

ANAIS DO XVI SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM COMUNICAÇÃO – PÓSCOM 2019

Vol. 1

GT 1 – CORPO, IDENTIDADES E COMUNICAÇÃO

ISBN 78-85-93747-00-7

PUC- Rio

2019

**Comissão Organizadora:**

Coordenação-geral: Thaís Cabral e Júlia Pinheiro

Coordenação da comunicação visual: Thaís Cabral

Assistentes de GT: Annie Lattari, Isabel Feix, Marianna Mariano, Paola Sarlo, Mariana Dias, Natalia Machado, Leonardo Firmino, Andrei Maurey, Nathanael Damasceno e Yago Cury

Site: Cristina Matos

Redes sociais: Thaís Cabral e Júlia Pinheiro

Mesa de abertura: Prof. Dr. Adilson Cabral (UFF); Profa. Dra. Beatriz Beraldo (IBMR); e Prof. Dr. Cristiano Ribeiro dos Santos (UFRJ)

Mediação: Patrícia Maurício (PUC-Rio)

Recepção dos palestrantes: Maria Carolina Medeiros

E-mail do evento: Marcella Azevedo

Credenciamento: Elena Cruz, Mariana Dias, Flávia Moreira, Natalia Machado

Coffee-Break: Alessandra Cruz e Aline Távora

Publicação dos anais: Miguel Mendes e Greyce Vargas

**GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação**

Coordenação: Prof. José Carlos Rodrigues

Assistência: Paola Sarlo

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

### **Noturnas e dissidentes: paisagens festivas do Centro do Rio de Janeiro**

Flávia Barroso e Victor Belart ..... 04

### **Quando a literatura adoece: uma discussão sobre narrativas ficcionais sobre doenças em narrativas ficcionais *Young Adult***

Daniele da Silva Garcez Novaes .....18

### **Prende esse cabelo, menina: uma análise do caso de racismo de Bárbara Querino**

Paolla de Santa Anna Moura .....32

### **Apropriação cultural e mercantilização da etnia: identidades culturais no caso do turbante**

Isabela Maria de Oliveira Borsani .....48

### **Corpos ressonantes**

Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares .....64

### **Imagens que convocam: narrativas midiáticas nas capas da revista *Boa Forma***

Julio Cesar Sanches .....79

### **Mulheres nervosas, gênios desviantes: um olhar sobre as propagandas de remédios, 1920 – 1930**

Paola Sarlo .....95

### **A presença feminina no rock incomoda muita gente: silenciamento histórico de musicistas como forma de violência**

Beatriz Azevedo Medeiros .....114

### **Narrativas do corpo-mídia e da cidade-marca na Maratona do Rio de Janeiro**

Tatiana Cioni Couto .....128

## **Noturnas e dissidentes:**

### **As paisagens festivas do Centro do Rio de Janeiro<sup>1\*</sup>**

Flávia Barroso<sup>2\*\*</sup>

Victor Belart<sup>3\*\*</sup>

#### **Resumo**

O presente trabalho analisará as festas de rua que acontecem no Beco das Artes no Centro do Rio de Janeiro. Buscamos investigar como o espaço-tempo noturno arquiteta paisagens dissidentes na cidade ao apresentar usos inusitados do espaço, bem como de práticas que desafiam estruturas morais e legais da cidade. Investigamos especificamente as festas realizadas no Beco das Artes no Centro do Rio de Janeiro. Para tanto, utilizamos referencial teórico sobre a noção de paisagem (Luchiari, 2001) e imaginário noturno (Durand, 1983) vinculadas a experiência festiva. O trabalho faz parte de cartografia que vem sendo realizada desde 2016 nas festas do centro da cidade baseado na teoria ator-rede (Latour, 2012).

**Palavras-chave:** Festa; Paisagem; Dissidência; Comunicação.

#### **1. Quando a rua se transforma em festa**

As festas de rua são historicamente fenômenos da cidade. Há autores que demarcam a festa enquanto prática fundamental para o nascimento da urbanidade, visto que é na experiência festiva que se demarca o desejo de retorno ao convívio social, a vontade do encontro (MUMFORD, 1998; LEFEBVRE, 2001; BEZERRA, 2007).

As festas folclóricas, os blocos de carnaval, a reunião dos vizinhos da rua, as rodas de samba, as quermesses, as festas juninas, o réveillon, o churrasco na calçada. São infinitos arranjos festivos. Comum a todos eles, está a qualidade das afecções: nenhum espaço ou indivíduo sai ileso a uma festa. O corpo, o tempo e o espaço são afetados pelo acontecimento festivo. O corpo se abre a vivência catártica. O tempo festivo corre lentamente. A rua não permanece tal como no cotidiano.

Argumentamos neste artigo que há na experiência festiva um possível componente dissensual altamente mediado pelo ambiente noturno que conferiria condições para

---

<sup>1\*</sup> Trabalho apresentado no GT 1 – Corpos, Identidades e Comunicação durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2018.

<sup>2\*\*</sup> Doutoranda e Mestre em Comunicação na UERJ. Especialista em Comunicação e Imagem na PUC. Integrante do grupo de pesquisa CAC (cultura, arte e cidade). E-mail: flavinhamagalhaes@hotmail.com.

<sup>3\*\*</sup> Mestrando em Comunicação na UERJ com bolsa CNPq. Especialista em Jornalismo Cultural na UERJ. Integrante do grupo de pesquisa CAC (cultura, arte e cidade). E-mail: belart.victor@gmail.com



práticas subversivas. Para construir este argumento nos baseamos em alguns aspectos preliminares, são eles: 1) *A festa de rua é historicamente uma paisagem urbana*. O pontapé para o surgimento das cidades é o desejo do encontro. Antes mesmo da cidade ser o espaço em que se reside fixamente, ela era espaço em que os indivíduos voltavam periodicamente. Era o “ponto de encontro”. A qualidade de reunir pessoas não-residentes é assim uma das origens da cidade. Bezerra (2012) entende que o germe da cidade é o espaço cerimonial, a festa. Para ela, o espaço geográfico da cidade está essencialmente atrelado as festividades por ser um momento de exploração da sociabilidade. 2) *A festa imputa à rua novos comportamentos e usos sociais*. A atividade festiva preenche a rua de música. A praça é adornada. Cadeiras são colocadas nas calçadas. A comida e a bebida são postas ao ar livre. O corpo se movimenta festivamente. Há dança! Diferente do tempo apressado do cotidiano, o tempo-festivo nos inspira lentidão. A festa veste a rua de novos objetos, novos comportamentos, outras sensibilidades próprias do imaginário do prazer e da diversão. 3) *A festa apresenta a transição de uma paisagem cotidiana para a festiva, propõe certa ruptura*. Os deslocamentos de uma paisagem a outra, seus conflitos e negociações colocam aparentes certos mecanismos da cultura. As paisagens que pontuam rupturas no cotidiano, por vezes, podem explicar o próprio cotidiano. A festa pode conferir sentido ao cotidiano por romper com a aparente programação da vida diária. Essa ruptura, no entanto, não significa descolar-se totalmente do cotidiano. O momento festivo pode ser considerado um parêntese dentro do texto da vida social, onde ao mesmo tempo em que se diferencia da vida cotidiana pelas suas características catárticas, também lhe atribui sentido: explica o cotidiano por diferenciar-se dele. 4) *O possível caráter transgressor das festas urbanas mediado pelo ambiente noturno*. Por se apresentarem como paisagens descoladas, em certa medida, do cotidiano, as festas podem articular ambiências transgressoras, acionar questionamentos e romper com moralidades próprias de paisagens mais institucionalizadas, por exemplo. A noite, neste cenário, participa como componente decisivo nas práticas de perfil transgressor. Por ser um espaço-tempo de afinidade com o afrouxamento dos mecanismos de vigilância e do controle, a noite possibilita, dá condições, confere espaço-tempo - adequadamente tático - para a produção de paisagens festivas dissensuais.

A partir das noções de paisagem e ambiente noturno, iniciamos neste artigo a discussão sobre a possível dimensão dissensual das festas de rua. Apresentaremos o trabalho cartográfico realizado desde 2016 em festividades no Centro da cidade do Rio de Janeiro com o intuito de discutir a potencialidade da noite em revelar fissuras do tecido

urbano em forma de festa. Analisamos as práticas festivas de rua, a partir do acompanhamento dos atores culturais e suas ações, baseado na teoria ator-rede (Latour, 2012). O rastreamento das festas foi realizado através da aproximação com os atores culturais e suas indicações, num processo cartográfico em que criamos uma rede de investigação que foi se construindo durante a própria pesquisa, criando um panorama que aos poucos foi nos revelando questões sobre noite e dissidência. Buscamos identificar uma rede de atores que pudesse assinalar os agrupamentos festivos composta: 1) pelo produtor cultural, 2) pelos frequentadores, 3) pelo músico/banda/artista/dj, 4) pelos ambulantes e expositores de comida e 5) pela vizinhança das festas. 6) pelas empresas e marcas que se aproximam desses territórios e festas. A construção desta rede foi decisiva para darmos início a pesquisa, de modo a abarcar as dimensões, respectivamente: de quem produz, de quem frequenta, de quem expõe o trabalho, de quem vende produtos de consumo, de quem convive semanalmente com as festas sem participar das mesmas, das marcas que negociam e disputam a visibilidade desses espaços. A partir desta rede inicial, a análise das festas foi se desenrolando e se revelando, a partir das indicações dos próprios atores, entendendo que o “delineamento dos grupos não é apenas uma das ocupações dos cientistas sociais, mas também tarefa constante dos próprios atores.” (LATOUR, 2012, p. 26).

## **2. Paisagem: uma noção do imaginário e das sensibilidades**

As paisagens urbanas que se apresentam a nós são moduladas ou comportadas pela cultura ou, mais especificamente, pelo imaginário. Os objetos, signos, práticas, relações de poder, práticas comunicacionais estão dispostas no espaço de tal modo específico, pois correspondem ao imaginário, a um dado da cultura e da sensibilidade. A paisagem então só pode ser pensada em relação à sociedade ou a certo imaginário coletivo que a comporte.

A noção de paisagem surge junto ao campo da pintura a partir do século XVI. A paisagem nesse período era sinônimo da representação da natureza ideal. Os jardins perfeitos, a organização da natureza e as plantas e flores ornamentais são inicialmente temas pelos quais se representavam as paisagens (Claval, 2012). Até o século XVIII a paisagem era um registro da representação idealizada da realidade e demarcava o comportamento técnico e distante do artista e seu objeto, a natureza. A chegada do impressionismo e a superação do paradigma da distância entre pintor e obra, adiciona significados outros a noção de paisagem. Ao encarar a implicação do artista ao olhar a

natureza, o impressionismo demarca uma questão fundamental: a paisagem depende de quem a observa e a experimenta. As técnicas da perspectiva e do ponto de fuga no quadro impressionista são substituídas pelo senso do observador. Muitos quadros desta vanguarda registram cenas de interação e movimento como piqueniques, caminhadas, estados de congregação e diálogo. O deslocamento da noção de paisagem no campo da arte como algo estático, natural e belo para uma apresentação do movimento e da dimensão do observador sobre o mundo contamina as explicações teóricas do conceito em outras áreas: “Aquilo que o olho abarca (...) de uma só olhadela, o campo do olhar. (...) Só é paisagem quando percebida. Alguns de seus elementos não aguardaram a humanidade para existir mas, se compõem uma paisagem, é sob a condição de serem olhados.” (BRUNET, 1992, p. 337).

Para iniciar a discussão sobre paisagem e a noite da cidade assinalamos então um aspecto fundamental: a paisagem não é apenas cenário por onde se desenvolvem as práticas humanas e a natureza, mas um componente mutante e ativo que participa das tramas das relações e das ações sociais. Refletir sobre as paisagens noturnas significa pensar nos sistemas de códigos, condutas, intencionalidades e significações que o próprio ambiente noturno pode imputar às práticas.

A paisagem não é um conceito estático, congelado no tempo, mas mutante e de grande valia para entendermos os processos urbanos. A paisagem noturna registra uma das faces do espaço no tempo. É uma combinação possível de aspectos culturais, políticos e sensíveis que se registra na forma de uma paisagem. “Tomada pelo indivíduo, a paisagem é forma e aparência. Seu verdadeiro conteúdo só se revela por meio das funções sociais que lhe são constantemente atribuídas no desenvolver da história” (LUCHIARI, 2001, p. 37).

A paisagem é senão o conjunto dessas materialidades moduladas pelos seus usos, ou seja, pelas práticas e o imaginário que as abriga. O dado fundamental para compreendermos as paisagens noturnas e festivas não está na materialidade em si, mas na relação desta materialidade com o imaginário:

No imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera (...). O imaginário é uma força, mas não quantificável. O imaginário, mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas. De algum modo, o homem age por que sonha agir. O que chamo de “emocional” e de “afetual” são dimensões orgânicas do agir a partir do espírito. (MAFFESOLI, 2006, p. 75).

Partimos da ideia de que há no conceito de paisagem uma disposição à ação e às práticas. Ao realizar uma festa na rua, uma série de práticas são arquitetadas de tal modo a produzir paisagem. Esta paisagem, por sua vez, nos apresenta modos de sentir e perceber os espaços da cidade. Ora, o modo com que um corpo dança, o modo com que canta, as poesias e músicas que entoa, a maneira com que experimenta o espaço e ao final, a maneira com que festeja, coloca em cena formas plásticas de interação com dado território. Essas formas plásticas de experimentar o espaço produzem afinal paisagens festivas, podendo nos apresentar dimensões dissensuais da vida urbana.

É importante abriremos uma nota dizendo que as estruturas de poder organizam e articulam relações de poder na vida prática da cidade, impondo limites, ajustando possibilidades, promovendo uma ordem; contudo não são as únicas forças que movem o urbano. Não são as únicas forças que constroem paisagens. Por isso, nos interessam os espaços em que essas forças são diluídas ou se desviam. Neste cenário, as paisagens noturnas associam-se aos imaginários dissidentes por promoverem certo afrouxamento dos mecanismos de controle e de amarras morais.

As paisagens construídas pela música, dança e arte podem conferir plasticidade a certos desacordos ao modelo de paisagem planejado ou reafirmado pela estrutura de poder. As festas são espaços de congregação por onde variadas linguagens estéticas e dialogismos comunicacionais são materializados. A comida, a música, a dança, o corpo, a conversa exaltada, o prazer e o burburinho são elementos comunicacionais da paisagem festiva que, dependendo do modo com que se combinam, podem dar forma a desacordos, dissensos, escapes da ordem, renovações do sistema de códigos planejado. Se trata, afinal, de paisagens noturnas que podem abrigar imaginários da dissidência.

Compreendemos que os imaginários podem não se conformar completamente ao um modelo cultural a priori. Luchiani (2001) reflete sobre as “paisagens de mil folhas” que seriam paisagens que convivem entre si, se sobrepõe, se escondem e aparecem como parte do jogo social dos diversos imaginários presentes no território – fruto das experiências sensíveis dos sujeitos na cidade. A variedade e flexibilidade do imaginário é capaz de deslocar os percursos de percepção e afeição aos lugares, podendo modificar cognitivamente o modo com que certo grupo em dado tempo histórico percebe e significa o espaço.

A construção da paisagem na trajetória humana não se reduz a deixar reger-se por modelos culturais ou por à priori à consciência humana, mas de intenções afetivas, de motivações singulares que acomodam as sensibilidades potencializadas por um universo de signos e de imagens dando ritmo aos

deslocamentos em nossos percursos, em nossas trajetórias, circulando sentidos no nosso tempo pensado e vivido. (ECKERT, 2008, p. 1)

Investigar paisagens urbanas dissidentes nos leva a refletir sobre a variedade de experiências sensíveis nos espaços da cidade e nas variadas ambiências que essas experiências produzem em seu jogo com o imaginário.

### **3. Da paisagem do trabalho à paisagem festiva: deslocamentos e sobreposições**

As paisagens que nascem junto a urbanidade se caracterizam pelo constante processo de deslocamento e modificação, o que confere ao território uma multiplicidade de paisagens. Numa configuração urbana de intenso movimento, circulação de pessoas, objetos e tecnologias, as paisagens tendem a dinamizar-se intensamente, acentuando seu caráter transitório na cidade.

A paisagem contemporânea deverá ser, cada vez mais, a paisagem híbrida, construída como um palimpsesto, ‘uma paisagem de mil folhas’ que exige a convivência de várias paisagens, ritmos, percepções, escalas e perspectivas. (LUCHIARI, 2001, p. 23)

Desse modo, mais interessante do que fazer um retrato estático de uma paisagem específica, é entender os deslocamentos de paisagem, os fluxos de uma à outra, os hibridismos, as sobreposições e as tensões. Se o dado fundamental da paisagem é o movimento e a experiência, é decisivo exaltar as temporalidades, efemeridades e transições.

O caráter mutante das paisagens pode ser verificado quando uma rua ou uma praça recebe uma festa. A transição da rua, enquanto paisagem diurna do trabalho, do corpo eficiente e do tempo acelerado para a paisagem festiva é um fluxo urbano que altera drasticamente as corporalidades e a temporalidade. A festa que veste a rua de música, dança e comida é fortemente investida pelo imaginário do êxtase, de (re)tomada do espaço, do prazer, da interação, dos agrupamentos, podendo, por diversas vezes, renovar ou questionar as configurações territoriais vigentes.

### **4. As festas no Beco das Artes**

A vida diurna do centro do Rio de Janeiro é orientada para o mundo do trabalho. Nas largas avenidas e ruas se dispõem as lojas, escritórios, restaurantes e empresas. As pessoas andam apressadas nas idas e vindas do trabalho. Ouvimos barulhos de toda natureza, a buzina dos carros, dos ônibus, a música da barraca de espetinhos e os gritos do vendedor ambulante. No cair da noite, o Centro vai perdendo seu vigor empresarial e

financeiro sendo paulatinamente preenchido pelo silêncio, pela ausência de cheiros, sons e toques. À primeira vista, poderíamos dizer que o Centro esvazia-se. Se não fosse pelas festas que começam a ser montadas no Beco das Artes na Praça Tiradentes. A música começa tarde, às onze da noite e preenche o previsível “vazio”. Os corpos se esbarram não mais em passos apressados, mas em danças eufóricas que se estendem nas ruas madrugada a dentro.

A festa brasileira poderia então, ser isto? – a contestação não violenta a um sistema anomizante que esmaga o homem pobre em proveito de outro, que o reduz à forma de energia ou força de trabalho, a resistência não explicitada a ‘linguagem do progresso’, ‘da civilização’, ‘do humanista’ de uma sociedade de proprietários (...)” (DUVIGNAUD, 1983, p. 20).

Em cartografia que vem sendo realizada desde 2016 acompanhamos a organização das festas no chamado Beco das Artes, uma viela ao lado de uma importante praça do centro da cidade, a Praça Tiradentes. Os eventos de rua gratuitos são organizados por coletivos de cultura ou produtores culturais sem a autorização prévia da Prefeitura. O forte posicionamento político das festas e o deslocamento promovido pelo ato de festejar nos espaços “vazios” nos apresenta paisagens que conferem plasticidade – por meio da festa – a certos desacordos sociais.

Os eventos começaram a serem produzidos em 2015 e são atualmente conhecidos pela longa duração (alguns permanecem até a manhã do dia seguinte). Gestados pelo reavivamento dos coletivos de cultura nas manifestações de junho de 2013, produtores culturais encontram nas ruas do Beco das Artes possibilidades de produzir eventos sem as legislações rígidas dos espaços privados e com um forte posicionamento político vinculado a ocupação dos espaços públicos bem com na expressão de outras pautas específicas. Através de linguagens estéticas como a música, a dança e a poesia as festividades abordam temáticas como o feminismo, o racismo, a homofobia, a descriminalização das drogas e a ocupação dos espaços públicos.

