, uma espécie de “*rapper local*”ⁱ. Os MCs improvisavam de forma quase falada sobre o ritmo mixado nos bailes pelos DJs, que importavam uma base musical do estilo Miami Vice, com dizeres pornográficos ou convocando nomes de favelas. O funk do início da década de 90 dá novos contornos aos festejos populares das comunidades cariocas.

Este “novo negro” que surge no cenário carioca configura uma disputa por um novo lugar simbólico nas festividades das favelas e comunidades, deixando-as, de um modo geral, mais plurais e diversas. O novo estilo musical foi um completo sucesso popular no Rio na década de 90, o que corrobora para grande adesão massiva em meios de comunicação, como o rádio.

Um dado curioso nesse contexto é que, em 1989, quando o DJ Malboro, comandava o programa *Funk Brasil* na emissora de rádio Manchete FM, o funk ocupava o primeiro lugar na audiência das rádios cariocas (VIANNA, 1990). Hoje, leituras recentes do IBOPEⁱⁱ apontam ainda que o funk assume o primeiro lugar na audiência da emissora de rádio carioca FM O Dia com programação exclusiva ao ritmo.

Na época de sucesso do DJ Malboro, o funk já possuía penetração consolidada com as chamadas equipes de sons em diversas localidades da cidade. Os bailes chegavam a reunir cerca de 10 mil pessoas sob a completa ingestão do Estado. Teve associação exagerada com a criminalidade, muito a partir de conteúdos noticiosos distorcidos.

Por conseguinte, ser o estilo musical mais ouvido ou mais amplamente midiaticizado não significa ser o mais aceito ou articulado, como o samba foi. Contudo, é possível observar a notoriedade dessa espécie de demarcação de lugar nesta construção de espaço; e, nessa disputa simbólica, é mais importante “quem diz” e de “onde se diz” do que “o que se diz”.

Desde o estudo de Vianna (1990), houve um reconhecimento de que as letras do funk, por conseguinte, sua imagem, esbarram em questões de legitimidade impedindo a *imundice*. Nos dias atuais, as letras de funk são sempre colocadas em oposição às letras do chamado “funk antigo”, ou curiosamente apelidadas de “funk de raiz”, em alusão direta ao “samba de raiz”, quer dizer, aquele que considera certa noção de origem.

Afinal, foi preciso reconhecer que o funk que diz “era só mais um Silva / que a estrela não brilha, / ele era funkeiro, mas era pai de família” merecia ser inserido, ainda que com certa ressalva, na sigla MPB. Esta segue sendo uma das letras mais famosas de funk, o “Rap do Silva” (1995), de Bob Rum, utilizada inclusive, na cerimônia de abertura das Olimpíadas 2016. O seu reconhecimento se deu porque hoje é considerada como uma “música consciente” que retratava a realidade social das favelas de maneira poética, sob esta ressalva se pode tê-la *imunda*.

Em 1996, a dupla Claudinho e Buchecha, conseguiu grande repercussão com a chancela da gravadora internacional Universal Music, apresentando músicas com caráter crítico. Além disso, esses cantores/compositores conseguiram obter presença massiva em diversos programas de televisão. Casos como estes introduziram de forma expressiva o funk no circuito midiático, permitindo a construção de um “poder simbólico” (Bourdieu, 2006). Criando assim uma realidade que tende a estabelecer uma ordem, um sentido imediato do mundo social, oferecendo licitudes e concordâncias, ou, ao menos, deixando o funk um pouco mais tolerável.

Com o passar dos anos podemos considerar que a penetração do funk na mídia foi cada vez mais tolerada. No entanto, esse processo foi marcado por fortes relutâncias em aceitar as manifestações do funk, fundamentando este rechaço as associações feitas entre o ritmo e o conteúdo *imundo* de seu discurso.

É fácil encontrar no *YouTube*, por exemplo, se buscarmos pela música “Nosso Sonho”, de Claudinho e Buchecha, um número interminável de comentários ratificando que “isso era funk de verdade” (músicas poéticas) e “o funk de hoje é um lixo” (músicas lúdicas e sexuais) — argumento apoiado no fato de que o ritmo, atualmente, estaria impregnado de “putaria” e faria apologia à violência sexual, com letras carregadas de artificialidade. Ora, seria demasiado depositar apenas no funk o grau de erotização da sociedade brasileira e apontá-lo como responsável maior pela “pouca-vergonha” dos dias de hoje.