É importante assinalar que há na criação deste movimento festivo um aspecto circunstancial relacionado ao período das manifestações e também as reformas urbanas realizadas para a chegada de megaeventos como Copa do Mundo e Olimpíadas principalmente no centro da cidade. A falta de diálogo entre o poder público e as populações locais e os constantes posicionamentos autoritários do governo neste processo (Ferreira, 2010), colocaram em questão a apropriação dos espaços da cidade, suscitando os mais diversos tipos de manifestações, dentre elas destacamos aqui as festivas. Nesse

sentido, é interessante notar que as culturas urbanas manejam e remanejam sua função e suas práticas em benefício do momento histórico. As festas são práticas identificadas em toda a história das humanidades, no entanto, suas formas, contornos e funções podem ser reconfigurados pelas demandas de cada época. A realidade das reformas urbanas e das manifestações são impulsionadoras do movimento festivo da rua. Tempos de maior presença ou maior ausência das atividades culturais ocorrem, conforme Eagleton (2005) conceitua, como explosões do material reprimido num ato de resposta ao contexto histórico. Percebemos, por exemplo, que a temática das festas que inicialmente se relacionava predominantemente com a questão do direito à cidade nos anos de 2015 e 2016, atualmente se aproximam de discussões referentes às identidades, suas reivindicações e desafios, bem como críticas ao governo atual. O espírito do tempo pode assim, esclarecer algumas práticas e sombrear outras. A paisagem festiva se apresenta assim como um vestígio, uma pista, por onde podemos analisar comportamentos e contextos sociais.

## **5. Beco das Artes**

O Beco das Artes é atualmente um dos principais locais da cidade em que fervilha uma intensa cena festiva. As festas e as apresentações musicais acontecem ao ar livre, onde normalmente se apresentam dj's, artistas de rua e bandas independentes. A circulação de ambulantes e barracas de comida é indiscriminada e as festas são totalmente gratuitas. Os produtores culturais das mais variadas vertentes se revezam na produção das festas. De terça a sábado são realizados eventos como rodas de rima, sarau de poesias, rodas de samba, apresentação de músicos e bandas de jazz, carimbó, música brasileira e forró.

As dinâmicas de segurança, financiamento e limpeza das festas no Beco das Artes são baseadas na noção de colaboração. Embora os bares próximos por vezes sirvam de base para algumas festas, as estruturas de modo geral são de responsabilidade dos produtores culturais. O financiamento dos músicos e dos eventos é realizado de forma colaborativa com o público. O recolhimento do dinheiro é realizado pela prática do “rodar o chapéu” ou pela venda de cerveja nos ambulantes vinculados a festa.

Com a proposta de realização de apresentações musicais de rua gratuitas e diversas, o Beco das Artes articula paisagens festivas de afinidade com o movimento dos artistas de rua e com a produção de música independente. O Beco das Artes se transformou numa vitrine para produtores culturais de festas, músicos e bandas



independentes na cidade. A sustentação das atividades de modo perene e plural confere ao local o status de reduto de criatividade e engajamento. A estrutura colaborativa, o modo de ocupação do espaço da rua e a ausência de agentes de controle impulsiona os discursos engajados relacionados às condições dos artistas de rua e a temas políticos diversos.

A localização do Beco das Artes facilita a mobilização dessas paisagens festivas dissidentes. O beco fica numa parte central da cidade, onde não há residências próximas o que permite que as festas aconteçam durante toda a noite, madrugada e manhã. A ruela em que se realizam as festas fica próxima a uma importante praça da cidade chamada Praça Tiradentes. Apesar da proximidade, o beco fica na parte de trás da praça, em uma ruela pouca movimentada, de modo que as atividades festivas promovidas no espaço ficam escondidas do olhar da vigilância dos agentes de ordem pública.

A arquitetura do beco possibilita que as festas aconteçam com pouco controle institucional e dessa forma, podemos perceber certo afrouxamento das legalidades e moralidades. A falta de controle em relação ao som, a circulação indiscriminada dos ambulantes, a venda e consumo de drogas, as apresentações com nudez e os constantes manifestos políticos assinalam o caráter dissidente do beco.

Born (2000) analisa as cenas musicais através do que chama de “agenciamentos de aconchego” que seriam aspectos de natureza sonora, do consumo, da arquitetura e das relações que comporiam lugares de acolhimento. A própria estrutura física das vielas do beco mobiliza a sensibilidade ao mesmo tempo aconchegante e de abertura das possibilidades do espaço. Notamos que o modo de sustentar as festas, os produtos de consumo sustentável e artesanais, o rompimento de regras, condutas e leis vigentes e a expressão de ativismos políticos desenvolvem naquele espaço uma paisagem festiva por onde se compartilha certo sentimento de acolhimento e proteção.

A elaboração de espaços de expressão festiva e musical pouco regulados pelo poder público ou privado implicam na articulação de redes de cuidado que possam garantir a segurança e a viabilidade dos espaços. A condição de desviante está ligada à formulação de estratégias coletivas que necessitam colocar os indivíduos em pertença aos outros, relacionando os agenciamentos do aconchego com os agenciamentos de pertencimento.

É possível notar que a articulação de uma ambiência festiva dissensual no Beco das Artes passa a formular um espaço de encontro de produtores culturais, músicos e simpatizantes da arte de rua que acionam táticas não só para a garantia da perenidade das



festas naquele espaço, como também de projeção de outras ações artísticas e festivas na cidade. A noite é um importante campo de disputa na cidade, pois é o espaço-tempo em que percebemos certo afrouxamento das estruturas de vigilância por onde práticas do dissenso aparecem. A noite é o espaço onde são travadas discussões caras à cidade vinculadas as tensões entre o planejamento urbano e a cidade que anseia-se viver.

## **6. O Beco das Artes e as marcas: negociações e disputas**

Inicialmente, o Beco era majoritariamente frequentado por alunos de um dos campus da UFRJ que fica em rua vizinha. Logo quando passou a receber outros frequentadores, podemos notar a alteração da ambiência gerando inclusive certa resistência dos antigos frequentadores.

O espaço se transforma também de acordo com o modelo de ocupação musical. Já tendo abrigado eventos de Carnaval, Hip-Hop, Jazz ou Samba, o Beco das Artes nos apresenta uma “paisagem de mil folhas” (Luchiari, 2001), de modo que cada “folha” sugere diferentes formatos festivos, modos de ser e estar em festa. Numa noite carnavalesca, por exemplo, o cinza de suas calçadas se mistura ao colorido de cenários com flores, pernas de pau ou práticas circenses. Já numa noite de rap, a perspectiva urbana do espaço e seus conflitos é valorizada na música, no espaço reservado aos DJs ou nas vestimentas do público que ali festeja.

Além das ocupações majoritariamente produzidas de forma independente, o sucesso repentino do espaço também aproximou marcas, empresas e grandes projetos culturais patrocinados. Albornoz e Gallego (2011) destacam a relevância dos eventos musicais ou festivais como plataformas de divulgação de grandes marcas. As marcas e empresas buscam cada vez mais incorporar a identidade de marca valores e símbolos presentes em determinadas experiências festivas e musicais. No Beco, algumas experiências festivas foram produzidas nesse sentido.

No final de 2017, o evento Budx Rio, da cervejaria Budweiser, ocupou o espaço do Beco das Artes com palco e estrutura maior do que de costume, além de usar luzes de led vermelhas (das cores da marca) projetadas nas paredes. Notamos que o espaço foi totalmente transformado com a chegada deste novo tipo de evento destoando das atividades tradicionalmente ali executadas. O tamanho do palco, a estrutura sofisticada de som e luz, a equipe de fotografia e filmagem, bem como os aparatos de segurança e venda de cerveja mais estruturados marcavam a presença de um outro regime festivo, mais programado, vigiado. O evento teve grande público e conferiu visibilidade para

outros eventos de música que aconteciam no Beco. Os produtores de outros eventos citam que a parceria público-privada no espaço pode ser uma possibilidade para a sustentabilidade e perenidade das festas. Eles citam que pode haver uma negociação com as empresas na possibilidade de manter o caráter experimental da música, as posições políticas e as transgressões usuais neste espaço com a presença de marcas parceiras.

Trouxemos esta cena para mostrar que as paisagens festivas do Beco também passam por processos de negociação e disputa, onde os valores de subversão, alternatividade e ocupação política dos espaços são valores a serem cobiçados pelas marcas em sua associação, sobretudo, com a juventude. O Beco quando ocupado pelas marcas revela a existência de camadas, folhas de paisagem, onde as práticas subversivas dialogam com o *mainstream* como uma tática de sobrevivência.

## **7. Considerações Finais**

O imaginário noturno é uma configuração cultural e das sensibilidades que paira sobre certas festividades. As manifestações festivas que acontecem no Beco das Artes repousam sobre o imaginário noturno (Maffesoli, 2000) que se constrói no antagonismo da clareza e da luz do dia. Essas festividades carregam consigo a composição imaginária da noite que investe nas sensações dionisíacas, que se entrelaçam, são obscuras, não classificáveis; na contramão de um imaginário claro, um saber apolíneo de atitude racionalista:

Por intermédio das danças, da música e dos excessos diversos, a noite é o que permite todos os possíveis. É, simplesmente, ao lado que o festivo impõe seus encantos: luxuosos, luxuriosos, isto é, não funcionais, inúteis, e, no entanto tão necessários. (MAFFESOLI, 2000, p. 221)

O imaginário noturno atravessa uma série de imagens, práticas, cheiros, gostos, sensações que, ao sem combinarem na cena, articulam paisagens da festa. Gilbert Durand (2000) distingue dois regimes do imaginário, o diurno e o noturno. O regime diurno pertence a procedimentos de clareza, de oposição, binariedades, separações, da purificação. Ao regime diurno estão atreladas as tradições ocidentais e as formas progressistas de ciência. O imaginário noturno seria o dos enigmas, dos mistérios, das complementações, dos agrupamentos, dos rituais. O regime diurno está assim para o individual, assim como o noturno convém o coletivo.

As festas do Beco das Artes, arquitetam paisagens por onde são forjados outros modos de fazer e existir temporariamente organizados pelo imaginário da noite e da festa.

O senso de criatividade, a colaboração, os agenciamentos de aconchego da configuração espacial, a catarse e a alteridade são aspectos do plano cognitivo e sensível pelo qual a festa mobiliza uma paisagem particular no espaço. Essa paisagem, por sua vez, aparece e se esconde, no jogo de paisagens do cotidiano da cidade, por vezes em negociação com agenciamentos mais programados, como é o caso das parcerias com marcas.

Se a política faz partilhar um tipo de sensibilidade do que é comum (Ranciére, 2009), faz também visível o que fica de fora desses espaços de partilha. Nas fronteiras desta partilha do sensível criam-se cenas dissensuais que se confrontam com o que está sendo estabelecido como comum, demonstrando que existem rupturas, fissuras de sentido no que é percebido como imutável ou fixo. Esta perspectiva nos é válida por compreender que a experiência da festa de rua pode elaborar fragmentações na ideia do grande corpo social da cidade, demonstrando a existência de desacordos nas formas, por exemplo, de uso da cidade.

É nesse sentido que a festa de rua emerge como paisagem temporária da cidade por onde é possível investigarmos os contra-usos da cidade. Se por um lado, o planejamento da cidade propõe a tentativa de regulação dos espaços públicos para o fomento do capital financeiro e imobiliário, a rua pode apresentar cenas que escapam essa lógica e investem em políticas de amizade, em espaços festivos de proteção e de expressão de ativismos.

A festa de rua pode nos apresentar outros ritmos, outras formas de convivências, outros desejos, outras maneiras de criação, elaboração de desacordos, enfrentamentos, cenas de invisibilidade e partilhas não-hegemônicas permitidas por agenciamentos do imaginário noturno. As paisagens dissensuais da rua são como os vagalumes de Didi Huberman (2011), lampejos expressivos que dependem da noite para existir. São

momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais - sob nosso olhar maravilhado. (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 23)

Didi Huberman (2011) se utiliza da imagem poética dos vagalumes para se referir aos pequenos lampejos de resistência da vida social. O autor investe nesta imagem e na sua capacidade de nos transmitir a noção de sobrevivência dos pequenos fazeres – por que não festivos? – da vida social, ao afirmar que “é preciso então compreender que o improvável e minúsculo esplendor dos vagalumes (..) não metaforiza nada mais do que a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite. (DIDI

HUBERMAN, 2011, p.30). Para finalizar, recuperamos a imagem da sobrevivência dos vagalumes como uma metáfora feliz para pontuar, de forma atenciosa, os fazeres luminosos mergulhados na atitude subversiva da noite.

## **Bibliografia**

ALBORNOZ, Luís; GALLEGÓ, Juan. Setor da música...independente? Apontamentos sobre a trama empresarial espanhola. In: HERSCHMANN (org.) **Nas bordas do mainstream musical: novas tendências da música independente no século XXI**. São Paulo, Estação das Letras e Cores Editora, 2011. P. 87-104

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. **Geografia Cultural: uma antologia (1)**. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 239-244, 2012.

BEZERRA, Amélia Cristina Alves et al. Festa e identidade: a busca da diferença para o mercado de cidades. **Identidades e territórios: questões e olhares contemporâneos**. Rio de Janeiro: Access, 2007.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: 1, **Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. **Geografia cultural: Uma antologia**, v. 1, p. 245-276, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ECKERT, Cornelia. As variações "paisageiras" na cidade e os jogos da memória. **Illuminuras: série de publicações eletrônicas do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, LAS, PPGAS, IFCH e ILEA, UFRGS**. Porto Alegre, N. 20 (2008), 12 p., 2008.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.

FERREIRA, Alvaro. O projeto de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro: os atores sociais e a produção do espaço urbano. **Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales**, n. 14, p. 31-46, 2010.

LA ROCCA. Ambiências climatológicas urbanas: pensar a cidade pós-moderna. **Comunicação e Sociedade**, v. 18, p. 157-164, 2012.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Edufba, 2012.

LEFEBVRE, Henri; FORTUNA, Carlos. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A (re) significação da paisagem no período contemporâneo. **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Homo eroticus: comunhões emocionais**. Grupo Gen-Editora Forense, 2000.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

## **Quando a literatura adoece<sup>1\*</sup>**

### **Uma discussão sobre doenças em narrativas ficcionais *Young Adult***

Daniele da Silva Garcez Novaes<sup>2\*\*</sup>

#### **Resumo**

Neste texto discutiremos algumas questões envolvendo a criação de uma “nova” categoria literária do mercado editorial chamada *sick-lit* e a produção de narrativas ficcionais com personagens doentes no gênero *Young Adult*. Tendo como premissa que a produção literária contribui para o entendimento de uma cultura e seu contexto histórico-social, apontamos que esses livros estão inseridos em um momento em que as angústias e qualquer sentimento que desviem da moral representam uma patologia a ser tratada/gerenciada. Acreditamos que a *sick-lit*, como um produto midiático, artístico e de consumo, se constitui como um dispositivo de bioidentidade, contribuindo para a formação de subjetividades a partir do discurso biomédico.

**Palavras-chave:** Literatura; Doença; Bioidentidade

#### **1. Introdução**

Em consonância com alterações econômicas e políticas na segunda metade do século XX, Regina Zilberman (2014) aponta que esse foi um período em que o mercado editorial no Brasil se beneficiou pelo crescimento da população urbana e aumento do número de pessoas alfabetizadas. A consolidação desse mercado consumidor chamou a atenção de grandes conglomerados e empresas estrangeiras, que passaram a atuar fortemente no cenário nacional. Para Muniz Sodré (1985), o mercado editorial brasileiro está inserido em um contexto internacional, no qual a produção e o consumo de livros se configuram alinhados com o modelo norte-americano, voltado para a produção de uma literatura de massa fortemente preocupada com o lucro.

No contexto contemporâneo, novas nomenclaturas e categorias *anglicistas* circulam por meio de estratégias editoriais, *blogs* literários, redes sociais digitais e falas de leitores, classificando e criando *nichos* dentro do mercado. Assim, termos como *Young*

---

<sup>1\*</sup> Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

<sup>2\*\*</sup> Mestranda em Comunicação no PPGCOM/UFRJ. Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ (2015). E-mail: danielenovaes@gmail.com

*Adult* e *New Adult* passam a ser usados para classificar os livros a partir de suas abordagens e temáticas.

O gênero editorial *Young Adult* (YA) foi criado durante a década de 1960 pela Young Adult Library Services Association (YALSA). A convocação para criação desse gênero partiu, em grande medida, da legitimação da categoria sociodemográfica “adolescente” após a Segunda Guerra Mundial. A década 1970 foi marcada como a “Golden Age of young adult literature” e esse crescimento deu continuidade na década seguinte. Já a década de 1990 houve um decréscimo no número de publicações desse gênero, que voltou com força apenas no começo dos anos 2000 –, período que está sendo reconhecido pelo mercado editorial internacional como a “Second Golden Age of Ya” (Epic Reads, 2015).

Esses livros se estabeleceram como um gênero do mercado editorial por abordar temas controversos sobre a adolescência, seja por meio da fantasia – por exemplo, a série *Harry Potter*, de J. K. Rowling (1999), e *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer (2005), e/ou do realismo, como *A culpa é das estrelas*, de John Green (2012), e *Os 13 porquês*, de Jay Asher (2007).

Este artigo visa compreender a emergência da categoria *sick-lit* – que rotula livros de ficção para jovens leitores e falam sobre doenças em suas narrativas – bem como sua relação com o protagonismo da saúde na vida dos sujeitos contemporâneos por meio do conceito de bioidentidade (ROSE, 2013). Partimos da premissa de que a *sick-lit* é uma categorização do mercado editorial que emerge em um contexto social específico (BAKHTIN, 2018; TRAVANCAS, 2013) e faz com que algumas narrativas pareçam “adoecer” a partir dessa rotulagem.

## **2. O “deficiente” na literatura infantil e juvenil e o conceito de normalidade**

A abordagem sobre doenças e deficiências na literatura endereçada ao público jovem é uma questão que vem sendo discutida dentro do mercado desde a década de 1980.

O ano de 1981 foi proclamado pela Assembleia Geral das Nações Unidas como o Ano Internacional do Deficiente com o objetivo de encorajar pesquisas e estimular debates que pudessem contribuir para facilitar a vida diária dessas pessoas, além de educar e informar sobre os direitos do deficiente. Desde 1979, entidades não governamentais e organizações, que não necessariamente tinham ligação direta com os deficientes, foram convidadas a contribuírem para o debate (FNLIJ, 1981).



Em 1980, a *Board on Books for Young People* (IBBY) realizou uma pesquisa que tinha entre os objetivos mapear os tipos e quantidade de livros para ou sobre crianças deficientes em cerca de 40 países filiados a organização. O relatório final foi assinado pelo crítico literário norueguês e professor da Norwegian Advanced College for Special Education, Tordis Orjasaeter – que em 1978 falou sobre “Os deficientes na Literatura” no Congresso da IBBY, cuja temática principal era “as modernas histórias realísticas para crianças e jovens”.

No Brasil, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) – criada em 1968 como parte de uma iniciativa da IBBY de promoção, divulgação e valorização da leitura e o livro no Brasil – traduziu o artigo de Torid Orjasaeter sobre essa questão. Ao criticar determinados livros – principalmente, alguns que são vistos tradicionalmente como literatura infantil de boa qualidade – Orjasaeter faz o seguinte questionamento: “será que esses livros ampliam nossa compreensão do deficiente e de sua situação ou confirmam nossos mecanismos de rejeição?” (ORJASAETER, 1981, p. 7).

Ao analisar histórias populares e contos de fadas, Orjasaeter (1981) identificou que as deficiências funcionam como símbolos, em que por exemplo “defeitos” são expressões de punições e más ações, representando algo ruim ou mal. Em muitos casos, os “defeitos”, segundo ele, são artifícios “usados simbolicamente para tornar a história ainda mais dramática” (p. 10). Para o crítico norueguês, as formas como os deficientes e as doenças são representadas na produção literária precisam ser vistas como um documento, um registro, do conceito de normalidade de uma sociedade.

No relatório para Unesco, Orjasaeter (1981) aponta para a importância de promover a criação de um número maior de livros que informem sobre pessoas deficientes e forneçam maiores possibilidades de identificação:

It is important for handicapped children to meet themselves in children's books, to see pictures and read about children like themselves, their lives, problems, feeling, circumstances. And it is importante for other children to get acquainted with handicapped children. (ORJASAETER, 1981, p. 40).