Retornemos ao caso do *É o Tchan*, que ludibriava com letras de duplo sentidoⁱⁱⁱ, e de uma mistura de ritmos que incorporava o samba, a salsa, o frevo com o objetivo apenas de celebrar e brincar, mas não alcançou a mesma legitimação, por exemplo, conquistada pelas “marchinhas” no Rio de Janeiro ao longo dos anos. As marchinhas, que por décadas ainda fazem parte do carnaval de rua carioca, também contêm trocadilhos, superficialidade e conteúdo sexual, mas partem da base rítmica do samba. Ainda sobre este exemplo, Simone Sá (2000) pontua que o que está em jogo é uma disputa política, autoritária, excludente e cristalizada que visa, como mencionamos, à apropriação de uma determinada ideia de autenticidade da cultura nacional que não poderia, supostamente, ser maculada por letras de tão baixo calão. Neste lugar também se encontra o funk.

Me deixa de quatro no ato / Me enche de amor, de amor, “Lança Perfume” (Rita Lee, 1980) e *Perua! Piranha! (...) Me deixa gozar, me deixa gozar (...) Não Enche!*, (Caetano Veloso, 1997) são letras cujos dizeres não se inserem no mesmo lugar do funk, ainda que seu linguajar seja de igual teor; pertencem, porém, a um lugar simbólico distinto, onde pode ser lícito a esses agentes *imundar* o que quiser.

O que é bastante evidente se pensarmos que a figura Caetano Veloso retém muita mobilidade dentro do campo cultural brasileiro, que suas estratégias, enquanto indiscutível posição privilegiada na “MPB”, são coerentes às características que sistematizam sua circulação por diversas camadas sociais, ou seja, seu – *habitus* (Bourdieu, 2006). O que lhe permite utilizar de qualquer vocabulário sob o refinado pretexto da “licença poética”.

Valesca Popozuda^{iv}, não impõe restrições às suas letras em seus shows; no entanto, a letra da música onde diz: *Eu lavava e passava, mas você não dava valor /*

e agora que eu sou puta você que quer falar de amor! (“Agora Virei Puta”, 2008) foi alvo de uma certa “higienização” no termo *imundo* quando transposta para espaços midiáticos, como a Rádio FM O Dia: “puta” vira “absoluta”. A letra de música que é direta em seu show, precisa de uma versão “para tocar na rádio”, menos mundana, a partir de outras rimas e substituições de palavras. O que denota certa ressalva, especificamente, a este tipo de gênero e não a outros, como o que pertencente Caetano Veloso.

Importante destacar que Valesca é uma mulher da periferia, com pouco estudo. Hoje, cantora e empresária, dialoga com o ativismo feminista, tema recorrente na academia e é observada por problematizar seu lugar de fala..

Ao passo que a representação da mulher no funk quando ganha contornos midiáticos, em uma novela, por exemplo sua aparência se distancia, em muito, da imagem de Valesca. Aqui emergem algumas das ressalvas e “poréns” que recusa o *imundo* para passar a outros espaços — caso do funk de Tati Quebra Barraco^v, tema musical da personagem Raíssa, menina loira, de classe média, interpretada pela atriz Mariana Ximenes na novela *América* (2005), da TV Globo.

Em outras palavras, as letras de funk ganham certa roupagem para circular em outros espaços — é um processo de higienização por oposição a *imundice* —, desde uma readequação vocabular até sua própria visualidade. Ou seja, há uma reelaboração estética em diversos níveis que ocorre para o funk se fazer socialmente fluído e esquivar de parecer tão negro e favelado, logo, pouco aceito.

As letras e demais elementos do funk — transgressão da ordem vigente, voz do negro nas comunidades, reforço do estereótipo machista, inclusive por mulheres, e, ao mesmo tempo, lugar da resposta da mulher a esse lugar erótico em que é colocada — vêm se somar ao contexto midiático atual, às grandes gravadoras que passam a administrar a carreira dos artistas, à tomada de espaço nos meios de comunicação de massa.^{vi}

Posto esse panorama do funk no cenário cultural e musical brasileiro, adiante será visto de que maneira essa disputa por legitimação se deu no Estado de direito, no que tange a gestão específica de legislação na área da cultura. E, de que modo, também, a

apropriação midiática converteu-se em narrativas pejorativas e marginalizou a imagem da figura do MC, dando a ver estigmas sociais.

5. “Essa era nossa imagem!” – A ofensiva contra o escárnio: sobre o retrato policial nos jornais.

No dia 22 de setembro de 2009, segundo Lopes (2010: 101), ocorreu a aprovação da Lei 5.544/09, conhecida como “Funk é cultura”, uma produção coletiva mediada pela APAFunk (Associação de Profissionais e Amigos do Funk)^{vii}. Dividido em seis parágrafos muito simples, destacando-se dois deles: “Art. 1º Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.”; e “Art. 3º Os assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura.”

A criação da lei é uma espécie de processo culminante que foi pedir ao Estado algum amparo de legitimidade, uma vez que o funk vem apresentando à cultura popular na cidade do Rio de Janeiro novos contornos e significados, colaborando numa produção de imaginário sobre o negro além do samba.

De maneira conturbada, na década de 1990, com a associação do funk à violência, como o caso dos arrastões, nomeação dada pela mídia aos “jovens saqueadores” nas praias, o ritmo detém em si o mais evidente escárnio do racismo brasileiro disfarçado sob a forma de bom gosto. A narrativa midiática também é fluida e raras foram as dissidências ao longo dessas duas décadas. Em geral, os jornais criavam cartografias muito específicas sobre quem é esse funkeiro através da tríade simbólica – “preto, favelado e bandido” (LOPES, 2010: 28).

Esta capa do jornal (FIG. 1) estampa em forma de folhetim policial 12 retratos de diversos MCs cantores de *proibidão*^{viii}. Dentre eles, Menor do Chapa, da imagem acima. Emocionado, eloquente e trêmulo, no mesmo evento no M.A.R. compartilhou a mesa com Freixo e outros agentes de fala que se relacionaram com o funk, como alguns fotógrafos, cerca de dez anos depois da publicação.

Menor, como é chamado, exclama – “essa era a nossa imagem antes desses caras! Essa era a minha imagem.” e aponta para o telão onde o mesmo estava projetado.

Quando Menor do Chapa se refere a “esses caras” ele está de mãos dadas a Daniela Darcoso, e ao lado, Vincent Rosenblatt e Maria Puppim Buzanovsky. Três fotógrafos que passaram a reivindicar outras possibilidades de imagem aos mesmos funkeiros dos

retratos policiais. Imagem não só no sentido moral e estético, mas sob novas produções de visualidades.

Figura 1 – Recorte da capa do Jornal "O Dia" de 30 de setembro de 2005.



Fonte: O DIA, Jornal. Capa. Editorial. 2005.

Por meio das fotografias, outras narrativas foram e são possíveis, até os dias atuais. O engajamento destes artistas, e seus modos de produção, com a temática funk, como: a produção de ensaios, séries, circulação de exposições e projeções em muros dos bailes e favelas promoveu outra narrativa visual para a questão.

As imagens do trabalho autoral, poético e político que esses três fotógrafos criaram, ainda que em menor proporção, oferecem aos folhetins, chances de novos contornos para a identidade oriunda das classes subalternizadas da cultura brasileira. De alguma forma, as fotografias propõem uma oposição aos muitos recortes de jornais que estigmatizaram especificamente a imagem do negro funkeiro, mesmo quando passou a ser economicamente conveniente pautá-lo nos programas de televisão.

O recorte visa ilustrar a discussão junto aos diversos agentes de fala que foram vetores de força na criação da Lei “Funk é cultura”. Oficialmente, com ela, tornou-se indecente aos jornais seguir produzindo tais narrativas que cerceavam os discursos que desejam se

colocar *imundos*. Deste modo, o Estado produziu um anteparo à marginalização que institucionalizou alguma legitimação cultural, daí então, pareceu existir um acordo tácito em realocar os funkeiros dos cadernos policiais para os cadernos de cultura.