Cerca de 30 anos depois das discussões trazidas por Orjasaeter sobre as formas como a literatura de ficção deveria tratar as doenças em suas narrativas, o sucesso do livro jovem adulto *A culpa é das estrelas*, de J.ohn Green (2012), contribuiu para circulação do termo *sick-lit* e o investimento do mercado editorial nessa nova demanda por livros



que tenham protagonistas que precisam gerenciar sua saúde em meio a outras questões da vida

### 3. *Sick-lit*: alguns usos e definições

Desde 2017, a editora brasileira Rocco disponibiliza em seu site uma página denominada *sick-lit* com um pequeno texto explicativo sobre essa “nova” literatura, em que aproveita para apresentar os seus títulos publicados que se enquadram nessa definição. Em outra página, no site da editora, é possível encontrar um artigo escrito por Alexandre Moreira com o título: “Afinal, o que é esta tal de “*sick-lit*”?”. A editora utiliza a voz de uma autoridade com as credenciais de educador para definir o “gênero”, citando algumas publicações famosas contemporâneas, e para apresentar o novo título da editora que também se encaixa na categoria *sick-lit*. Para Alexandre Moreira (2017), o gênero é uma forma de romper “com um silêncio fatídico sobre diversas crises e questionamentos que jovens passam pela adolescência”, apontando esses livros como um canal de diálogo sobre “problemas” que têm “raízes sociais e médicas”.

Outro exemplo do uso do termo *sick-lit* pode ser encontrado na rede social digital para leitores, *Good Reads*. Nela, é possível encontrar uma lista classificando determinados livros como *Popular Sick-Lit Books* e outras listas criadas pelos usuários da plataforma selecionando livros que abordam temáticas de doenças mais específicas, tais como: *YA Books/Mentioning Depression*; *Best YA Mental illness book 2016*; *YA Fiction about Cancer* etc. Além disso, reportagens em sites de notícias e blogs também utilizam o termo para fazer referência aos livros de ficção que falam sobre doenças em suas narrativas.

Ao analisar a listas dos mais vendidos anualmente nas categorias ficção e infantojuvenil do portal *PublishNews*, identificamos os seguintes títulos que se enquadram na categoria *sick-lit* e suas recorrências entre os anos de 2011 e 2019:

**Tabela 1 – *Sick-lits* nas listas anuais dos mais vendidos do portal Publishnews entre 2011 e 2019.1 – categoria ficção e infantojuvenil**

2011	Um amor para recordar – Nicholas Sparks					
2012	As vantagens de ser invisível					

	- Stephen Chbosky					
2013	A culpa é das estrelas - John Green	O lado bom da vida - Matthew Quic	As vantagens de ser invisível - Stephen Chbosky	Quem é você, Alasca? - John Green	Extraordinário - R. J. Palacio	
2014	A culpa é das estrelas - John Green	Se eu ficar - Gayle Forman	O lado bom da vida - Matthew Quick	Quem é você, Alasca? - John Green	Extraordinário - R. J. Palacio	Para onde ela foi - Gayler Forman
2015	Se eu ficar - Gayle Forman	Como eu era antes de você - Jojo Moyes	Para sempre Alice - Lisa Genova	Para onde ela foi - Gayler Forman		
2016	Como eu era antes de você - Jojo Moyes	Depois de você - Jojo Moyes				
2017	Como eu era antes de você - Jojo Moyes	Tartarugas até lá embaixo - John Green	A culpa é das estrelas - John Green	Extraordinário - R. J. Palacio	Os 13 porquês - Jay Asher	Depois de você - Jojo Moyes
2018	Tartarugas até lá embaixo - John Green	Extraordinário - R. J. Palacio	Depois de você - Jojo Moyes			
2019.1	A cinco passos de você - Rachael Lippincott, Mikki Dayghtry e Tobias Iaconis	Extraordinário - R. J. Palacio				

Fonte: *PublishNews*.

Ao mapear esses livros, identificamos as seguintes temáticas e doenças abordadas nesses *bestsellers*:

**Tabela 2 – Sick-lits nas listas anuais dos mais vendidos do portal Publishnews entre 2011 e 2019.1 – temáticas e doenças abordadas**

Livro	Temática
Um amor para recordar	Câncer
As vantagens de ser invisível	Depressão, suicídio e abuso infantil
O lado bom da vida	Transtorno bipolar
Quem é você, Alasca?	Depressão, ideações suicidas
Extraordinário	Deformidade facial

Se eu ficar	Acidente de carro, coma
Como eu era antes de você	Tetraplágia
Para sempre Alice	Alzheimer
Depois de você	Luto, depressão funcional, ansiedade
Tartarugas até lá embaixo	Transtorno obsessivo-compulsivo (TOC)
Os 13 porquês	<i>Bullying</i> , abuso sexual, depressão, suicídio
A cinco passos de você	Fibrose cística, (TOC)

Nessa amostra, é possível identificar que entre as doenças abordadas existe uma grande recorrência de transtornos mentais. Mesmo quando a narrativa se propõe a abordar outras doenças e temáticas, os transtornos mentais aparecem em algum momento como uma questão em que o personagem precisa gerenciar. Um dos exemplos é o livro *A cinco passos de você*, de Rachael Lippincott, Mikki Daughtry e Tobias Iaconis (2019). A personagem tem uma doença crônica (fibrose cística) e, devido a intensa rotina de tratamento, desenvolve técnicas e comportamentos de uma pessoa com transtorno obsessivo-compulsivo (TOC).

A predominância dos transtornos mentais nessas narrativas ficcionais chama a atenção por estar em um contexto em que organizações internacionais alertam para o crescente número de diagnósticos na atualidade. A Organização Mundial de Saúde (OMS) aponta que na faixa etária entre 15 e 29 anos o suicídio é a segunda maior causa de mortes (World Health Organization, 2017) e ressalta o aumento de casos de depressão (ONU, 2017).

De acordo com reportagem publicada no site d'*O Globo* (21/02/2013) sobre o assunto, para alguns pais, profissionais de saúde e educadores, esses livros apresentam as doenças e os tratamentos de forma romantizada ou produzem uma narrativa com espectros muito sombrios para serem endereçados ao público jovem. Na maioria dos casos, as críticas contra os livros que falam sobre suicídio abertamente, acionam a teoria do Efeito Werther<sup>1</sup> como forma de afirmar que esses livros podem causar efeitos sobre os leitores. Nessa mesma matéria, a editora da Intrínseca Danielle Machado considera ruim o termo *sick-lit* e assinala que os livros não pautam as escolhas de um leitor: “As pessoas já têm as tendências delas, independentemente da história que vão ler” (MIRANDA, 2013).

Fica evidente que o termo, seus usos e significados, e até a própria produção dessas narrativas ficcionais com personagens doentes (independentemente do rótulo imposto), encontra-se em disputa no campo social, da saúde e do mercado.

#### **4. A *sick-lit* como um dispositivo de bioidentidade**

Como apresentado no tópico anterior sobre as polêmicas acerca da *sick-lit* –, principalmente quando trata-se de transtornos mentais mais estigmatizados, como automutilação e suicídio –, algumas pessoas tendem a acreditar que esse tipo de literatura pode influenciar diretamente os jovens leitores, estimulando-os a repetir as ações dos personagens. Este trabalho propõe um outro caminho de análise em que não se vê todos os leitores como indivíduos vulneráveis a certos conteúdos, bem como considera os diversos processos de subjetivação decorrentes de discursos e contextos que estão ligados, inclusive, às relações de poder, gênero, classe, idade, raça, entre outras. Com isso, distancia-se de uma concepção “causalista” entre um leitor passivo e uma *sick-lit* que pretende agir diretamente sobre ele, para que se possa compreender os processos de subjetivação desse fenômeno.

O processo de subjetivação pressupõe uma negociação na qual “a exigência para que a gente seja um certo tipo de eu é sempre conduzida por meio de operações que distinguem ao mesmo tempo que identificam” (ROSE, 2001, p. 187). Ou seja, por meio de uma negociação, a *sick-lit* pode tanto gerar identificação, como dizer ao leitor aquilo que ele não é. Conforme assinala Nikolas Rose (2001), ninguém é agenciado apenas por uma ligação, precisamos olhar para uma pluralidade de:

ligações estabelecidas entre, de um lado, o humano e, de outro, outros humanos, objetos, forças, procedimentos, as conexões e fluxos tornados possíveis, as capacidades e os devires engendrados, as possibilidades assim impedidas, as conexões maquínicas formadas, que produzem e canalizam as relações que os humanos estabelecem consigo mesmos, os agenciamentos dos quais eles formam elementos, condutos, recursos ou forças (ROSE, 2001, p. 167).

No mundo ocidental contemporâneo temos uma sociedade altamente individualizante, em que o Estado se retira da biopolítica promovendo o discurso do sujeito autônomo que governa sua própria vida (ROSE, 2013).

A partir disso, compreendemos a *sick-lit* como um dispositivo que contribui para o gerenciamento de emoções e patologias dos “sujeitos doentes” e para a produção de sentidos dessas doenças. A realização dessas narrativas ficcionais ocorre em uma cultura

terapêutica amplamente difundida, que contribui tanto para a subjetivação dos sujeitos por meio de categorias patológicas, quanto para a produção de novos dispositivos.

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) a proliferação de subjetivações está ligada ao ilimitado crescimento dos dispositivos por meio do desenvolvimento capitalista. Agamben se baseia no termo já usado por Foucault, para definir dispositivo como: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Para ele, dispositivo implica um processo de subjetivação que produz o seu sujeito e “hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

A *sick-lit*, vista por meio dos termos de Agamben (2009), seria um dispositivo de biopoder que gerencia e coordena o pensamento do leitor servindo como mediadora entre o poder-saber dos sujeitos e dos diversos discursos produzidos na nossa sociedade sobre as doenças. O personagem que gerencia suas doenças, transtornos e distúrbios, possivelmente o fará por meio de medicamentos, terapias e outras ações que indicam para o leitor formas de governar a sua vida. A *sick-lit* é um dispositivo que ao mesmo tempo que produz sentidos sobre as doenças e as formas de gerenciá-las, se insere em uma série de outros discursos.

Por abordar temáticas referentes à saúde, podemos identificá-la enquanto um dispositivo relacionado à noção conceitual de “biossocialidade” (ROSE, 2013), ou seja, um dispositivo que tem relação com esses novos indivíduos “somáticos”, que experimentam, expressam, julgam e agem sobre si mesmos pela linguagem da biomedicina reproduzindo:

desde discursos oficiais sobre a promoção da saúde, passando por narrativas da experiência da doença e do sofrimento nos meios de comunicação, aos discursos populares sobre dieta e exercício, constatamos um crescente acento na reconstrução pessoal através da influência sobre o corpo em nome de uma boa saúde física que é simultaneamente corporal e psicológica (ROSE, 2013, p. 44).

Para Rose, essa bioidentidade é forjada por discursos e está relacionada a “técnicas [que] não prometem simplesmente o combate, nem mesmo a cura, mas a correção e o incremento dos tipos de pessoas que somos ou queremos ser” (ROSE, 2013, p. 45). A *sick-lit* pode ser vista como mais uma voz de “perícia somática” que não está restrita apenas aos profissionais da medicina (ROSE, 2013, p. 48) e que:

transforma as subjetividades daqueles que são aconselhados, oferecendo-lhes novas linguagens para descrever sua situação desagradável, novos critérios para calcular as possibilidades e os perigos desta, e enredar a ética das diferentes partes envolvidas (ROSE, 2013, p. 49).

Anderson Martins (2008) psicólogo e pesquisador na área da saúde coletiva comenta sobre como a disseminação do discurso da psiquiatria biológica e seus tratamentos acabam por tornar a dor um produto comercial por meio de uma lógica do mercado de satisfação do desejo. Essa “medicina do desejo” se coloca de forma estratégica a ofertar respostas para garantia do não sofrimento pela medicina mental e de seus remédios universais que tentam eliminar a dor. Assim, “o sofrimento deixa de ser pensado como uma narrativa ligada a uma história singular” (MARTINS, 2008, p. 333). Esse processo de des-implicação do sujeito sobre os seus sofrimentos faz com que o dispositivo psiquiátrico, por meio do seu biopoder sobre o conhecimento da doença e das práticas terapêuticas, anule ou dilua a identidade do sujeito e, com isso, a doença passa a subjetivar a identidade do “doente”. Nessa perspectiva, o conceito de bioidentidade está ligado a essa multiplicação dos papéis de doente que emerge de um contexto em que, a partir do processo de nomear e atribuir papéis às anormalidades, são criadas categorias formalmente reconhecidas que serão associadas a determinados sujeitos (MARTINS, 2008).

Dessa forma, acreditamos que a *sick-lit*, enquanto um produto midiático, artístico e de consumo, se constitui como um dispositivo de bioidentidade por meio de suas estratégias sensíveis, por dar “respostas” aos desejos de categorização, regulação e controle do sofrimento dos sujeitos doentes. Martins (2008) afirma que “a submissão à regulação faz com que a população recorra sem cessar o consumo de medicamentos, hospitais, serviços de saúde mental etc.” (MARTINS, 2008, p. 333). A *sick-lit* parece vir somar a essa oferta de produtos que contribuem para a subjetivação dos sujeitos, criando dentro do mercado editorial um *nicho* que busca atender a demanda por narrativas ficcionais com personagens doentes e classifica determinados livros a partir de um “vocabulário médico”.

## **5. A cultura terapêutica e a produção de narrativas ficcionais relacionadas à doenças mentais**

As formas de classificação e organização das doenças mentais foram atravessadas por uma série de correntes, teorias e práticas de intervenções terapêuticas que acompanharam as transformações no campo da saúde e contribuíram para o processo de subjetivação desses sujeitos “doentes” na contemporaneidade. Segundo Paulo Vaz (2016), essas classificações compreendem um processo de separação moral que contribui para formação de uma “base a partir da qual um dado indivíduo descreve e avalia a sua conduta, atribuindo sentido e valor ao que ele é, faz e pensa” (VAZ, 2016, p. 488).

A diversidade de teorias e um grande número de instituições, que teriam seus interesses atendidos pela normalização das classificações psiquiátricas, apoiaram a criação do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtorno Mentais – normalmente associado a sigla em inglês DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), criado na década de 1950, pela Associação Americana de Psiquiatria (APA, American Psychiatric Association). Esse guia busca padronizar as patologias do campo psiquiátrico por meio de avaliações somáticas. O DSM, que já está na sua quinta versão, tem atualmente mais de 300 transtornos ou distúrbios classificados (APA, 2016 apud CAMPOS & ALVES, 2017) – número quase três vezes maior comparado com a sua primeira versão.

O fim da Segunda Guerra Mundial marcou a criação de um “complexo bioético” composto por uma série de comissões, agências reguladoras e organizações de médicos. Paul Rabinow e Nicolas Rose discutem o processo de subjetivação de “novos grupos de pacientes e indivíduos, que cada vez mais definem a sua cidadania em termos de seus direitos (e obrigações) à vida, saúde e cura” (RABINOW & ROSE, 2006, p. 37). Os sociólogos ressaltam que nesse processo, por exemplo, as pessoas deprimidas passaram a ser uma categoria global, que para além de alvos, passam a ser sujeitos ativos em uma nova biopolítica da saúde mental (RABINOW & ROSE, 2006, p. 54).

Essas transformações do campo da saúde contribuíram para “uma nova moral, uma nova economia e uma nova política do corpo” (MARTINS, 2008, p. 334), ou seja, produziram uma relação de biopoder baseado no discurso médico, na patologização e na medicalização da vida. Permeado por noções mercadológicas de desejo e consumo, criou-se um ideal de saúde que rejeita – muita vezes, a qualquer custo – a dor, seja nos aspectos físicos ou mentais: “Nesse processo, o indivíduo se torna um consumidor devotado aos três ídolos – anestesia; supressão da angústia e gerências de suas sensações – que o fazem obter o sentimento e a fantasia de estar em boa saúde” (MARTINS, 2008, p. 333).



Para Eva Illouz (2001), a “cultura terapêutica” foi responsável por colocar a saúde e a autorrealização no centro de uma narrativa do eu; e em transformar uma variedade de comportamentos em patologias. O que temos, então, é uma patologização da vida comum que leva pessoas que não tem uma vida realizada a necessitar de atenção e terapia (ILLOUZ, 2011), em uma pós-modernidade que privatizou o bem-estar (PRADO, 2013) por meio de discursos médicos do autocuidado.

A *sick-lit*, por meio da produção de narrativas ficcionais, parece fazer parte da “criação de nichos de mercado” da narrativa terapêutica que busca atender um público que pode ser definido como pacientes-consumidores em potencial (ILLOUZ, 2011). Ao mesmo tempo, há indícios de que a *sick-lit* contribui como possível “tradutora” desses discursos que incentivam e expandem o campo dos problemas psíquicos (ILLOUZ, 2011), ao falar sobre temáticas tabu. Sendo assim, a *sick-lit* também pode ser vista como promotora de empatia e significações sobre essas doenças por meio de narrativas ficcionais.

Eva Illouz (2011) aponta um novo capital ligado a “inteligência afetiva que envolve aptidões que podem ser categorizadas em cinco campos: autoconhecimento, administração dos afetos, motivação de si mesmo, empatia e manejo das relações” (ILLOUZ, 2011, p. 94). Especialmente nos livros endereçadas ao público jovem, o que temos é uma proposta de narrativa em que o personagem está passando por um processo de autoconhecimento e de busca do seu lugar no mundo. Sendo um sujeito em fase de formação, terá que administrar as diferentes esferas da sua vida junto com sua doença.

A pesquisadora Julie Passante Elman (2012), da University of Missouri-Columbia, ao fazer uma análise de livros publicados na década de 1980, os quais ela chamou de “*teen sick-lit*”, aponta que a emergência dessa “nova forma literária” do romance *Young Adult* realista é uma resposta ao movimento liberal social pós-1968 e às mudanças econômicas pós-fordista em favor de uma indústria de serviços que transforma as emoções em *commodities*. Elman (2012) identifica nesses livros formas literárias disciplinares, em que “sad stories, by offering citizenship training and emotional instruction for the “fit” reading publics they were meant to produce” (ELMAN, 2012, p. 178). Nesse processo de treinamento das emoções assinalado por Elma, os leitores também são aconselhados em “como lidar” com esses sentimentos. O grande problema apontado pela pesquisadora é a naturalidade com que a vulnerabilidade, a autovigilância e o gerenciamento emocional são tratados.



## 6. Considerações finais

Nesse texto apresentamos algumas questões envolvendo a criação de uma nova categoria literária do mercado editorial e a produção de narrativas com personagens doentes. O termo *sick-lit*, ao rotular a literatura como “doente”, dialoga com as transformações dos sentidos sobre o processo de saúde e doença na contemporaneidade. Sua emergência está relacionada a um contexto histórico e social onde as angústias e qualquer sentimento que desviam da moral, seja por meio de seus excessos ou faltas, se constituem enquanto uma patologia a ser tratada/gerenciada.

Apesar de vermos as narrativas da *sick-lit* migrarem para outras plataformas é interessante observar que essa categorização de *sick* se constitui apenas quando se referencia ao suporte “livro” – já que, por exemplo, não temos uma categoria “*sick-movie*”. Isso demonstra a centralidade e a importância de investigar a circulação de sentidos sobre as doenças a partir desses livros.

A emergência da classificação *sick-lit* nos leva a crer que essas narrativas e o processo de “patologização da literatura” podem contribuir para o entendimento das experiências dessa geração de leitores com a cultura e a formação de bioidentidades; assim como do próprio livro inscrito em um processo de transformação, em que “novos produtos são criados, com novas linguagens (...) possibilitando novas práticas de leitura” (Travancas, 2013, p. 90-91).

---

<sup>i</sup> David Phillips (1974) apresenta sua teoria do Efeito Werther no estudo “The Influence of suggestion on suicide: substantive and theoretical implications of the Werther Effect”. Nesse artigo, o sociólogo apresenta uma relação de causalidade entre a publicação de histórias de suicídio e o aumento das taxas de suicídio por meio da imitação.

## Referências

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argo, 2009.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martinsfontes, 2018.
- CAMPOS, I.; ALVES, W. Nomear o mal: sentidos de psicopatia e sujeito psicopata no jornal O Globo. In: SACRAMENTO, I. (Org.). **Mediações Comunicativas da Saúde**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017, p. 271-286.

ELMAN, J. **“Nothing Feels as Real” - Teen Sick-lit, Sadness, and the Condition of Adolescence**. Journal of Literary & Cultural Disability Studies. Liverpool University Press, vol. 6.2, p. 175-191, 2012.

Epic Reads. **A Brief History of Young Adult Books**. New York, 19 fev 2015. Disponível em: <<https://www.epicreads.com/blog/a-brief-history-of-young-adult-books/>>. Acesso em: 01 de setembro de 2019.

FNLIJ. **Boletim Informativo fnlij**, Rio de Janeiro: número 54, v. 13, p. 1-32, jan./mar., 1981.

GOODREADS. **Popular Sick Lit Books**. Disponível em: <<https://www.goodreads.com/shelf/show/sick-lit>> Acesso em: 27 de janeiro de 2019.

ILLOUZ, E. Sofrimento, campos afetivos e capital afetivo. In: \_\_. **O amor nos tempos do capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 60-106.

MARTINS, A. L. B. **Biopsiquiatria e bioidentidade: política da subjetividade contemporânea**. Psicologia & Sociedade. Porto Alegre, vol. 3, nº 20, p. 331-339, 2008.

MIRANDA, A. **‘Sick-lit’, a nova e polêmica literatura para adolescentes**. O Globo, 21 fev. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/sick-lit-nova-polemica-literatura-para-adolescentes-7633735>>. Acesso em: 01 de setembro de 2019.

MOREIRA, A. **Afinal, o que é esta tal de “sick-lit”?**. Rocco Jovens Leitores, 2017. Disponível em: <<https://www.rocco.com.br/afinal-o-que-e-esta-tal-de-sick-lit/>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2019.

Organização das Nações Unidas. **OMS Registra aumento de casos de depressão em todo o mundo; no Brasil são 11,5 milhões de pessoas**, 2017. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/oms-registra-aumento-de-casos-de-depressao-em-todo-o-mundo-no-brasil-sao-115-milhoes-de-pessoas>>. Acesso em: 08 de setembro de 2018.

ORJASAETER, T. **The role of children’s books in integrating handicapped children into everyday life**. Studies on books and reading. Unesco, n. 1., 1981.

\_\_\_\_\_. Os Deficientes na Literatura. In: FNLIJ. **Boletim Informativo fnlij**, Rio de Janeiro: número 54, v. 13, p. 5-10, jan./mar., 1981.

PUBLISHNEWS. **Lista de mais vendidos**. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/ranking>>. Acesso em: 01 de setembro de 2019.

RABINOW, P.; ROSE, N. **O conceito de biopoder hoje**. Revista de Ciências Sociais. Fortaleza, nº 24, p. 27-57, abr., 2006.

ROCCO. **Sick Lit**. Disponível em: <<https://www.rocco.com.br/lojaespecial/especial-sick-lit/>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2019.

ROSE, N. Inventando nossos eus. In: SILVA, T. (Org.). **Nunca Fomos Humanos - nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 137-204.

\_\_\_\_\_. **A política da própria vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI**. São Paulo: Paulus, 2013.

SODRÉ, M. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1985.

TRAVANCAS, I. **O livro como produto midiático e os estudos de recepção**. Contracampo. Niterói: v. 26, nº 1, p. 87-105, abri., 2013.

VAZ, P. O processo de normalização. In: **Michel Foucault e os saberes do homem**. Editora Prismas, 2016.

World Health Organization. **Media Centre: Suicide**, 2017. Disponível em: <<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs398/en>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019.

ZILBERMAN, R. Leituras brasileiras para crianças e jovens: entre o leitor, a escola e o mercado. **Gragoatá** (UFF - Niterói), n. 37, p. 210-238, 2014.

## **PRENDE ESSE CABELO, MENINA! : UMA ANÁLISE DO CASO DE RACISMO DE BÁRBARA QUERINO<sup>1\*</sup>**

Paolla Moura<sup>2\*\*</sup>

### **Resumo**

Em 16 de janeiro de 2018, Bárbara Querino, foi presa acusada de ser membro de uma quadrilha de assaltantes de carros, na cidade de São Paulo. Os roubos pelos quais foi acusada aconteceram nos dias 10 e 26 de setembro de 2017. A prova de seu crime: seus cabelos crespos, que serviram como evidência para o reconhecimento de Bárbara pelas vítimas brancas. Mesmo com álibis que comprovavam a sua inocência, a jovem foi condenada a cinco anos de prisão. O artigo pretende apresentar, possíveis linhas de leitura do caso, tendo como base um estudo realizado a partir de matérias jornalísticas e levantamentos bibliográficos. Nesse sentido, toma-se a questão racial como referência uma vez que permeia a trajetória da jovem em busca de justiça.

**Palavras-chave:** racismo; cabelos crespos; encarceramento; mulher negra; corpo negro

### **1. Introdução**

Liberdade. Entre as inúmeras definições encontradas no dicionário de língua portuguesa<sup>1</sup>, essa palavra está sempre vinculada a significados de autonomia, condição, livre-arbítrio, direito. Em termos jurídicos, há uma extensa lista de expressões que estabelecem diferentes tipos de liberdade visando uma ordenação social. Sem contar as diversas acepções filosóficas e políticas que carregam este conteúdo para si.

Sendo assim, parto do princípio de que a liberdade é uma prerrogativa natural de todo ser humano e, por isso, este artigo não pretende teorizar sobre conceitos já dados e trabalhados academicamente referentes à liberdade, mas sim propor uma reflexão de como a liberdade atravessa os corpos negros na prática em nossa sociedade brasileira atual. São livres esses corpos para existirem e expressarem-se num sistema estruturalmente racista, cujo modelo hegemônico de poder exclui a população negra dos seus direitos civis?

---

<sup>1\*</sup> Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

<sup>2\*\*</sup> Mestre em Cultura e Territorialidades – PPCult pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2019). Especialista em Comunicação Organizacional Integrada pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (2014) e graduada em Jornalismo pela Faculdades Integradas Hélio Alonso (2010). Possui experiência profissional nas áreas de assessoria de imprensa e comunicação interna. Pesquisa os seguintes temas: raça, gênero, feminismo interseccional, cultura e corpos. E-mail: paollamoura@gmail.com

Para fomentar este debate, propõe-se a análise da trajetória de Bárbara Querino, conhecida como Babi, uma jovem negra de 20 anos, modelo, dançarina e professora de dança, presa em 16 de janeiro de 2018, acusada de ser membro de uma quadrilha de assaltantes de carros na cidade de São Paulo. A prova de seu crime: seus cabelos crespos, que serviram como evidência para o reconhecimento de Babi pelas vítimas brancas.

Nesse sentido, revela-se mais uma história recorrente em nossa sociedade, em que corpos negros de algum modo são privados de suas liberdades e direitos, devido às situações explicitamente racistas. Neste caso, os cabelos crespos aparecem como demarcador sócio, ao ser o protagonista dos ataques em ambas as situações, e ao mesmo tempo, simbólico, ao ser empregado como um elemento uniformizador de um grupo étnico-racial.

Desse modo, faz-se necessário pensar como as estruturas criadas e impulsionadas pelo racismo reafirmam cotidianamente a marginalização da população negra, que vive a privação da liberdade muito além da coerção física. Historicamente escravizados e criminalizados, a parte que lhes cabe no jogo das relações econômicas é a de exploração e dominação. Ao homogeneizar os negros baseados em estereótipos racistas, fortalece-se uma cultura opressora e discriminatória que cerceia a produção de suas subjetividades, autoestima e intelectualidade, negando-lhes as possibilidades de visibilidade a partir de suas individualidades.

Ademais, os cabelos crespos significam para o povo negro uma característica que remete à ancestralidade e de pertencimento racial. Na década de 60, com o movimento “Black Power”, o empoderamento negro através dos cabelos crespos ganhou força aliando o ato estético ao político. Com a ascensão dos recentes movimentos de políticas identitárias, o crespo tem sido ressignificado pelas novas gerações tornando-se um símbolo de empoderamento identitário, representatividade e de orgulho negro.

Ao mesmo tempo, vivemos uma disputa longa na qual quem possui o controle da imagem e da informação na nossa sociedade, detem a legitimidade para atribuir significados aos corpos não normativos. Com isso, os negros são classificados em detrimento de seus traços que se tornam alvos de preconceitos, e os cabelos crespos passam ser apropriados pelo sistema como algo que precisa ser domado, preso e disciplinado.

## **2. Babi Querino: da cor da culpa**

**Figura 1 – Imagem da campanha pela liberdade de Bárbara Querino divulgada nas redes sociais**



Fonte: Página do Facebook “Todos Por Babi”. Acessado em 09/09/2019

2

Bárbara Querino, uma jovem negra de 21 anos e moradora da periferia da Zona Sul de São Paulo, foi detida pela polícia no dia 04 de novembro de 2017, acusada de fazer parte de uma quadrilha de assaltantes de carros, por dois roubos realizados nos dias 10 e 26 de setembro de 2017, respectivamente. Bárbara foi levada ao 98º Distrito Policial de São Paulo, onde ficou imobilizada por 16 horas na traseira de uma viatura, segundo relatos do seu advogado, Bruno Cândido Sanfoka, que atende o caso voluntariamente.

Nesse dia foi detido também, o seu irmão Wesley Victor Querino de Oliveira, de 19 anos, e mais três amigas que estavam com eles no momento da abordagem policial. O irmão de Bárbara admitiu fazer parte dos crimes e está cumprindo pena. Ela foi liberada após prestar depoimento.

Babi, como é conhecida por todos, foi presa novamente no dia 16 de janeiro de 2018, dessa vez com um mandato de prisão, sob a justificativa de ter sido reconhecida através de fotos por uma das vítimas que a acusou de roubo baseada no tom de pele e por ter cabelos “parecidos” com a assaltante. Sendo que a foto em que Babi foi reconhecida, foi tirada no momento que os jovens foram fichados, sendo propagada em seguida por um policial da delegacia.

As imagens da jovem começaram a circular em grupos de *whatsapp*, dando-lhe um papel de protagonista nos crimes mesmo antes de ser julgada. Segundo seu advogado, o vazamento das imagens pode ter influenciado as vítimas na hora do reconhecimento. Ainda assim, cabe ressaltar, que o “reconhecimento” de Babiy pelas vítimas se deu dois meses após os crimes.

**Figura 2 – Captura de tela de grupo de Whatsapp veiculada em notícia sobre o caso Bárbara Querino**



Fonte: “Modelo negra é condenada à prisão por assalto e vitima diz: "o rosto é familiar, por causa dos cabelos". Portal A Raposa. Acessado em 09/09/2019.<sup>3</sup>

Diante do exposto, a história de Babiy se defronta com uma situação que permeia a sociedade contemporânea; a mediação e difusão de mensagens em redes virtuais na qual circulam discursos e posicionamentos de intolerância e ódio, que não passam por nenhuma checagem profissional, fomentando a criação de *fake news*<sup>4</sup>. Para Duarte e Machado (2018), nos meios de comunicação virtual as notícias falsas tomam um grande impacto devido à enorme rapidez com que são propagadas, sendo que na maioria das vezes, o receptor não se atenta em contestar a veracidade do fato. E assim, as *fake news* se disseminam com grande influência na rede.



Ademais, as notícias falsas têm uma capacidade extraordinária de interferir na vida das pessoas, propalando falsas verdades, o que pode afetar os direitos fundamentais da imagem, honra e intimidade. Pina argui (2017, p.13), “em termos legais, o problema das fake news se dá quando ocorre um conflito de direitos. Tais conflitos são produzidos entre a informação transmitida e os direitos fundamentais das pessoas afetadas por dita informação, principalmente a honra e a intimidade”. (DUARTE E MACHADO, 2018, p.142).<sup>5</sup>

Nesta situação específica de Barbara Querino, trata-se de uma linha ficcional, que pode ser desconstruída por quatro processos segundo Distilling, Wardle apud Bakir & McStay (2017). Primeiro, por se tratar de contexto falso, pois apesar da foto de Barbara Querino ter sido genuína, as informações contextuais eram falsas, se tratando do que o autor configura como conteúdo manipulado. Numa segunda perspectiva, é importante observar que fizeram uso de duas formas verídicas, ou seja, o fato criminoso e a foto de Barbara, porém, ao cruzá-las criaram um conteúdo manipulado para enganar, e desse modo, os autores deste ato cometeram o crime de Calúnia de acordo com o código penal pelo art. 138.<sup>6</sup>

Porém, devido à desproporcionalidade dos jogos de força, mesmo Barbara conseguindo provar sua inocência e apontando que foi vítima deste crime, dificilmente esses autores serão punidos, principalmente ao levarmos em conta que não se trata de um interesse público, sobretudo deste crime, que ainda está relacionado com o crime de racismo e que apesar de não prescrever, pouco se faz para atender a lei.

Esse caso de *fake news* também se configura por um conteúdo enganoso, no qual tentou enquadrar Barbara, movido e legitimado pela proposta racista. Por fim, esse caso pode ser configurado como um conteúdo fabricado, pois apesar de se utilizar de fatos, emite um conteúdo totalmente falso destinado exclusivamente a enganar e prejudicar. Numa tentativa de configurar o corpo negro como algo passível de unicidade, exclusivamente nas tentativas de estigmatizá-lo e excluí-lo.

Mesmo com o depoimento que comprova sua inocência nos crimes, a modelo foi levada para a penitenciária feminina de Franco da Rocha, na região metropolitana de São Paulo. Em seu testemunho, Babi informou que na data de um dos crimes, 10 de setembro de 2017, ela estava trabalhando como modelo na região de Guarujá, fora de São Paulo, que fica a duas horas e meia de distância do local do crime. Ela ainda apresentou como prova o celular com fotos e postagem em redes sociais que comprovavam sua inocência.

No segundo crime em que também é acusada, no dia 26 de setembro, Bárbara informou que estava em casa. Além disso, amigos de trabalho e familiares da jovem,



prestaram depoimentos a seu favor, apresentando provas, como fotos e vídeos, que confirmam seu álibi em ambas as ocasiões. Contudo, vale ressaltar, que segundo a família de Babi, seu aparelho celular foi reiniciado pela polícia, apagando grande parte das suas provas.

No dia 10 de agosto de 2018, Barbara Querino foi condenada a cinco anos e quatro meses de prisão por assalto a mão armada, pelo juiz Klaus Marouelli Arroyo, do Tribunal de Justiça de São Paulo (TJ – SP). O juiz desconsiderou as provas apresentadas, alegando que poderiam ter sido adulteradas. Entre os vários relatos de roubos de carros na região onde ocorreram os crimes, havia sempre uma mulher como participante, logo, Babi foi a peça que faltava para “solucionar” o caso. Durante o julgamento, a vítima já não tinha certeza de que Bárbara cometeu o crime, e durante uma das audiências, reafirmou que seu rosto era familiar por causa dos cabelos.

Neste sentido, a antropóloga Lélia Gonzalez afirma que o racismo é a neurose cultural brasileira, sendo “suficientemente sofisticado para manter os negros e os índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento” (GONZALEZ, 1988, p. 73). Gonzalez conceitua o racismo “à brasileira” como “racismo disfarçado ou racismo por denegação”<sup>7</sup>, no qual “prevalecem as “teorias” da miscigenação, da assimilação e da democracia racial” (GONZALEZ, 1988, P.72). Se constituindo assim, numa forma mais eficaz de alienação.

Desse modo, ao denegarmos o nosso racismo, nos voltamos justamente contra os negros, impedindo a construção de diálogos e de políticas públicas de reparação histórico-social. Diante do caso exposto dessa jovem, o que não é exceção da juventude negra brasileira, faz-se urgente reconhecer que somos uma sociedade atravessada por uma violenta hierarquia racial que nega a um grupo étnico sua humanidade, devido à opressão racista.

Nos últimos anos, o crescente discurso afirmativo e de valorização dos corpos negros, vem ganhando eco com as novas gerações que estão revertendo padrões estéticos estabelecidos e valorizando seus traços negróides como pertencimento racial e resistência cultural. O conceito de beleza está em se empoderar com base num discurso de amar a si próprio a partir das suas raízes, em ser livre para ser quem se é sem se prender a padrões estéticos.

Indo mais além, as raízes remetem a ancestralidade, a história, a família, a cabelos naturais, ao orgulho de ser negro. Entretanto, é possível observar que a indústria e mídia

criaram formas de manter os ideais hegemônicos, fetichizando e estigmatizando a população negra. Assim como o caso de Bárbara, alicerçado em visões ideológicas preconceituosas, a modelo tornou-se mais uma vítima do racismo velado da sociedade brasileira. Segundo Clemente,

em pesquisa nas lojas de cosméticos, 70% dos produtos destinados para cabelos crespos e muito crespos, usavam de estratégia de comunicação, denominações como produtos para domar seus cabelos, produtos destinados a cabelos rebeldes. Usando os meios de comunicação hegemônicos para difundir a imagem, ligada ao cabelo afro, como cabelo pixaim, cabelo “ruim”, cabelo duro, bombril, ninho de passarinho. (2012, p.9)

Deste modo, como relativizar uma condenação sem provas e baseada em *fake news*, numa sociedade que apresenta uma grande disparidade social atravessada por raça, classe e gênero? A mulher negra brasileira está na base da pirâmide social, sendo a que mais sofre com o feminicídio, violência policial, falta de representação política, dificuldade nos acessos à saúde pública, além de ser totalmente invisibilizada por um Estado que a exclui fisicamente, psiquicamente e socialmente. Segundo Sueli Carneiro, o movimento de mulheres negras vem lutando há décadas na busca “pela construção de uma sociedade multirracial e pluricultural, onde a diferença seja vivida como equivalência e não mais como inferioridade.” (2011, *passim*).

A utopia que hoje perseguimos consiste em buscar um atalho entre uma negritude redutora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade. Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades para além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta. (CARNEIRO, 2011, *passim*)

Em novembro de 2018, Babi foi absolvida do segundo processo por falta de provas, pela juíza Lilian Lage Humes, da 21ª Vara Criminal de São Paulo. Entretanto, foi transferida para Penitenciária de Santana, por ainda responder pelo crime que já havia sido julgada. Até essa data, a jovem tinha cumprido um sexto da pena e teria direito ao indulto de Natal, que não foi autorizado devido à burocracia da justiça brasileira. O advogado também entrou com recurso e Bárbara já cumpre a pena em regime semi-aberto, mas ainda não teve sua primeira saída do presídio. Em 28 de janeiro de 2019, foi transferida para a penitenciária de Butantan e, no dia 03 de fevereiro, completou 21 anos, encarcerada.

Sendo assim, mais uma vez nos voltamos para a questão da liberdade. Ser livre é possuir uma igualdade plena de direitos? Devemos refletir os porquês cada vez mais jovens negros são mantidos em cárcere, vítimas de um sistema penitenciário racista, sem a possibilidade de um julgamento justo. Nessa perspectiva, o filósofo Achille Mbembe, nos traz o conceito de necropolítica ampliando a nossa compreensão de como operam os Estados soberanos atuais. Num sistema onde a coerção se tornou produto de mercado, a soberania passou a ser a capacidade de definir quais corpos são “descartáveis” ou não. Nesse sentido, a questão racial sempre esteve implicada nas relações entre vida e morte.

Esse poder sobre a vida do outro assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu dominador. Dado que a vida do escravo é como uma “coisa” possuída por outra pessoa, sua existência é a figura perfeita de uma sombra personificada. (MBEMBE, 2016, p.132)

Portanto, as diversas formas de violência incididas sobre a população negra não são um agravante para o Estado que nega sua humanidade e que através da propagação do terror e da dor, submetem-nos às piores condições de vida. Logo, num sistema político-jurídico-econômico permeado estruturalmente e institucionalmente por ideologias racistas, a resistência do povo negro se faz necessária como uma estratégia de sobrevivência e de não apagamento de sua história.