A Lei surgiu como uma espécie de medida última para garantir o exercício das funções dos produtores culturais de funk. Em geral, as equipes de som, como são chamadas, ou DJs quando tinham a iminência de qualquer incursão policial, ora sofriam “a dura”, truculência policial, ora se viam pressionados a pagar suborno. A discriminação sofrida por estas equipes levava a tratamentos violentos, sendo muito comum encontrar na fala dos MCs relatos sobre equipamentos danificados, CDs jogados em valas, agressões físicas, fios das caixas de som cortados e queimados pela polícia. Nesse sentido, a lei surgiu como um instrumento de legitimação das atividades dos profissionais do Funk de forma a limitar a ação violenta e arbitrária da polícia.

No entanto, o título ***Ofensiva contra os gritos de guerra do crime*** e o subtítulo ***Polícia prende um e indicia 12 que cantam funk do mal***, revelam a violência simbólica da manchete e reafirmam uma visibilidade há muito construída sobre tríade negro, pobre e favelado. Os retratos quadrados que apontam para um signo de linguagem que rechaça o rosto desses sujeitos somam-se a legendas sem qualquer espaço imagético para pluralidade ou seu contexto cultural, uma prática de exclusão cirúrgica daquilo que não se quer ver *imundo*.

Por esta via, a manchete pressupõe que há um funk do bem, já que explicita quem faz o do mal. Seria este funk do “bem” fruto de uma alguma cooperação higienizante para alcançar certo grau de legitimidade nos espaços midiáticos e socioculturais brasileiros? Se há cooperações que criam visibilidades no funk mais comerciáveis do ponto de vista da indústria fonográfica, por que persistiriam certos incômodos? Uma breve busca na *web* nos coloca diante de diversos rastros de discussões a respeito de cantoras de funk como Anitta, por exemplo, em especial, quando se trata da sua projeção rumo ao cenário internacional. Recentemente, Otoni de Paula (PSC-RJ), pastor evangélico e vereador, expôs publicamente (FIG. 2) uma crítica dirigida à Anitta^{ix} justificada com base em seu julgamento moral a cerca de uma fotografia, afirmando então, que a cantora se pareceria com uma “vagabunda de quinta” e que naquela imagem assemelhava-se a uma “garota de programa”, levando a cantora a responder em sua rede social.

Figura 2 – Post de Otoni de Paula



Fonte: Facebook. Perfil Marcelo Alonso. Acessado em: 30/08/2017

Esse exemplo mostra que, mesmo a cantora Anitta, que começou sua carreira como cantora de funk, que se propõe a negociar sua imagem com estéticas mais hegemônicas, mesclando em seus discos e shows bases rítmicas do funk e do pop, também cantando junto a outros cantores internacionais e produzindo clipes alinhados aos padrões da indústria fonográfica internacional, está suscetível a ter sua imagem de cantora deslegitimada e posta em cheque.

Há, portanto, alguns extremos, desde as abordagens mais radicais, datada de 12 anos atrás, como as do recorte acima, como os apontamentos que se esforçam para deslegitimar a possibilidade de Anitta se tornar um ícone pop internacional brasileiro. O que esta conjuntura faz transparecer é que não importa o nível de negociação que o funkeiro seja capaz de articular, haverá sempre nos espaços socioculturais e midiáticos uma reserva de subalternização que criará ressalvas a este ou aquele cantor ou agente cultural.

Para além dos ataques pessoais, esta subalternização é também um dos elementos que motiva, por exemplo, um pedido de projeto de lei nacional para recriminalizar o funk, como o recentemente feito por um internauta, Marcelo Alonso, administrador da página “Funk é Lixo”, com cerca de 140 mil seguidores. Alonso recolheu mais de 20 mil assinaturas enviando ao senado federal um pedido de cerceamento legal que visa

impedir as *imundices* do ritmo. Segundo noticiado, em julho de 2017, na BBC, a proposta diz:

É fato e de conhecimento dos brasileiros, difundido inclusive por diversos veículos de comunicação de mídia e internet com conteúdos podre (sic) alertando a população o poder público do crime contra a criança, o menor adolescente e a família. Crime de saúde pública desta 'falsa cultura' denominada funk. (BBC, 2017)*

Desejo frisar que seriam incontáveis os exemplos subjetivos nessa direção, que estendem às imagens relacionadas aos agentes do funk aquilo que é representativo das tensões de seu universo contextual. Ainda que negociadas pelas práticas de produção e consumo, há um constante entrave: não há como purificar por completo estas significações simbólicas.

Os significantes presentes na *imundice*, desde a indumentária da figura do negro, o cabelo, o uso de personagens de classe média embalados por trilhas sonoras em novelas, readequação vocabular e visual, o desejo por ver um “funk de raiz” longe do que é classificado como putaria, e não menos importante, o quadro fotográfico marginal tencionam o que se coloca a ver quando objetiva-se algum grau de legitimidade.

6. “E funk? É cultura mesmo?”

Diante desse intrincado e complexo processo, parece absurdo a necessidade de uma lei ser conhecida como “Funk é cultura”, como se a compreensão já não estivesse por si só dada nos vários sentidos que a palavra cultura carrega ao longo da história. Temos aí uma *palavra-cilada* conforme discutem Guattari e Rolnik (2011: 17).

Então, à luz das noções de cultura debatidas por Guattari e Rolnik (2011), é necessário problematizar a criação da Lei que oficializa em uma afirmação que “funk é cultura” endereçando ao Estado essa possibilidade de legitimação.

Guattari e Rolnik (2011) trazem noções sobre o conceito de cultura que nos permite mapear tal ideia de forma a abarcar o funk em sua ampla concepção:

(...) "sentido A" e "cultura-valor", para corresponder a um julgamento de valor que determina quem tem cultura, e quem não tem: ou se pertence a meios cultos ou se

pertence a meios incultos. (...) "sentido B". E a "cultura-alma coletiva", sinônimo de civilização. Desta vez, já não há mais o par "ter ou não ter: todo mundo tem cultura. Essa é uma cultura muito democrática: qualquer um pode reivindicar sua identidade cultural. É uma espécie de "a priori" da cultura: fala-se em cultura negra, cultura underground, cultura técnica, etc. (...) O terceiro núcleo semântico, que designo "C", corresponde a cultura de massa e eu a chamaria de "cultura-mercadoria". Ai já não há julgamento de valor, nem territórios coletivos de cultura mais ou menos secretos, como nos sentidos A e B. A cultura são todos os bens: todos os equipamentos (...), todas as referências teóricas e ideológicas relativas a esse funcionamento, enfim, tudo que contribui para a produção de objetos semióticos (livros, filmes, etc.), difundidos num mercado determinado de circulação monetária ou estatal. (...) (Guattary; Rolnik. 2011: 17)

Os autores pontuam que as noções acima coexistem ao longo da história, onde há certa complementaridade nesses três núcleos semânticos. A partir dessa compreensão, arrebatase a discussão dos tópicos anteriores com mais clareza, pois o debate sobre cultura aqui posto recai sobre seus setores minoritários que tem suas subjetividades alheias às relações mercadológicas ou, em uma esfera maior, conforme coloca Guattari e Rolnik (2011: 19), alheias ao *Capitalismo Mundial Integrado (CMI)*.

A lei "Funk é Cultura" garantiu também uma certa negociação para zelar pela existência de tudo que circunda em torno do gênero musical, tornou imoral imagens como as do recorte do jornal e de abordagens midiáticas como aquela, porém impôs o controle empurrando agentes menores à processos burocráticos pouco acessíveis para a realização de eventos, caso dos produtores de bailes de comunidades o que acabou em diversas proibições oficiais e arbitrárias.

No entanto, pode-se apostar que a produção de subjetividade das culturas minoritárias encontrou outras formas de agenciamentos para escapar das interdições, sejam simbólicas ou concretas que visam interditar o *imundo*. Conforme coloca Michael Foucault (2012: 9), "sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.". Como já exposto, a semelhança com o samba, no que diz respeito à fluidez em diferentes espaços, convida o funk a ganhar forças quando o fenômeno cultural e criar outras imagens e propostas estéticas a partir de suas *imundices*.

Referências

AUSTIN, J. L. **Quando fazer é dizer**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas. 1990.

BOURDIEU, Pierre. **O ponto de vista do autor: algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural**. In: As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 243 – 311.

MACHADO, Leandro. BBC. **Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-40598774> Acessado em: 15/09/2017

CAETANO, Mariana Gomes. **My pussy é o poder. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural**. Rio de Janeiro, 2015, Dissertação (Mestrando em Cultura e Territorialidade), Universidade Federal Fluminense – UFF. Niterói.