### **3. #TodosPorBabiy**

**Figura 3 - Arte da artista Nimbus Aragóns**



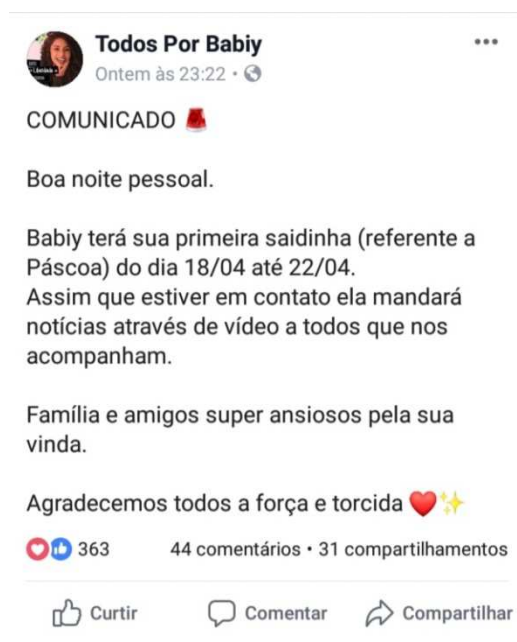
Fonte: Página do Facebook “Todos Por Babi” postado em 17/03/19. Acessado em 10/09/19.<sup>8</sup>

No caso Babi Querino, uma das estratégias para que não se tornasse mais uma entre milhares de mulheres presas injustamente, foi encontrada pela sua família e amigos através de ações nas ruas e campanhas em redes sociais. Bárbara é a mais velha de seis irmãos e a sua mãe, Fernanda Regina Quirino, 38 anos, trabalha como auxiliar de limpeza, não podendo arcar com os custos da defesa da filha. Em agosto de 2018, criaram uma página para arrecadar fundos para a compra de “jumbo”, que são pacotes de mantimentos enviados às presas femininas, através do site *vakinha*<sup>9</sup>.

A “vaquinha”, que foi criada com o objetivo de arrecadar cinco mil reais, conseguiu arrecadar o valor de seis mil e quinhentos e trinta e cinco reais, em três meses. No mesmo site, circulava uma vídeoreportagem do portal Brasil de Fato, intitulado “Prisões Provisórias: uma anomalia jurídica”<sup>10</sup>, na qual a mãe da modelo comenta a série de fatos que sucedeu na prisão injusta da filha.

As páginas nas redes sociais visam de fato chamar atenção da opinião pública para o caso de Babi. Intituladas “Todos por Babi”, as redes sociais ganham impulsionamento através do uso das *hashtag* #todosporbabi pelos usuários. A página do *Facebook* conta com 19.218 curtidas<sup>11</sup> e a do *Instagram* com 18,1 mil curtidas<sup>12</sup>. As redes sociais são gerenciadas por uma amiga, Mayara Viera, de 23 anos, que compartilha todas as informações sobre o caso, e que acompanhou a primeira saída de Bárbara da penitenciária sob o regime semi-aberto, que aconteceu na Páscoa de 2019.

**Figura 4 – Captura de tela**



Fonte: Página do Facebook “Todos Por Babi” postado em 11/04/19. Acesso em 11/09/2019.

Além disso, nas páginas são postadas ações e manifestações pela liberdade de jovens presos injustamente; casos de pessoas negras presas e/ou mortas, também injustamente e com a anuência do Estado; todas as matérias que saem na mídia sobre o caso; reflexões sobre o sistema penitenciário brasileiro e também denúncias de perfis falsos criados em outras redes sociais com a foto da modelo.

Na mídia hegemônica, o caso Babi Querino, até a sua primeira saída, na Páscoa de 2019<sup>13</sup>, não ganhou muito espaço, sendo noticiada somente pelos canais de TV: SBT e Rede Record, sendo ambos os programas com viés sensacionalista. Nos jornais impressos e suas respectivas páginas da internet nada se encontra sobre o caso. Sendo o alcance maior em portais feitos por jornalistas negros, como o “Blogueiras Negras”, “Alma Preta”<sup>14</sup>, entre outros.

O SBT foi a mídia que deu mais espaço, num programa de jornalismo investigativo, em 24 de setembro de 2018. O jornalista Roberto Cabrini, dedicou o programa “Conexão Repórter”<sup>15</sup>, para contar o caso da jovem dançarina num programa intitulado “Cárcere sobre suspeita”. Cabrini foi o único jornalista que conseguiu ter acesso a Bárbara Querino e entrevistá-la, enquanto a jovem ainda estava presa no centro de

detenção Franco da Rocha, em São Paulo. No mês seguinte, em 02 de outubro de 2018, a Rede Record noticiou o caso no jornal local, “SP no Ar”, com o título da matéria, a priori, sensacionalista: “Polêmica: modelo é presa por roubo em SP. Família alega a inocência dela”.<sup>16</sup>

Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela [ideologia do branqueamento] reproduz e perpetua a crença de que as classificações e valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra a sua eficácia pelos efeitos do estilhaçamento, de fragmentação de identidade racial que ele reproduz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura. (GONZALEZ, 1988, p. 73)

De algum modo, foi através da entrevista de Cabrini, que pude ter acesso a quem é Bárbara Querino, sua voz e ideias enquanto sua atual posição como uma jovem negra encarcerada. Como mulher negra e pesquisadora, entendo como fundamental trazer a voz de Babi para este artigo, uma vez que somos constantemente faladas por outros, negando-nos o papel de sujeito construtor da nossa própria história. Desse modo, ancoro-me no pensamento da escritora Grada Kilomba, pois ao trazer as falas de Babi, busco ressignificar nossas vozes que por séculos foram dominadas através do silenciamento.

No âmbito do racismo a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os brancos querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente tem sido severamente reprimido. (KILOMBA, 2010, p. 172)

Sendo assim, apresento abaixo alguns fragmentos da entrevista.<sup>17</sup>

**Cabrini:** O que você acredita que tenha levado a justiça a te considerar culpada?

**Bárbara:** Pela minha família, pelo meu tom de pele, minha classe.<sup>18</sup>

**Cabrini:** Bárbara, você foi condenada porque você foi reconhecida como autora do assalto a mão armada. Como é que você explica o seu reconhecimento?

**Bárbara:** Uma grande hipocrisia. Essa que é a verdade. Porque a pessoa olhar pra mim e falar que me reconheceu pelo cabelo, onde que no Brasil acho que quase 90% têm o cabelo igual ao meu, mesmo tom de pele que eu, porque foi isso que a vítima mandou (*sic*). Então é preconceito, né?<sup>19</sup>

**Cabrini:** Você se considera vítima de racismo? Preconceito racial?

**Bárbara:** Sim. Me considero (*sic*) porque mesmo eles tendo visto os antecedentes criminais, eu não tenho nada. A escola é completa, eu sempre trabalhei.<sup>20</sup>

**Cabrini:** Como é que você vê o seu futuro?

**Bárbara:** Um recomeço. Tem que recomeçar do zero. Tem que recomeçar. Se Deus quiser (*sic*) fazer a minha faculdade, reerguer a minha família. Esse que é o meu foco.

Reerguer a minha família e mostrar para os meus irmãos que eles não precisam de nada disso. Porque se eu nunca precisei até hoje, eles não precisam também.<sup>21</sup>

Destaca-se ainda o compartilhamento nas redes sociais do endereço das penitenciárias por onde Babiy passou para que as pessoas pudessem enviar cartas para ela. A postagem de 12 de fevereiro de 2019 atualizava o endereço de envio para a penitenciária de Butantan, onde Babiy recebe várias cartas de pessoas que nunca a conheceram pessoalmente, mas que se solidarizam com sua história e/ou possuem vivências similares, o que não é raro num país cuja maioria da população é negra, mas que fecha os olhos para a sua história escravocrata e racista.

A urgência em mudar esses paradigmas também está em nossos corpos, pois, ao tomarmos para nós as nossas narrativas e representações, estamos construindo outro capítulo da história. Assim, como afirma Carneiro, novas utopias e agendas feministas se fazem necessárias para que possamos ultrapassar as barreiras de exclusão.

O efervescente protagonismo das mulheres negras, orientado num primeiro momento pelo desejo de liberdade, pelo resgate de humanidade negada pela escravidão e, num segundo momento, pontuado pelas emergências das organizações de mulheres negras e articulações nacionais de mulheres negras, vem desenhando novos cenários e perspectivas para as mulheres negras e recobrando as perdas históricas. Sumariamente, podemos afirmar que o protagonismo político das mulheres negras tem se constituído em força motriz para determinar as mudanças nas concepções e o reposicionamento político feminista no Brasil. (CARNEIRO, 2003, p.129).

Deste modo, para finalizar este artigo, lanço mão mais uma vez da voz de Bárbara Querino, protagonista desta história, mas que atravessa milhares de histórias da juventude negra brasileira. Babiy após receber muitas cartas solidárias à sua situação escreveu uma poesia, que foi postada na página do Facebook “Todos Por Babiy”, em 10 de outubro de 2018.<sup>22</sup>

VERSOS AO VENTO - por Babiy Querino.

A justiça serve para o engravatado  
Para o presidente, senador e deputado  
Não vi a justiça ser justa!  
Carrego um fardo há 9 meses  
Carrego uma sentença que sem merecer ganhei  
O motivo? Não sei.  
A justiça mais uma vez se mostrou falha  
Realmente é um “bem” que ainda não conheci.  
Recebi um poema de quem nunca me viu, nunca ouviu minha voz  
Parece muito louco, mas meu coração tocou e minha mente aliviou.  
Uma pessoa que minha história conheceu, se comoveu e usou suas palavras para



mostrar seu interior.  
No momento em que seu poema recebi, jurei a mim mesma continuar lutando por  
aqueles que de mim precisarem.  
Os meus melhores textos dedicarei a todos que de uma forma ou outra minha família  
acolheu e a mim fortaleceu.  
E digo a todos que jamais minha cabeça abaixarei.  
Não terei dó!  
Minha vida resgatarei.  
Não estou só e de vocês jamais esquecerei.  
Amo vocês!  
De: Bárbara Querino  
Para: Todos por Babiy

#### **4. Considerações Finais**

Fazer considerações finais sobre uma história que ainda não teve fim me soa com certa estranheza, mas ao mesmo tempo sinto e vivo em minha própria pele que essa é a realidade nua e crua da mulher negra brasileira. Dificilmente conseguimos escrever finais que não sejam permeados com mortes e/ou prisões de corpos negros. Raras são as histórias injustas escaparem da tragédia cotidiana do nosso sistema político-judiciário. Afinal, qual a cor e a classe das pessoas que vivem num país que preza pelos seus cidadãos de bem e por mulheres belas, recatadas e do lar? Essas alcunhas definitivamente não são direcionadas a população negra.

De qualquer modo, nessa sociedade hegemonicamente branca, heterossexual, machista e patriarcalista, regida sob um sistema capitalista exploratório, a liberdade é um prêmio que nunca será dado ao negro. Ao prender seus cabelos, ele ganha a possibilidade de se embranquecer, e quem sabe, ser tolerado, mas o preço pago é alto demais. Cabelos domados significam vozes aprisionadas a um sistema que rege suas subjetividades e encarcera suas individualidades.

A visibilidade pela qual o povo negro luta vai além das páginas criminais e sensacionalistas dos noticiários. É perigoso ser visível num sistema que pune e encarcera corpos negros, sendo de fato impossível compreender que não haja coincidências em casos como o de Bárbara Querino, Rafael Braga, DJ Rennan da Penha, entre outros, que são presos a cada dia injustamente. Por fim, entendo que a história de luta de Marielle Franco se faz presente nessas trajetórias de corpos negros que se entrecruzam por busca de justiça. Afinal, a pergunta que Marielle fez antes de ser executada ainda ecoa em todas essas histórias; “Quantos mais vão precisar morrer para que essa guerra acabe?”.

<sup>1</sup> Dicionário Michaelis: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/liberdade/>. Acesso em 09 de setembro de 2019.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/todosporbabiyl/>. Acesso em 09 de setembro de 2019.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.portalaraposa.com.br/2019/01/modelo-negra-e-condenada-prisao-por.html>.

<sup>4</sup> *Fake News* é definido pelo *Ethical Journalism Network*, entidade sem fim lucrativos com sede em Londres (Inglaterra), como “uma informação deliberadamente fabricada e publicada com a intenção de enganar os outros em falsidades ou em dúvida de fatos verificáveis”. Disponível em: <http://ethicaljournalismnetwork.org/fake-news-bad-journalism-digital-age> ). Acesso em 09 de setembro de 2019.

<sup>5</sup> Cf. PINA, 2017.

<sup>6</sup> Sobre Código Penal. Ver: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/Del2848compilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848compilado.htm). Acessado em 09 de setembro de 2019.

<sup>7</sup> Denegação (categoria Freudiana): “processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um dos seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua defender-se dele, negando que lhe pertença” (GONZALEZ, 1988, p.69).

<sup>8</sup> Disponível: <https://www.facebook.com/todosporbabiyl/photos/a.165411690763463/336118570359440/?type=3&theater>. Instagram da artista: <https://www.instagram.com/nimbusdesenios/?hl=pt-br>. Acessado em 10 de setembro de 2019.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.vakinha.com.br/vaquinha/todos-por-babiyl-todos-por-babiyl>. Acessado em 10 de setembro de 2019.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=exle7am0wDM>. Acessado em 10 de setembro de 2019.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://web.facebook.com/todosporbabiyl/>. Dados coletados em 12 de setembro de 2019.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/todosporbabiyl/?hl=pt-br>. Dados coletados em 12 de setembro de 2019.

<sup>13</sup> Por questão de recorte temático e temporal, o debate deste artigo delimita-se até a primeira saída de Barbara Querino da penitenciária. As saídas seguintes aconteceram nas datas festivas do dia das mães e dia dos pais de 2019. No dia 12 de setembro de 2019, a jovem recebeu um alvará de soltura por ter cumprido 1/3 da pena, podendo cumprir o restante em regime semi-aberto. Após a primeira saída de Babiyl, o caso ganhou mais espaço na mídia hegemônica, sendo noticiado por grandes veículos de comunicação. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2PriKLHbGh/>. Acesso em 12 de setembro de 2019.

<sup>14</sup> Blogueiras Negras. Ver: <http://blogueirasnegras.org/2018/09/12/todos-por-babiyl-entenda-o-caso-babiyl-querino-jovem-negra-presa-por-conta-do-cabelo/>. Acesso em 12 de setembro de 2019  
Alma Preta. Ver: <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/reconhecimento-que-considerou-cabelo-parecido-leva-jovem-a-condenacao>. Acesso em 12 de setembro de 2019.

<sup>15</sup> Conexão Repórter. Disponível em: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=conex%C3%A3o+rep%C3%B3rter+caso+b%C3%A1rbara](https://www.youtube.com/results?search_query=conex%C3%A3o+rep%C3%B3rter+caso+b%C3%A1rbara). Acesso em 12 de setembro de 2019.

<sup>16</sup> Matéria da Rede Record. Disponível em: <https://recordtv.r7.com/sp-no-ar/videos/modelo-presa-por-roubo-tenta-provar-inocencia-22102018>. Acesso em 12 de setembro de 2019.

<sup>17</sup> Foram selecionados trechos da entrevista que articulam com a proposta do artigo de discutir o viés racista da prisão de Bárbara Querino.

<sup>18</sup> Trecho da entrevista: 00' 55''. Disponível em: <http://bit.ly/2LacTbR>. Acesso em 11 de setembro de 2019.

<sup>19</sup> Trecho da entrevista: 22' 30''. Disponível em: <http://bit.ly/2LacTbR>. Acesso em 11 de setembro de 2019.

<sup>20</sup> Trecho da entrevista: 27' 00''. Disponível em: <http://bit.ly/2LacTbR>. Acesso em 11 de setembro de 2019.

<sup>21</sup> Trecho da entrevista: 5' 20''. Disponível em: <http://bit.ly/2W4NTnm>. Acesso em 11 de setembro de 2019.

<sup>22</sup> Disponível em: <http://bit.ly/2UUpTqx>. Acesso em 12 de setembro de 2019.

## Referências

BAKIR, Vian & McSTAY, Andrew. **Fake News and the Economy of Emotions: Problems, Causes, Solutions**. In: Taylor & Francis in Digital Journalism. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/21670811.2017.1345645>. Acesso em 02 de setembro de 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em 5 de setembro de 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em Movimento**. In: Revista Estudos Avançados. ISSN 1806-9592. Vol.17, nº 49, São Paulo, Sept/Dec. 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008>. Acesso em 08 de setembro de 2019.

CLEMENTE, Aline Ferraz. **Trança Afro: A Cultura do Cabelo Subalterno**. Centro de Estudos Latino Americano sobre Cultura e Comunicação, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/247-754-1-SM.pdf>. Acesso em 04 de setembro de 2019.

DUARTE, H., & MACHADO, V. (2018). **Fake News nas eleições: ponderações de interesses entre a liberdade de informação e o excesso midiático.** In: Interdisciplinary Scientific Journal. ISSN: 2358-8411, Nº 4, volume 5, article nº 10, October/December 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17115/2358-8411/v5n4a10>. Acessado em 03 de setembro de 2019.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade.** In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

JESUS, Jessica Oliveira de. **A Máscara.** Cadernos de Literatura em Tradução, n. 16, p. 171-180. In: KILOMBA, Grada. **“The Mask”** In: Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/115286/112968>. Acesso em 10 de setembro de 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica. Biopoder, Soberania, Estado de Exceção, Política da Morte.** In: Revista Arte e Ensaios. Revista do ppgav/eba/UFRJ, nº 32, Dezembro 2016: 123-151 - Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/viewFile/8993/7169>. Acesso em 02 de setembro de 2019.

PINA, Carolina. **A era da pós verdade: realidade versus percepção.** Uno, São Paulo, v. 27, n. 1, 2017. Disponível em: [http://www.revista-uno.com.br/wp-content/uploads/2017/03/UNO\\_27\\_BR\\_baja.pdf](http://www.revista-uno.com.br/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27_BR_baja.pdf). Acesso em 03 de setembro de 2019.

SASTRE, A., & CARVALHO, J. (2018). **O comportamento do usuário no processo de difusão de Fake News: reflexões sobre o processo de comunicação nas plataformas digitais.** *Comunicação & Informação*, 21(3), 91-106. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/ci.v21i3.54005>. Acesso em: 03 de setembro de 2019.

## **Apropriação cultural e mercantilização da etnia:<sup>1\*</sup>**

### **identidades culturais no caso do turbante**

Isabela Maria de Oliveira Borsani<sup>2\*\*</sup>

#### **Resumo**

Este artigo tem por objetivo apresentar os resultados parciais acerca de uma pesquisa da ética da apropriação cultural a partir de uma investigação que considera as emoções como categorias analíticas. A partir do objeto – o caso do turbante, que polarizou opiniões acerca da apropriação cultural no ambiente midiático – analisam-se discursos de ativistas e jornalistas com foco nas emoções que a defesa ou a denúncia do fenômeno evocam entre negros e brancos no Brasil. São apresentadas questões de alteridade categorizadas a partir dos discursos analisados, provenientes de matérias jornalísticas e de opinião selecionadas da internet a partir de um critério de audiência e engajamento.

**Palavras-chave:** Apropriação cultural; Opressão; Identidades culturais.

#### **1. Introdução**

O Brasil tem na miscigenação uma constante histórica, e, ainda assim, guarda em sua essência uma pluralidade de identidades culturais que não se refletiu em representatividade política, econômica e social. O caso do turbante foi um fato que amplificou o debate acerca de questões étnico-raciais nos meios de comunicação *on-line* levantando conceitos como “apropriação cultural” e “lugar de fala”. Repercutido em fevereiro de 2017 na imprensa tradicional e nas de redes sociais, ele provocou discursos sobre a legitimidade do uso de turbante por pessoas brancas. A polêmica ganhou vulto quando, na ocasião, uma menina branca, Thauane Cordeiro, relatou em seu perfil do *Facebook* ter sido repreendida por mulheres negras ao usar o acessório. Segundo a publicação de Thauane, elas alegaram que o uso do turbante por uma pessoa branca não teria legitimidade devido a peça ser um símbolo da identidade negra.

O fato polarizou formadores de opinião e gerou animosidades entre ativistas dos movimentos negros e feministas no ciberespaço e na mídia tradicional a partir da *hashtag* #VaiTerTodosDeTurbanteSim, proposta pela jovem. Cordeiro disse discordar de estar se apropriando culturalmente de algo que não lhe pertencia, e atrelou essa represália a uma

---

<sup>1\*</sup> Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2018.

<sup>2\*\*</sup> Mestranda em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019). E-mail: isaborsani@gmail.com.

falta de empatia. O caso foi ainda mais delicado por Thauane na época sofrer de leucemia mieloide aguda - um tipo de câncer com alto índice de mortalidade - e ter usado o acessório para cobrir a cabeça após sessões de quimioterapia. No julgamento das redes, se por um lado a opressão histórica de cor da pele transparecia como fator a ser considerado nos discursos daqueles que se colocavam contra a dita apropriação de Thauane, por outro, a dor individual da menina acometida por uma doença grave também sensibilizava discursos de solidariedade. Em pouco tempo, o caso do turbante foi o estopim para um debate que acendia questões identitárias. O desafio passou a ser compreender em que medida o ato de ‘apropriar-se’ de elementos da cultura do Outro é condenável.