FÉLIX, G.; ROLNIK, S.; **Micropolítica. Cartografias do desejo**. In: *Cultura: um conceito reacionário?* Petrópolis: Vozes. 2011.

FOUCAULT, M.; **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Ed. Loyola. 2012.

HOLZBACH, A.; *et al.* **Cultura Pop. In: Heavy Metal X Funk: disputas de gênero na cultura pop a partir do canal Mamilos Molenga**. FERRAZ, Rogerio; CARREIRO, Rodrigo; SÁ; Simone Pereira de; (Org.). Salvador: EDUFBA. Brasília. Compós, 2015.

LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca**. São Paulo, 2010. Tese (doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ. 2009.

SODRÉ, Muniz. **Samba dono do corpo**. Ed. Maud. 2º. Ed. Rio de Janeiro. 1998.

BUZANOVSKY, M.; CARDOSO, H.; DACORSO, D.; DANTAS, K.; DJ MIX, W.; ROSENBLATT, V.; GULARTE, M.; 5ª Conferência Funk. **Debate "O olhar - O valor da documentação e do Audiovisual no Funk"**. M.A.R. – MUSEU DE ARTE DE RIO. 18/Maio/2016. In: <http://museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/5a-conferencia-funk-1> Acesso em 21/02/2017.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. Museu nacional programa de pós-graduação em antropologia social. UFRJ. 1987

_____. **Funk e cultura popular carioca.** In: Estudos históricos, Rio de Janeiro. Vol.3. n.6. p. 151-295. 1990

SÁ, Simone Pereira de. **Entre raízes e antenas – Notas sobre música popular e identidade nacional.** Manaus, Anais Intercom, 2000.

ⁱ A sigla MC significa Mestre de Cerimônias.

ⁱⁱ IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, que dentre suas funções, afere a audiência dos veículos de comunicação.

ⁱⁱⁱ Muitas vezes o gestual das coreografias de dança do É O Tchan indicavam o sentido real da palavra cantada com o corpo ou faziam alusões sexuais diretas. Quando diziam: “na dança do *põe põe* você sabe mexer” os quadris indicavam o que significa a expressão (É o Tchan – Dança do Põe Põe).

^{iv} Nome alusivo aos seus quadris, que iniciou sua carreira como vocalista de um grupo de funk só de mulheres, a *Gaiola das Popozudas*, no anos 2000, diz abertamente em shows atuais que canta funk de favela, pois esta é sua origem. Suas músicas foram popularizadas principalmente por outros meios de difusão de informação devido ao excesso de conteúdo erótico e direto. Somente depois de um longo período de trabalho, em 2013, um clipe de baixo orçamento, *Beijinho no Ombro*, ganhou o Brasil, permitindo mais fluidez entre os veículos de comunicação (CAETANO, 2015: 13).

^v Outra importante cantora do mesmo tipo de funk de Valesca Popozuda, mulher negra e de favela.

^{vi} No caso da Rádio FM O Dia, atualmente, além da programação exclusiva de funk em um horário específico, por 2 horas, também há músicas de diversos cantores e cantoras ao longo da programação diária. Logo, essa conjuntura, como qualquer fenômeno cultural, se revela em um paradoxo radical, ora a questionar padrões, ora a reforçá-los, a partir da necessidade de obedecer às regras de consumo.

^{vii} Um movimento de mais de 600 pessoas, em geral negras, dentre eles DJs do funk, dançarinas, algumas travestis e drag queens além da forte presença de pessoas oriundas de diversas comunidades, militantes de esquerda e acadêmicos amontoavam-se dentro da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ) e testemunharam a aprovação da Lei 5.544/09, conhecida como “Funk é cultura”.

^{viii} *Funk proibidão* é uma espécie de subgênero do funk, em geral, acusado pelo Estado de fazer apologia ao crime. Importante não confundir com o *funk putaria*, outro subgênero com letras eróticas explícitas.

^{ix} Ver imagem criticada por vereador em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/anitta-responde-a-vereador-que-a-chamou-de-garota-de-programa-e-ele-pede-desculpas.ghtml> Acessado em: 28/09/2007

^x BBC Brasil – In: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-40598774> Acessado em: 8/09/2017.