A polêmica alçou o conceito de apropriação cultural ao seu pico histórico de buscas na ferramenta Google. A dúvida sobre o que seria “apropriação cultural” e suas implicações éticas parece ser a mais plausível explicação do aumento da sua procura. Os resultados apontam textos cujos títulos sugerem existir uma espécie de conduta correta frente ao risco da apropriação cultural. São alguns deles: *10 coisas que ninguém entendeu sobre apropriação cultural* (DE MINGO, 2017); *Branco pode usar turbante?* (CUNHA, 2017); *Afinal o que é apropriação cultural?* (RIBEIRO, 2017b); *Polêmica do turbante – Quem pode usar afinal de contas?* (OLÚKÓ, 2017); *Apropriação cultural realmente existe ou é puro mimimi?* (OTTO, 2017); e *O uso de turbante por pessoas brancas é apropriação cultural?* (O USO DE TURBANTE, 2017).

Entretanto, embora tenham proliferado as tentativas de regular o fenômeno, permanecem os discursos controversos sobre o que configura ou não ser apropriação cultural. Compreendida como a apropriação de um bem cultural, tangível ou não, de uma cultura por outra, e de um indivíduo pela expressão de uma cultura a qual ele não pertence, ela levanta não apenas questões morais, mas também “emoções como *produtos históricos*, práticas e performances construídas socialmente” (FREIRE FILHO, 2017, p. 64-65) [grifo do autor]. Conforme aponta Sovik, parte-se “da percepção de que a valorização da cultura e diferença negras não necessariamente alteram as regras sociais racistas” (2005, p. 161). Existe, então, um tensionamento constante entre o discurso da identidade negra, simbolizado pelo turbante nesta pesquisa, quando parte da voz hegemônica de um meio de comunicação de massa, e quando parte dos autores desta resistência. Fica evidenciada a *plurivalência* do signo (BAKHTIN, 1997), o que significa que o turbante suscita significados diferentes a depender do contexto da enunciação, e, logo, daquele que o enuncia.

Em *The ethics of cultural appropriation*, Young avalia que a apropriação cultural, para que não seja condenável, requer uma “livre sanção de uma autoridade competente” (2000, p. 301-316)<sup>3</sup> do grupo cultural em questão. Ele reconhece a necessidade da interferência de uma autoridade da cultura do Outro na ética sobre o uso de seus elementos. Essa interferência representa uma visão decolonial do fenômeno, na medida em que coloca em pé de igualdade o desejo do homem moderno supostamente universal e aquele do indivíduo considerado exótico. Tem-se, então, a emergência da voz do Outro, e, principalmente, a consideração de suas vontades. Essa visão pluricentrada, além de transformar o entendimento sobre apropriação cultural, bem como questionar a livre expressão do fenômeno em si, demanda uma clara demarcação fronteiriça entre o “Eu” e o “Outro” – ou “Nós” e “Eles”.

A busca pelo protagonismo na representação de si mesmo vem sendo um dos tópicos centrais do ativismo étnico-racial e é reivindicado nos enunciados que condenam a apropriação cultural. Entretanto, a escolha de um indivíduo ou instância como autoridade competente para a autorização de um determinado consumo cultural demanda uma clara separação entre Mesmo e Outro. Ocorre que a própria definição entre Mesmo e Outro é inevitavelmente problemática principalmente em países cuja população é formada a partir da mistura de indivíduos provenientes de culturas distintas. Nesse contexto interseccional de identidades, este artigo, então, analisa que identidades culturais emergem nos discursos erigidos sobre o caso do turbante, evidenciando as disputas de poder encontradas nas definições de “Eu” e “Outro” no contexto brasileiro.

Parte-se, então, de 52 textos acerca do caso do turbante publicados na internet entre as datas da postagem de Thauane Cordeiro, em 4 de fevereiro de 2017, até 31 de dezembro de 2017, para analisar em que medida os discursos acerca da apropriação cultural tangem a formação subjetiva no Brasil. A seleção privilegiou textos de maior audiência e engajamento. Avalia-se em que medida grupos oprimidos defendem haver um esvaziamento da narrativa de resistência em usos culturais efêmeros de objetos e discursos considerados símbolos da resistência a um histórico de opressão. Metodologicamente, é realizada uma análise crítica dos discursos encontrados nos textos selecionados para o *corpus*, sob uma perspectiva que envolve simultaneamente o discurso e o contexto interpretativo.

---

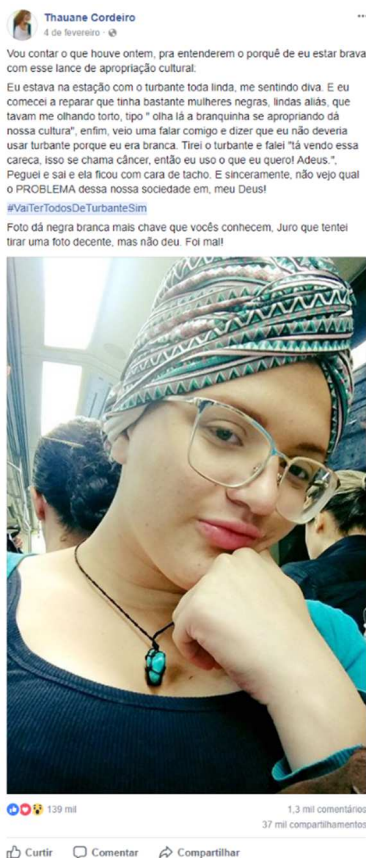
<sup>3</sup> “free sanction of a competent authority”.



## 2. Caso do turbante e apropriação cultural: o contexto

Cerca de seis meses após a publicação de Thauane Cordeiro em defesa do livre uso do turbante e em crítica à recriminação que teria sofrido, seu texto alcançou mais de 130 mil curtidas e 30 mil compartilhamentos no Facebook e deflagrou questionamentos sobre a apropriação cultural na mídia. A publicação de Thauane, que foi retirada de seu perfil no *Facebook* por ela mesma após grande repercussão, reverberou em pautas jornalísticas, colunas de opinião, interações via redes sociais e palestras, despertando debates sobre o conceito e a ética da apropriação cultural e deixando evidente tanto o desconhecimento de brasileiros acerca do tema quanto a pluralidade de visões sobre o assunto. Nas manifestações acerca do caso, opiniões variam de modo diametralmente oposto quanto à ética no uso do turbante. No *corpus* analisado, do total de 52 textos, 19 se posicionaram a favor da livre apropriação cultural, 11 se posicionaram contra, e 22 foram isentos ou ponderados sem que fosse possível concluir seu julgamento.

**Figura 1 - Foto de tela da publicação de Thauane Cordeiro em seu perfil da rede social *on-line* Facebook, em que relata o caso do turbante e propõe a hashtag #VaiTerTodosDeTurbanteSim.**



Fonte: “Facebook de Thauane Cordeiro”, Acervo pessoal. Acesso em: 26 set. 2017.

É possível considerar que a apropriação cultural, compreendida sem juízo de valor, ocorre quando indivíduos de uma cultura entram em contato com a cultura do Outro. Assim, a tentativa de localizar no passado o momento em que culturas passam a ser apropriadas por indivíduos de outros grupos seria nada profícua. Como um fenômeno neutro, ela pressupõe uma natural hibridação de culturas proveniente de encontros multiculturais e materializa-se em discursos a favor do livre ato de se apropriar. Analisando esse ponto de vista a partir do *corpus* da pesquisa, encontram-se defesas da livre apropriação cultural com base na suposta *naturalidade* das misturas culturais.

Tratando do termo literal, trata-se tão somente do uso ou adoção de elementos culturais e religiosos de determinado povo por um grupo diferente. É bom contextualizar: não há nada de racista, imperialista ou supremacista aqui. Esse tipo de fenômeno existe desde as primeiras civilizações, e é fruto justamente das interações entre diversos grupos étnicos, tribais ou nacionais. Mesmo antes das grandes navegações, já havia troca cultural entre os povos. (SOBRE TURBANTES, 2017)

Pesquisadores do tema, como Young (2000) e Gordimer (1980), atestam a possibilidade de haver apropriação cultural sem um caráter necessariamente negativo, o que quer dizer que elas podem ser eticamente reprováveis ou não. À luz das ciências jurídicas, a apropriação consistiria no uso de uma expressão criativa que, por sua vez, reside numa área cinza entre as obras protegidas pelos *copyrights* e patentes e as expressões cotidianas de culturas tão desamparadas quanto espontâneas. Assim, seu julgamento não recai sobre a legalidade, mas sobre uma moral em construção cotidianamente, a que Young chama de *moral copyright*. Assim, para além da questão legal, a apropriação cultural em sua riqueza de vieses não passa simplesmente por uma questão de indenização econômica pela exploração comercial de um determinado bem. Ao contrário, não é possível prescindir de analisá-la a partir da projeção identitária que elementos culturais suscitam em grupos que os reivindicam.

Segundo a blogueira Nina Galdina, “Uma coisa é a Vogue colocar modelos brancas de turbante, outra coisa é a vivência de cada um” (GALDINA, 2017). Evidencia-se que a diferença entre a vivência individual no uso do turbante e a exploração comercial por grandes corporações dos símbolos e discursos de grupos oprimidos também é pontuada nos argumentos levantados acerca dessa ética. Há argumentação em prol de uma ética que questiona a exploração empresarial de culturas de grupos marginalizados, porém que exonera a apropriação individual da cultura. No entanto, como demonstra o caso do turbante, essa ética recém-apontada não está pacificamente aceita na sociedade brasileira.

A apropriação cultural de Thauane foi um ato individual, e ainda assim suscitou repreensão.

Conforme explica Said (2011, p. 82), a esfera cultural não pode ser estudada de modo separado da conjuntura política. O consumo e o uso de bens, desse modo, ainda que desemboquem em um ato individual, devem ser vistos de modo relacional com a esfera política que se conforma nos cotidianos. Segundo o autor, há uma tendência atual em pôr a questão identitária em evidência, porém de modo apolítico, apartando as esferas da política e da cultura como se a segunda pudesse ser analisada desprendida da primeira. A radicalidade dessa separação, para ele, resultaria no descuido com relação a questões fundamentais à compreensão da cultura, como o imperialismo.

Assim, excluindo-se a possibilidade de apropriação como mera justaposição ou aglutinação de culturas - ou seja, axiologicamente neutra - o trânsito cultural que levanta discussão hoje é aquele que abarca controvérsias sobre o aproveitamento comercial do exotismo de culturas marginalizadas, que, por sua vez, se reflete no consumo dos indivíduos mobilizando dinâmicas e sentimentos com relação à alteridade.

### **3 – Apropriação: problema do Outro**

O início do debate sobre apropriação cultural como fenômeno relacionado a disputas identitárias tem intrínseca relação com os movimentos das *minorias* por representatividade e protagonismo social. Essas reivindicações têm início na década de 1960 e ganham maior repercussão no cenário social a partir de 1980, frente ao desafio da globalização. Na medida em que grupos minoritários buscam protagonismo, novas demandas sociais são estabelecidas, e novos atores passam a regular a sociabilidade por meio de diversos fenômenos, como o próprio consumo. A apropriação da cultura do Outro, que até então era legitimada pela ética hegemônica branca e ocidental, passa a ser questionada e revista.

Em uma busca pelo termo *cultural appropriation*<sup>4</sup> no *Google Books Ngram Viewer*, “ferramenta cujo objetivo é visualizar a história, ascensão, desenvolvimento e desuso de termos, palavras, ideias ou expressões ao longo do tempo” (LARHUD, 2019) a partir das publicações indexadas ao Google Books, vê-se o maior crescimento registrado no uso do termo entre 1980 e 2000. Seu uso justamente no momento que eclodem novas

---

<sup>4</sup> A busca em português não foi possível tendo visto que a ferramenta ainda não realiza buscas no idioma.

questões identitárias da pós-modernidade contribui para analisar os casos de denúncia contra a apropriação cultural como fenômenos vinculados à crise epistemológica da identidade cultural.

Stuart Hall (2005) afirma que a valorização da diferença se torna tanto maior quanto mais espalham-se as técnicas seriais. No entanto, a mercantilização da etnia, ou a fetichização do exótico, é tributária das expansões marítimas. A cultura exótica no século XVI se tornava um fetiche para ser apreciada, fruída e difundida entre os pares como sinal da conquista de um *mundo novo* e desconhecido, que viria a ser a cultura do Outro. Aquilo que não se conhecia no mundo europeu, a que eram atribuídos poderes *mágicos*, em um misto de fascínio e receio, segundo Lipovetsky e Roux (2005, p. 25) jamais era considerado bem de troca econômica pelas culturas que o possuíam, sendo reconhecido como sagrado. Elementos que apareciam como totêmicos dentro de um tipo de pensamento religioso, metafísico e mágico em sua cultura autóctone, passavam a se consagrar na cultura ocidental como fetiches e símbolos da soberania de uma cultura conquistadora sobre uma conquistada. A memória da usurpação se faz presente no *corpus* analisado, o que evidencia a importância da análise da opressão na mobilização de sentimentos com relação aos atos de apropriação.

É como se você pegasse uma coisa, utilizasse aquilo e jogasse no chão quando ficasse cansada. Não é assim que a nossa cultura e a nossa sabedoria, as coisas consideradas dentro da cultura negra como sagradas, belas e importantes devem ser utilizadas. [...] É como a questão do colonizador, de achar que aquilo lhe pertence, usar sem pedir licença e ainda invisibilizar o contexto histórico, social e cultural. (O USO DE TURBANTE, 2017)

A modernidade, segundo Lipovetsky, é marcada pelo fim da estabilidade da tradição e pela criação de um cenário propício às trocas e experimentações de outras culturas por meio da moda, cultuando o que o autor chama de uma *estratégia mundana de distinção honorífica* (2009, p. 10). A cultura do Outro, seja um outro em termos de nação, classe social, gênero, ou qualquer alteridade que se faça presente, passa a ser não apenas instigadora de curiosidade, mas a matéria-prima de outras experiências possíveis para além de uma forma de estar no mundo castrada pela autoridade da tradição.

Em *Comendo o outro: desejo e resistência*, Bell Hooks (2019, p. 64-95) supõe uma espécie de *alterofagia*, a partir de uma metáfora entre o consumo da alteridade e as relações sexuais inter-raciais. Ela explica que o desejo de consumir o Outro, quer seja na relação sexual com ele, *exótico*, quer seja no consumo da sua cultura, parte de um tédio

com relação à própria constituição subjetiva. Segundo Hooks, “A apropriação cultural do Outro alivia os sentimentos de privação e de vazio que assaltam a psique da juventude branca radical que opta por trair a civilização ocidental” (2019, p. 73).

Hooks, assim como Said e outros representantes de uma sociologia de viés decolonial, assinala para o perigo da apropriação cultural como criadora de uma falsa harmonia e um falso consenso entre grupos que permanecem em disputas de poder pelo fim de alguns privilégios e pelo resgate de direitos. Ela afirma que, em parte, uma maior difusão da cultura negra põe em xeque a supremacia da cultura hegemônica. Porém, alerta para os riscos de *comodificação* da cultura negra que descontextualiza seus elementos fetichizando-os sob uma estética pasteurizada a serviço da saciedade do consumo.

Havia uma concordância geral de que a mensagem de que o reconhecimento e a exploração racial da diferença podem ser aprazíveis representa uma ruptura, um desafio à supremacia branca, a vários sistemas de dominação. O medo maior é que as diferenças raciais, culturais e étnicas sejam continuamente transformadas em *commodities* e oferecidas como novas refeições para aprimorar o paladar dos brancos – que os Outros sejam comidos, consumidos e esquecidos. (HOOKS, 2019, p. 95)

Neste ponto, ressalta-se que enquanto a apropriação do exótico sob um ponto de vista moderno e hegemônico é matéria-prima para a distinção, constituindo-se, por sua vez, como capital para a construção do *self*; a mesma apropriação sob um ponto de vista decolonial, que inclui a voz e a interferência de atores antes silenciados, engendra uma nova revisão ética. Embora nossa sociedade ainda *exotize* a cultura do Outro, há que se considerar um novo ponto de vista que redefine os limites e os referenciais de *si mesmo* e *outro*. Sob uma perspectiva decolonial, o Outro não é o Outro, mas o mesmo que si; e o exótico, como algo que vem de fora, deixa de ser externo e passa a ser identidade para parte do grupo que configura esse novo *ethos*.

#### **4 – Cada um no seu quadrado e interseccionalidade**

A teoria sobre apropriação cultural sugere a identificação daquele sujeito, instância, instituição ou grupo que possui legitimidade para autorizar o uso de um bem de sua cultura por uma outra. Em diversos textos analisados a argumentação que condena o uso do turbante se fundamenta na falta de autorização daquele que representa essa cultura. Nesse caso, pessoas negras seriam a autoridade a sancionar ou não o uso do

acessório. Eliane Brum, por exemplo, traz como argumento a legitimidade da mulher negra para normatizar o uso ético do turbante em uma carta aberta que destina à Thauane.

Sim, Thauane, acho que você e eu e todas as brancas deste país em que a abolição da escravidão jamais foi completada podemos e devemos baixar a nossa cabeça em sinal de respeito e não usar um turbante apenas porque as negras dizem que não podemos. Apenas porque as fere que usemos turbantes. Há muitos outros argumentos, mas só este já me parece suficiente. (BRUM, 2017)

A análise do conceito de membros e não-membros de uma determinada cultura é fundamental, então, ao avanço na investigação do fenômeno da apropriação cultural. Young defende que há um ponto em comum a ser destacado para todos os tipos de apropriação: em todos reside a questão da alteridade e estrangeiros apossando-se de uma cultura alheia a sua. Ele propõe, para fins metodológicos, chamar os membros de uma cultura de *insiders*, e os não-membros de *outsiders* (YOUNG, 2000, p. 302). A separação entre o eu e o Outro, e a escuta desse outro, é fundamental para compreender a ética que arregimenta a apropriação cultural e suas disputas. Se em alguns casos a figura dos *insiders* e dos *outsiders* apresenta-se claramente definida, em outros a própria separação entre a identidade e a alteridade é inconstante, sendo por si só fonte de questionamentos. No caso em xeque, os discursos erigidos para contrapor, reafirmar ou ponderar a atitude de Thauane Cordeiro flutuam entre diferentes visões sobre a identidade brasileira e suas interseccionalidades.

Há quem defenda a livre apropriação com base no argumento de que *somos todos brasileiros*. Para esses, a identidade reivindicada pelo movimento negro seria secundária se comparada à brasileira. Nós seríamos todos brasileiros, *insiders* podendo fazer uso livre de uma cultura que nos pertence indistintamente. Contra esse entendimento, há também discursos de crítica. A defesa do argumento com base na *brasilidade* e seu contraponto podem ser observados em dois excertos abaixo. A primeira parte do entendimento de uma unidade da identidade brasileira, e coloca-se a favor da livre apropriação cultural – em sendo todos membros todos estaríamos livres para autorizar a apropriação cultural - e o segundo contrapõe-se a essa visão identitária e aparta negros e brancos, membros e *outsiders*, colocando-se contra a apropriação cultural.

Esse proposto fatiamento social étnico, verdadeira abstração fantasiosa, talvez seja possível de ser imaginada [*sic*], em forma forçada e manipulada, para algumas regiões dos USA ou da África do Sul. Ele é totalmente artificial entre nós. Sobreretudo, no Brasil, fora imigrantes europeus e africanos muito recentes, a imensa maioria dos ditos ‘brancos’



tem um pé na África e na ‘maloca’, assim como os mais insuspeitos ‘negros’ possuem raízes étnicas européias e indígenas. (MAESTRI, 2017)

[...] sim, algumas coisas são de vocês [brancos], porque foram da bisavó de vocês, da avó de vocês, da mãe de vocês e que, deste modo, a gente também poderia ter algumas coisas que são nossas, herança de família. Quer ver: Pizza! (“É comida italiana!”). Acarajé – do iorubá akara (bolo de feijão frito) + ijé (comida) – (É MEU! É do Brasil! É de todo mundo!). Hashu’al (É israelita!). Congado (É MEU! É do Brasil! É de todo mundo!). Quimono! (É japonês!). Ojá! (É MEU! É do Brasil! É de todo mundo!). Kung fu (É chinesa!). Capoeira! – do tupi ko’pwerá ou do umbundo kapwila – (É MEU! É do Brasil! É de todo mundo!). Abajur (Vem do francês!). Moleque, quiabo, berimbau, samba, cafuné, zumbi... (É MEU! É do Brasil! É de todo mundo!). (GONÇALVES, 2017)

É possível observar a divergência entre a forma como brasileiros reconhecem a própria identidade. Enquanto o primeiro autor enxerga na miscigenação razão suficiente para nos crermos semelhantes, ou suficientemente miscigenados; a segunda autora recorre à ironia para contra-argumentar a tese de que *somos todos brasileiros a priori*. Embora Gonçalves se refira à cultura do branco interlocutor e seus descendentes a partir de identidades nacionais – *italiana, israelita, japonês, chinesa, francês* – ela defende que, no caso brasileiro, a identidade étnica deve ser demarcada *a priori*.

Existem também os casos dos discursos que reconhecem uma separação definida entre brancos e negros no Brasil, mas que acreditam que ou 1) a liberdade de expressão deve se sobrepor à reivindicação identitária; ou 2) a apropriação cultural é, na realidade, um elogio; ou 3) se deve respeitar o desejo daquele que reivindica a cultura apropriada para si, a exemplo do que Young chama de *livre sanção da autoridade competente*. No primeiro caso, frente a uma priorização da liberdade, o enunciador reconhece a alteridade e utiliza-se de um objeto identificado *a priori* com a cultura do Outro, mas defende a liberdade de expressão à liberdade de alguém reivindicar sua cultura somente para si. No segundo caso, o indivíduo reconhece a alteridade da cultura de que se apropria, mas enxerga seu apossamento como uma demonstração de admiração da cultura alheia. E, no terceiro caso, o indivíduo reconhece a necessidade de ter o aval daquele que reivindica o elemento cultural com vistas a se sentir livre para seu uso, conforme defende Brum (2017) quando diz que brancos não devem usar um turbante “apenas porque as negras dizem que não podemos”. Os dois trechos a seguir exemplificam, respectivamente, o enunciado que reconhece a alteridade, mas prioriza a liberdade de expressão, e o que defende o ato de apropriar-se como uma homenagem.

#VaiTerNegraDeCabeloAlisado. E branca de cabelo encaracolado permanente. E negra de peruca loura ou cabelo descolorido. E hétero de camisa arco-íris. E homem de saia. E



mulher de calça (até 80 anos atrás, não podia). E homem fazendo sobranceira. E mulher sem se depilar. E gente branca, negra, amarela, cinza, se apropriando de todos os símbolos que ajudem o mundo a destruir muros e construir pontes. (AQUINO, 2017)

O interessante é que, quando as paixões e cegueiras ideológicas são deixadas de lado e a realidade é abraçada, a apropriação cultural passa a ser vista como uma forma de elogio e, por que não?, até mesmo de amor.

[...] quando mulheres brancas utilizam dreads ou turbantes, isso nada mais é que uma demonstração de admiração e respeito por estes itens. Quem iria utilizá-los caso os considerasse feios ou mesmo ridículos?

É por isso que a apropriação cultural, longe de ser uma violência, é um gesto de amor da própria humanidade. É o exato oposto da discriminação, do racismo e do isolacionismo. (O MAIS NOVO, 2017)

Os discursos acima – de Brum (2017), Aquino (2017) e do *site* Mises Brasil (2017) - refletem três modos de encarar a apropriação cultural reconhecendo a identidade étnico-racial brasileira como diferente daquela nacional. Deste modo, a ética da apropriação cultural se desdobra sobre um terreno de alteridades bastante identificáveis ainda que frequentemente questionadas: “somos todos brasileiros?”. A partir de outros textos analisados, foi possível perceber que outros sistemas de alteridade - interseccionais - se entrelaçam de modo a tornar mais complexa a definição da autoridade competente para autorizar e desautorizar o uso e consumo cultural.

O privilégio das questões identitárias culturais frente àquelas de classe social decerto também geram debates acirrados levantando o questionamento sobre a possibilidade das primeiras se configurarem como disputas que não engendrariam a reformulação de um sistema historicamente racista: o capitalismo. Sob um viés marxista, o questionamento identitário se aproximaria da lógica neoliberal, tendo em vista que se renderia a um *soft power* em troca de ganhos a conta-gotas. Um excerto de um texto analisado acerca da apropriação cultural, de cunho marxista, que se posiciona a favor da livre apropriação cultural, exemplifica essa crítica.

As promoções isoladas e a conta-gota, enquanto a massa negra vegetava submergida na miséria material e espiritual, foram defendidas como imprescindíveis à promoção da ‘auto-estima’ da população brasileira com afro-descendência. Era como dezenas de milhares de operários negros, apinhados nos transportes coletivos, em direção do trabalho e enfadonho, gritassem de orgulho, ao verem o burguês afro-descendência [sic] sentado no banco de trás de um mercedes! (MAESTRI, 2017)

Nesse trecho, a prioridade dada à questão identitária étnico-racial em lugar daquela de classe é questionada. Recapitulando, a análise dos textos explicitou cinco tendências argumentativas com relação à ética da apropriação cultural que ilustram a

pluralidade de modos de construção subjetiva e de sociabilidade do brasileiro. De modo geral, os textos que se colocam contra o uso do turbante por brancos embasam sua argumentação num paradigma que privilegia a alteridade entre brancos e negros em detrimento de uma unidade nacional. Já os textos que se colocam a favor do uso de turbantes por pessoas brancas, ou a favor da chamada apropriação cultural, defendem que ou 1) somos todos brasileiros miscigenados, de modo que a alteridade étnico-racial é secundária ; ou 2) a liberdade de expressão deve se sobrepor às reivindicação de parte do movimento negro e seus simpatizantes; ou 3) a apropriação cultural é uma demonstração de admiração; ou 4) deve haver uma primazia das lutas de classe partindo de um viés marxista frente às questões identitárias.

A controvérsia suscitada pelo caso do turbante reflete, então, a forma plural como brasileiros compõem imaginariamente seus Outros. Como argumentam alguns militantes do movimento negro e simpatizantes, em alguns momentos parece conveniente nos crermos *todos brasileiros*, e em outros, essa unidade é fragmentada. A maior parte dos discursos que condenam a apropriação cultural justifica-se pela necessidade de sanção de uma autoridade competente que se identifique étnico-racialmente com a cultura usufruída. Por outro lado, a maior parte dos discursos que se posicionam contra a livre apropriação cultural fundamenta-se na depreciação da identidade étnico-racial frente a outras possíveis – *brasileira, proletária*. Sendo assim, considera-se que é no questionamento ou na defesa da priorização da identidade étnico-racial que residem as disputas em torno da apropriação cultural.

O caso do turbante como apropriação cultural, e outros que pululam na mídia até hoje, aparecem como um sintoma das disputas por poder na sociedade brasileira constituída de modo fragmentado, com base em explorações identitárias étnico-raciais, para além das de classe. Em não se tendo superado as distinções racistas, a alteridade negros-brancos se assenta nos nossos modos de estar e agir na esfera pública, principalmente num momento em que a sociedade está aberta para pesquisas científicas de cunho identitário. Deste modo, em que pese a importância do pensamento marxista para desconstruções de mitos que sustentam uma divisão internacional do trabalho que oprime mulheres, negros, indígenas e outros grupos marginalizados historicamente, a alteridade étnico-racial é quem forja o principal embate em torno da apropriação cultural.



## Referências:

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AQUINO, Ruth. Vai ter branca de turbante: vai ter gente se apropriando de todos os símbolos que ajudem o mundo a destruir muros e construir pontes. **Época**, 17 fev. 2017. Disponível em: < <https://epoca.globo.com/sociedade/ruth-de-aquino/noticia/2017/02/vai-ter-branca-de-turbante.html>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BELCHIOR, Douglas. Apropriação cultural sob uma análise marxista. **Carta Capital**, 13 fev. 2017. Disponível em: <<https://negrobelchior.cartacapital.com.br/apropriacao-cultural-sob-uma-analise-marxista/>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

BRUM, Eliane. De uma branca para outra – o turbante e o conceito de existir violentamente. **El País**, 20 fev. 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/opinion/1487597060\\_574691.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/opinion/1487597060_574691.html)>. Acesso em: 20 set. 2017.

CUNHA, Carolina. 'Branco pode usar turbante?' - Saiba o que é apropriação cultural. **Vestibular UOL**, 11 fev. 2017. Disponível em: <<https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/branco-pode-usar-turbante-saiba-o-que-e-apropriacao-cultural.htm>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

DE MINGO, Marcela. 10 coisas que ninguém entendeu sobre apropriação cultural. **Superela**, 9 mar. 2017. Disponível em: <<https://superela.com/o-que-e-apropriacao-cultural>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.

FREIRE FILHO, João. Correntes da felicidade – emoções, gênero e poder. **Matrizes**, Vol. 11, nº 1, p. 61-81, jan-abr, 2017. <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/122954/127912>> Data de acesso: 23 out. 2017.

GALDINA, Nina. 'Vai ter branca de turbante, sim': jovem com câncer retruca advertência de ativista negra. **Nina Galdina Tumblr**, 11 fev. 2017. Disponível em: <<https://ninagaldina.tumblr.com/post/157088261144/vai-ter-branca-de-turbante-sim-jovem-com>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

GILL, Rosalind. **Análise de discurso**. In: Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002

GONÇALVES, Ana Maria. Na polêmica sobre turbantes, é a branquitude que não quer assumir seu racismo. **Brasil de Fato**, 15 fev. 2017. Disponível em <<https://theintercept.com/2017/02/15/na-polemica-sobre-turbantes-e-a-branquitude-que-nao-quer-assumir-seu-racismo/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

GORDIMER, Nadine. **From Apartheid to afrocentrism**. In: English in Africa. Vol. 7. No. 1. Mar. 1980, pp. 45-50. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/40399003?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40399003?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 2 jun. 2019.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005. 102 p.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019

LARHUD. **Laboratório em Rede de Humanidades Digitais**. Disponível em: <[http://www.larhud.ibict.br/index.php?title=Google\\_Ngram\\_Viewer](http://www.larhud.ibict.br/index.php?title=Google_Ngram_Viewer)>. Acesso em: 5 ago. 2019.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. **O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

MAESTRI, Mario. A guerra dos turbantes. **Jornal GGN**, 25 abr. 2017. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/analise/a-guerra-dos-turbantes-por-mario-maestri/>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

O MAIS NOVO delírio totalitário dos progressistas: a “apropriação cultural”. **Mises Brasil**, 14 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.mises.org.br/Article.aspx?id=2631>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

O USO DE TURBANTE por pessoas brancas é apropriação cultural? **Carta Capital**, 18 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/turbantes-e-apropriacao-cultural/>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

OLIVEIRA, Saulo. Liberdade e apropriação cultural. **Teetoo**, 16 fev. 2017. Disponível em: <<https://teeteto.com.br/liberdade-e-apropriacao-cultural-efb39a343394>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

OLÚKÓ, Vander. Polêmica do Turbante - Quem pode usar afinal de contas? **Educa Yorubá**, 10 mar. 2017. Disponível em: <<http://educayoruba.com/polemica-do-turbante-quem-poder-usar-afinal-de-contas/>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

OTTO, Isabella. Apropriação cultural realmente existe ou é puro mimimi? **Capricho**, 23 jul. 2017. Disponível em: <<https://capricho.abril.com.br/vida-real/apropriacao-cultural-realmente-existe-ou-e-puro-mimimi/>>. Acesso em: 2 jun. de 2019.

RIBEIRO, Stephanie. Afinal o que é apropriação cultural? **Geledés**, 27 set. 2017b. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/stephanie-ribeiro-afinal-o-que-e-apropriacao-cultural/>>. Acesso em: 2 jun. de 2019.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SOBRE TURBANTES e a farsa da apropriação cultural. **O Reacionário**, 13 de fev. 2017. Disponível em: < <http://www.oreacionario.blog.br/2017/02/sobre-turbantes-e-farsa-da-apropriacao.html>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

SOVIK, L. **Por que tenho razão** - branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica. Contemporânea, Vol. 3, nº 2, p. 159 – 180, jul-dez. 2005.  
Disponível em:  
<<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3464/2529>>  
Acesso em : 16 ago. 2017.

YOUNG, James O. **The ethics of cultural appropriation**. In: The Dalhousie Review. vol. 80. Disponível em:  
<[https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/63438/dalrev\\_vol80\\_iss3\\_pp301\\_316.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/63438/dalrev_vol80_iss3_pp301_316.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: 2 jun. 2019.

## **Corpos ressonantes<sup>1\*</sup>**

Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares<sup>2\*\*</sup>

### **Resumo**

O estudo deste artigo se propõe a estabelecer relações pluriformes entre os trabalhos dentro do campo das artes visuais brasileiras moderna e contemporânea, de um ponto de vista menos visível, ou seja, os das mulheres artistas. Então, é estabelecido um breve panorama, no qual se destaca a artista modernista Anna Maria Maiolino e as influências e reverberações de suas produções nas obras contemporâneas de Chris Bierrenbach. Para tanto, busca-se analisar as obras de ambas artistas e outras correlatas sob aspectos interdisciplinares balizados na revisão de conceitos, tais como identidade, experimentalismo e remediação, à luz do corpo feminino.

**Palavras-chave:** Mulheres artistas; Corpos femininos; Identidade; Anna Maria Maiolino; Chris Bierrenbach.

### **1. Introdução**

Os fluxos imigratórios para o Brasil ocorreram em ciclos, segundo Salles et al. (2013). A primeira fase é marcada pela imigração subsidiada, com encerramento em torno de 1906. Neste mesmo ano, inicia-se a segunda fase, de curto tempo, que segue até próximo ao início da I Guerra Mundial, engendrando para o terceiro ciclo, que começa no final desta Guerra e se encerra no término do Estado Novo. O quarto ciclo, por último, o mais relevante dentro deste contexto de estudo, é caracterizado pelas imigrações espontâneas, colonizações agrícolas e as dirigidas, às quais os autores remetem as justificativas, respectivamente, por convite de parentes por correspondência e oferta de empregos – mais concentradas no parque industrial de São Paulo – com fins de mão de obra no setor agrícola, e aquela conveniada entre governos e instituições.

Destacam que, na década de 1960, começou o declínio desse fluxo, que se restringiu à mão de obra especializada. À exemplo disso, na história do cinema brasileiro, na década anterior, ficou evidente a tentativa de implementar um sistema industrial no país inspirado em Hollywood, com a fundação da *Vera Cruz* e com inúmeros cargos técnicos sendo ocupados por europeus (SALLES et al., 2013).

---

<sup>1\*</sup> Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, Identidades e Comunicação durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

<sup>2\*\*</sup> Doutoranda na UERJ. Mestra em Cultura e Sociedade em UFMA (2018). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação em SENAC (2013). Bacharel em Cinema em UFF (2009). E-mail: therezasoareshotmailcom



No período entre guerras, vieram à tona as políticas de emigração e imigração com acordos que, ao passar dos anos, sofriam alterações. Foram criados órgãos, dentre eles o Comitê Intergovernamental para as Migrações Europeias (CIME, em 1951), cujo funcionamento deu continuidade ao extinto *International Refugee Organization* (IRO). Salles et al. (2013, p. 18) assinalam:

Uma análise das ocupações que compõem cada uma dessas categorias profissionais, ajuda também a compreender o leque de opções que eram oferecidas aos imigrantes. Os operários qualificados referem-se a ocupações especializadas na indústria metal-mecânica como automecânicos, eletricitas, ferramenteiros, ajustadores, montadores, serralheiros, torneiros mecânicos, etc., assim como soldadores, vidreiros, ferreiros, encanadores, carpinteiros, marceneiros, etc., que refletiam bem o estágio de desenvolvimento da indústria paulista na época, ou seja, uma indústria a caminho da industrialização pesada que caracterizaria o desenvolvimentismo da época JK com a implantação da indústria automobilística na década seguinte.

Com os depoimentos será possível acompanhar as trajetórias ascendentes desses primeiros técnicos qualificados que compunham o grupo de imigrantes. Por outro lado, as ocupações de nível médio e superior já envolviam desde o início, cargos como engenheiros, assistentes de várias ordens, calculistas, administradores, químicos, especialistas em hidráulica, em laticínios, embutidos, papéis, gráfica, rádio, elevadores, professores etc.

Uma análise da distribuição das ocupações entre nacionais e estrangeiros, poderia mostrar em que medida os estrangeiros realmente ocupavam os postos mais qualificados. É bom lembrar que estávamos sob a legislação dos chamados 2/3, que visava proteger o trabalhador nacional, o que provocou muitas nacionalizações. A julgar, entretanto, pelas justificativas dos defensores da imigração como se viu, os estrangeiros eram muito bem vindos quando se tratava de desempenhar tarefas que exigiam qualificação.

Famílias europeias, predominantemente refugiadas durante esses ciclos, aportaram no Brasil e, por consequente, o país testemunhou a chegada de mulheres artistas que fizeram seus lares neste solo e, destas casas, seus ateliês. As mulheres artistas de origens europeias radicadas no Brasil figuram espaços de destaque na história da arte do país, por vezes sendo pioneiras, rompendo tradições e, aos poucos, modificando o status do alto contraste da diferença de gêneros no campo da arte.

Proeminentes nomes das artes visuais brasileira, como Fayga Ostrower (polonesa), Gertrude Altschul (alemã), Anna Maria Maiolino (italiana), Maureen Bisilliat (inglesa), Alice Brill (alemã), Claudia Andujar (suíça), Anna Bella Geiger (polonesa), Clarisse Lispector (ucraniana), Madalena Schwartz (húngara), Hildergard Rosenthal (alemã), Lily Sverner (holandesa), dentre outras artistas nascidas ou de descendência europeia que se destacam dentro da história da arte nacional, tiveram suas histórias marcadas pela repentina mudança do hemisfério norte para abaixo da linha do Equador, proximamente ao trópico de Capricórnio.

Não cabe traçar as motivações e trajetórias particulares das artistas elencadas, mas apenas ressaltá-las como mulheres de destaque na arte brasileira ao lado de outras que são naturais do país, e tentar compreender como se exerce esse pioneirismo que, até certo ponto, abre os caminhos para as brasileiras se inserirem nos espaços artísticos.

Mudam as luzes, os climas, as línguas, os hábitos e tudo aquilo que pode ser incorporado num conceito de cultura. As quebras de paradigmas são inevitáveis, por isso, cada artista buscou seu caminho à sua maneira e em contextos diversos. Neste estudo, centra-se em Anna Maria Maiolino (nascida em 1945, em Scalea) e, mais pontualmente, em Anna Bella Geiger (nascida em 1933, no Rio de Janeiro), que são compreendidas como referências dentro do espectro de artistas modernistas enquanto possíveis ativadoras de artistas contemporâneas, tais como Chris Bierranbach e Adriana Varejão, respectivamente.

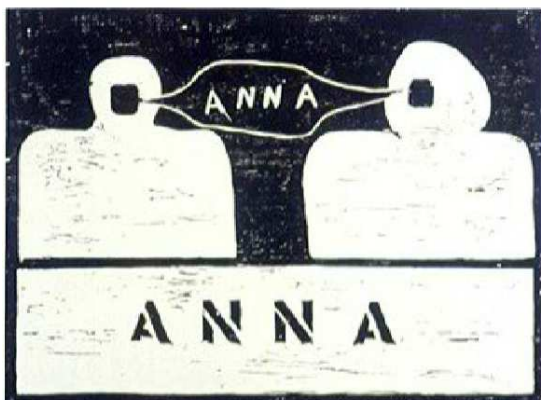
## **2. Artistas de origem europeia e a busca de uma identidade**

Anna Maria Maiolino nasceu na região da Calabria, na Itália, em 1942, e, três anos depois, veio, junto de sua família, para a Venezuela e, posteriormente, para o Brasil, em 1960, em busca de refúgio contra a pobreza alastrada na Europa do pós-guerra, sobretudo a fome (ZEGHER, 2002). Dentro dos ciclos, portanto, a artista se situa na quarta fase. Levando em consideração sua origem italiana, que foi numerosa, e dentro do período ao qual se enquadra, sua família não seguiu um padrão de imigração recorrente entre seus conterrâneos e contemporâneos. No *site* da artista, na aba de biografia, está descrito que Maiolino se inseriu no meio artístico desde o início da sua instalação na capital fluminense,

Sua trajetória começa na década de 1960, com a xilogravura, no Rio de Janeiro, e vai permeando a relação entre comida *verus* dor *versus* busca de identidade *versus* estado da arte, ressonâncias do passado nuvíoso do início de sua vida. O conflito interno por ser estrangeira também é inevitável. Catherine de Zegner (2002, p. 03), assertivamente, reflete sobre a dubiedade identitária da artista e argumenta: “talvez uma pessoa se torne um estrangeiro em outro país por que já é um estrangeiro em seu interior?”. Todo o conflito que se aciona internamente nesse deslocamento não se dissocia, mas suscita mais elementos que permeiam a identidade da mulher, da estrangeira, da artista.

No Rio de Janeiro, estuda na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde entrou em contato com a xilogravura. Segundo Zegner (2002), uma de suas primeiras obras é o autorretrato *Anna*, que seria a representação dolorida dos conflitos de identidade.

**Figura 1 - Anna (1967)**



Fonte: ANNA MARIA MAIOLINO (S/D).

No *site* da Enciclopédia Itaú Cultural, seu nome está conectado a várias entradas, sendo o seu nome pessoal igualmente artístico, verbete singular no motor de busca desta enciclopédia, associado à uma pequena biografia, que nota que sua primeira fase artística está ligada ao movimento combativo *Nova Figuração*, com estreia na mostra coletiva organizada por Helio Oiticica em 1967 – quatro anos após sua primeira exposição individual e cinco depois da entrada na ENBA.

Xilogravurista? Desenhista? Escultora? Poetisa? Cineasta? Os fluxos de pensamentos e produções resultaram em processos múltiplos, híbridos. Os trabalhos da artista visual Anna Maria Maiolino são explorações de suportes diversos, mas essas definições encerram o estado de arte de suas obras? Zegner (2002, p. 03) associa conceitos binários para descrever a artista:

(...) positiva e negativa, branca e preta ausente e presente, dentro e fora. Dividida no meio, entre linguagens, o domínio de Maiolino seria de silêncio e mudez se, ao contrário, ela não tivesse escolhido que ele fosse o de uma mutação numa fronteira concebida como um eixo de mobilidade. Este estado de coisas implica escolha, desejo surpresa, rupturas e adaptações, mas nunca quietude ou regularidade vivendo uma origem perdida e a impossibilidade de criar raízes, a artista logo vem a compreender que seu tempo é a suspensão do presente. Sempre em um novo começo, em ação, em transição, onde nunca fará parte dela, é avassaladoramente percebida como uma ressurreição: uma nova terra, uma nova pele, um novo sexo.

Percebe-se o quão difícil foi o processo imigratório para Maiolino, sem nunca dissociar a dor e outros sentimentos/sensações negativas de seu trabalho. A busca por materiais, técnicas, ideias, resultados e lares transformam-na em uma das mais emblemáticas artistas brasileiras, que ousou no discurso da liberdade frente à repressão política enfrentada pelo país. Nota-se que um ponto sensível nessa trajetória pessoal é a sensação de lar, de pertencimento. Como a

pesquisadora escreveu anteriormente, os começos são constantes e percebidos como renascimentos: um novo sexo. O que se entende com esta expressão refere-se à desigualdade de gênero nas artes visuais, e não só em âmbito nacional. Ela é mulher artista, ocupando lugares ao lado de outras artistas:

Em algum lugar entre mostrar individualismo e antiindividualismo, na década de 1970 a obra performática de Anna Maria Maiolino e outras artistas do sexo feminino, tais como Ana Mendieta (Cuba) e Martha Rosler (Estados Unidos), levanta questões não apenas sobre o corpo como artigo comerciável, produto institucional em exibição, obsessão industrial e fragmentação mecânica, mas também sobre a mutilação militar no colonialismo, na guerra e na ditadura (ZEGNER, 2002, p. 07).

O recorte dado nesta pesquisa se volta para as seguintes séries: *In-Out Antropofagia* (1973), *Fotopoemação (É o que sobra)* (1974), *X* (1974), e *Marcas na transparência* (1999). Fotografia, poema e ação põem em xeque o conceito unilateral que essas palavras significam e propõem a confluência dessas três palavras: colocar imagem e poesia em ideia de movimento.

Além dos suportes e técnicas, as obras da artista são inegavelmente interdisciplinares e transcendem a tradição artística. Paula Azugaray remete a performance registrada a seguir, *Por um fio*, em que a artista está ao centro, ao lado de sua mãe e de sua filha, Verônica. Nessa imagem, feita por Regina Vater – e que se encontra no acervo do Museu de Arte do Rio –, Azugaray (2015, online) vê de forma clara a influência da outra mulher artista de origem europeia radicada no Brasil, e diz:

Os textos de Clarice também se alongam e alcançam o corpo da obra de Anna Maria Maiolino (italiana radicada em SP), que está representada pela fotografia *Por um Fio* (1976). A imagem em que a artista se conecta com duas mulheres – possivelmente sua mãe e sua filha – por um fio que atravessa suas bocas, se relaciona com a frase de Clarice: “Tenho um corpo e tudo que eu faço é a continuação de meu começo. Mãe é doida. Tão doida que dela nasceram filhos”.

**Figura 2 - Por um fio, performance registrada – parte da série *Fotopoemação* (1974)**



Fonte: AZUGARAY (2015, online).

A artista transita entre fluxos de fases artísticas: a Antropofagia, Neoconcretismo, Nova Objetividade Brasileira (HERKENHOFF, S/D). Experimental, de novo, sua vida como imigrante, desta vez no centro cultural efervescente da Nova Iorque do final da década de 1960, trouxe para a Maiolino o convívio com diversos artistas que se hospedavam em sua casa.

### **3. Artistas contemporâneas – reflexos visíveis**

De forma recorrente, são listadas as chamadas ondas do feminismo, que podem ser entendidas como levantes. Segundo Jacilene Maria Silva (2019), a primeira onda data do final do século XIX, mas a segunda, cujo início é marcado pela publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, é caracterizada por um aprofundamento das reflexões que, até então, eram consideradas tabus. A mesma pesquisadora ainda destaca que:

A maneira de as mulheres como as mulheres se relacionariam com o próprio corpo mudaria completamente, de maneira que engravidar não seria uma consequência desagradável da prática sexual, mas poderia ser algo independente disso. Por influência dessa grande mudança a respeito do relacionamento da mulher com o próprio corpo é que se percebe que a segunda onda se distingue como fase de luta pelos direitos reprodutivos e das discussões sobre liberdade sexual (SILVA, 2019, p. 13).

O corpo como instrumento fundamental é visto como eixo para este estudo, a partir do ponto de vista de teorias feministas. Pode-se compreender que a segunda onda diga respeito a mulheres artistas modernistas, assim como a terceira e quarta são para as contemporâneas, dentro do recorte de imagens aqui proposto.

As reverberações das obras exibidas nesta pesquisa afluem nos trabalhos das artistas visuais contemporâneas, à exemplo de Adriana Varejão e Cris Bierrenbach – duas artistas do sudoeste do país, região de alta concentração de imigrantes e de maior desenvolvimento econômico, portanto, com mais recursos de capital cultural.

Uma fotografia de Anna Bella Geiger, imagem da série *Native Brazil/Alien Brazil*, pode ser compreendida pela fala coletiva dessas mulheres europeias/brasileiras que se sentiam estrangeiras dentro e fora do país. Algumas delas tiveram que imigrar para outros lugares, como Maiolino (EUA), e expuseram seus desconfortos com suas identidades nômades.

**Figura 3 - *Native Brazil/Alien Brazil* (1977)**



Fonte: ANNA... (S/D).

Segundo Sural (2017), Geiger se encontrou ainda muito jovem – aos 15 anos – com sua nova professora, a artista Fayga Ostrower, que se tornou referência ao receber, aos 38 anos, o prêmio principal da 29 Bienal de Veneza. Fayga tinha 28 anos de idade quando a recebeu como aluna. Ela incentivava seus estudantes a pensarem nas periferias brasileiras e nos marginalizados sociais – expressão nítida do seu posicional ideológico.

Em um primeiro momento, é possível estabelecer linhas congruentes entre a obra acima de Geiger e as séries *Polvo Portrait I, II, III*<sup>1</sup> (*China Series*, *Seascape Series* e *Classic Series*), de Adriana Varejão (2013/ 2014), num sentindo amplo, na busca da identidade múltipla que é singular dos brasileiros. Ao todo, Varejão realizou três grupos de três de autorretratos cada e seccionou as pinturas nessas subséries citadas.

Para aprofundar as relações entre as obras de Maiolino e Bierrenbach, recorre-se a alguns teóricos que balizam a discussão. Os norte-americanos Jay David Bolter e Richard Grusin, autores de *Remediation* (1999), são claros ao tomar como referentes de seus conceitos as imagens geradas como produtos culturais do seu país. Com pesquisas iniciadas em 1996, duas décadas depois, o que se percebe é o quão atual se estabelecem os conceitos. São enfáticos ao dizer que a cultura norte-americana quer multiplicar as mídias e extinguir quaisquer vestígios do que se concebe como mediação, afinal, o ideal seria ocultá-la das relações com as mídias. Eles centram-se no que concerne a mídia contemporânea: a apresentação transparente do real e o divertimento da própria opacidade das mídias<sup>2</sup> (BOLTER; GRUSIN, 1999 – tradução nossa).

Os autores apontam que algumas mídias digitais novas, dentre as quais, nesta pesquisa, destaca-se a fotografia, oscilam entre imediação (com uma lógica que nasce no período Renascentista e cujas manifestações são feitas até hoje, de forma a invisibilizar a representação



– advento da perspectiva) e hipermediação (segue uma lógica contrária, pois reconhece e expõe os modos de representação), assim como os conceitos de opacidade e transparência (BOLTER; GRUSIN, 1999). Ao estabelecer relações com a fotografia, são sequenciadas as hierarquias de progressões das imediações, uma vez que a realidade virtual e a da televisão estão no topo da escala, o filme está no meio, a fotografia segue abaixo e a pintura, por fim, na base. Eles destacam:

Por centenas de anos, a remediação da realidade tem sido construída dentro das nossas tecnologias de representação. Fotografia, filme e televisão têm sido construídos por nossa cultura para incorporar nossas distinções culturais e fazer dessas distinções parte de nossa realidade; a mídia digital acompanha essa tradição (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 62 – tradução nossa)<sup>3</sup>.

A noção de remediação abarca as obras de Maiolino vistas à luz das cinco imagens da série *Retratos íntimos* (*Garfo*, *Tesoura*, *Seringa*, *Fórceps* e *Faca*), de Cris Bierrenbach. A propósito do tríptico de fotografias *É o que sobra*, do díptico *X*, e baseadas nos cinco registros de *Marcas na transparência*, as reverberações podem ser entendidas como ativadoras dos processos criativos que se desencadeiam em *Retratos íntimos*.

Para este estudo, não houve acesso à performance de Anna Maria Maiolino, apenas aos registros pontuais, que passam a ser considerados instantes. Como assinala Zegher (2002), pelo título que acompanha as imagens na publicação, subte-se que *X* traz fragmentos de um filme (fotogramas), assim como *É o que sobra*, realizada no mesmo ano, apresenta autorretratos da artista com o uso do seu rosto ou parte dele (podendo ser facilmente identificado) – autorretratos entendidos como registro de sua própria performance, mesmo que não seja ela que esteja munida do botão de disparo da câmera (fotográfica ou mesmo as de aparelho de raio-x).

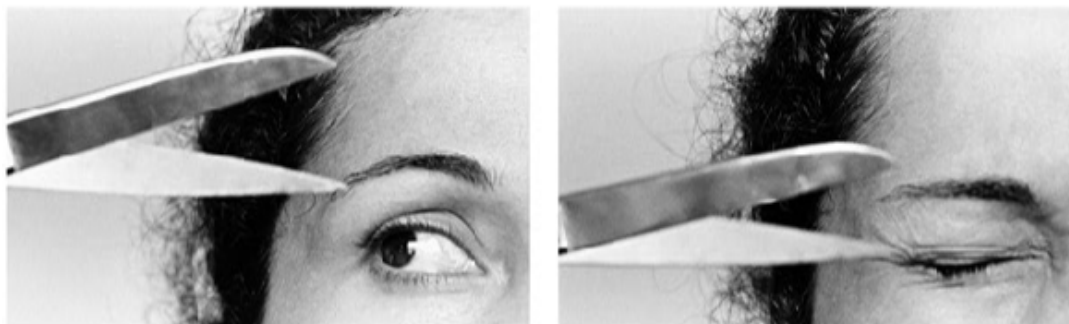
**Figura 4 - Film stills from *É o que sobra* (1974)**



Fonte: ANNA MARIA MAIOLINO (S/D).



**Figura 5 - Film stills from *X* (1974)**

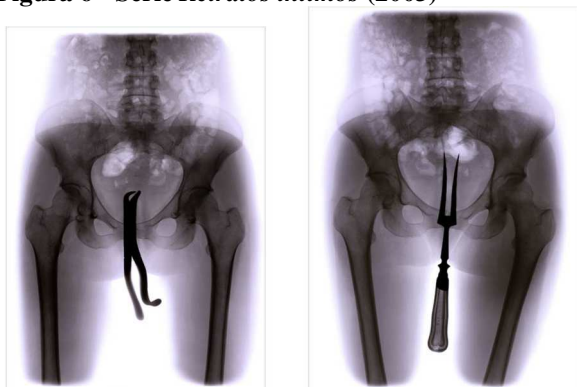


Fonte: ANNA MARIA MAIOLINO (S/D).

O conceito de *Remediation*, ou remediação, atualiza os processos comunicacionais a partir dos avanços tecnológicos na era digital. Em *É o que sobra*, a artista está de posse de uma tesoura, já em *X* não é possível afirmar a partir dos registros que ilustram esse artigo. São objetos cortantes, por vezes rente à pele do rosto da artista, como elementos de violência, de amputação, de mutilação. Rosto que é registrado nas carteiras de identidade, documentos oficiais, cuja face cumpre papel de identidade. Novamente, a identidade é vista em questão. Uma mulher sem olhos, sem língua, sem nariz: os atos consecutivos da tesoura sugerem uma mulher que perde os sentidos básicos da visão, paladar, tato e fala. A fala é o mais sintomático no que tange a conexão com a obra de Bierrenbach, pois são discursos ativos e ativados pelas imagens: as mulheres que não conseguem falar, talvez por não poderem ver ou serem vistas, ou, em um sentido metafórico, sem acesso à cultura. A mudez é deixada pelo rastro de violência sexual, afetiva, médica.

O uso de radiografias fotografadas em contraluz não surge com *Retratos íntimos*. Maiolino já havia traçado esse percurso alguns anos antes, na série *Marcas na transparência*. São autorretratos de Bierrenbach, como afirmado pela artista em palestra gravada e disponibilizada no canal do Youtube, *Cidade Invertida*.

**Figura 6 - Série *Retratos íntimos* (2003)**



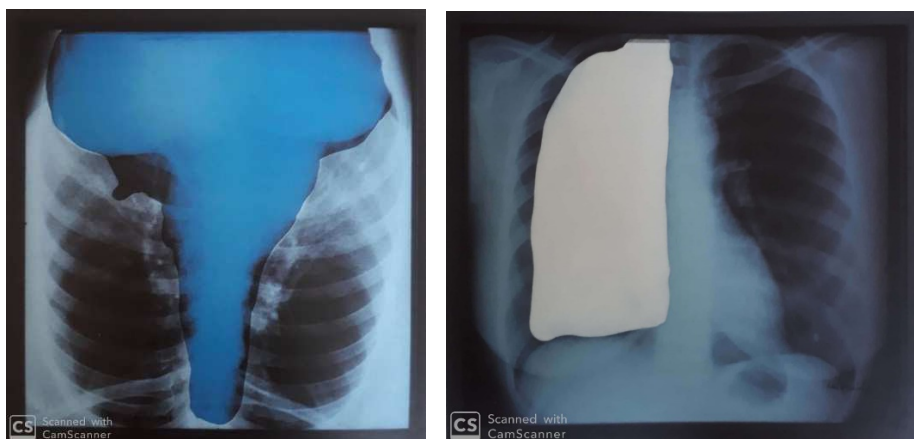


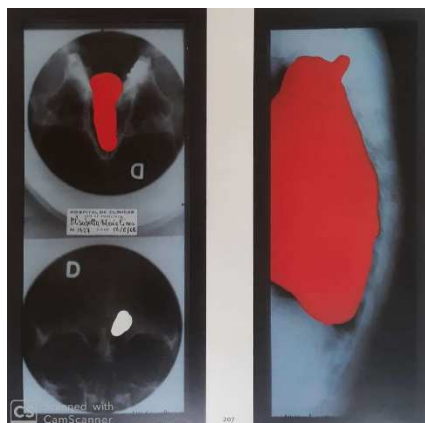
Fonte: CHRIS BIERRENBACH (S/D).

Bierrenbach, em seu *site*, afirma que seu processo de criação na série *Retratos Íntimos* surge a partir da leitura de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, em que são narrados os primeiros usos de aparelho de raio-x na medicina, no final do século XIX. As radiografias são registros de imagens que auxiliam em exames clínicos, já que permitem observar a estrutura óssea e os órgãos que compõem os corpos. Partem do princípio físico relativamente similar ao da fotografia (registro obtido a partir da sensibilização da luz), pois o ato de tomada da imagem não é visto pelo olho humano (raios eletromagnéticos).

A artista paulista explicou que não se trata da sobreposição de imagens, mas sim de compreender seu corpo a partir de um objeto estranho. Refere-se ao órgão genital como entrada, na qual se estabelecem relações emocionais. É importante observar a ordem que a artista dispõe as imagens, partindo da simbologia a um extremo: “o que é estritamente médico até o estritamente doméstico”, assim sendo, configura-se a ordem: fórceps – seringa – tesoura (fica ao centro, pois pertence aos dois universos) – faca – garfo. A radiografia propõe uma intimidade, mostra o ser por dentro, sua estrutura, e é abalada por objetos hostis, situações em que corpos femininos são expostos, como ocorre diariamente no Brasil, país que está entre os que mais cometem crimes contra as mulheres.

**Figura 7 - Série *Marcas na transparência* (1999)**





Fonte: ZEGNER (2002).

As artistas atravessam tempos diferentes que afluem nos dias atuais. A trajetória de Maiolino é, sem dúvida, mais extensa. Como pontuar a forma como se dá o anacronismo entre essas obras? As duas trabalham de forma a explorar híbridos, imagens que não pertencem ao cânone fotográfico tradicional. Nos casos dos agrupamentos de Figuras 6 e 7, Maiolino se apropria do experimentalismo ao intervir em imagens de chapas de radiografia. Na imagem que mostra os pulmões, sendo o esquerdo preenchido como uma superfície plana, homogênea que não chega às bordas do pulmão, percebe-se os seios de uma mulher, permitindo que seja compreendida como um autorretrato. Zegher (2002, p. 07) pontua:

Triangulada entre os termos comuns da sexualidade, significado e linguagem, a imagem passiva e abjeta da mulher sujeitada ao olhar dominante se torna o objeto primário para artistas do sexo feminino em sua produção da diferença sexual (com frequência por meio do autorretrato). A década de 1970 gerou muitas atividades culturais feministas em que a problemática do corpo reduzido a pedaços, a objetos parciais, se articulava.

A sequência de fotogramas de *In-Out Antropofagia*, produzidas no mesmo período de *X e É o que sobra*, permanece no discurso feminista. Não foi uma produção isolada dessa artista, mas fez parte dos diálogos entre obras de outras artistas que lhe foram concomitantes. Refletia o inegável, o urgente, o incômodo, o que precisa ser dito dentro da história da arte, tradicionalmente eurocêntrica, mas também na brasileira. A década de 1970 gerou muitas atividades culturais feministas, em que se articulava a problemática do corpo reduzido a pedaços, a objetos parciais. A mesma autora cita:

Em algum lugar entre mostrar individualismo e antiindividualismo, na década de 1970 a obra performática de Maiolino e outras artistas do sexo feminino, tais como Ana Mandieta (Cuba) e Martha Rosler (Estados Unidos), levanta questões não apenas

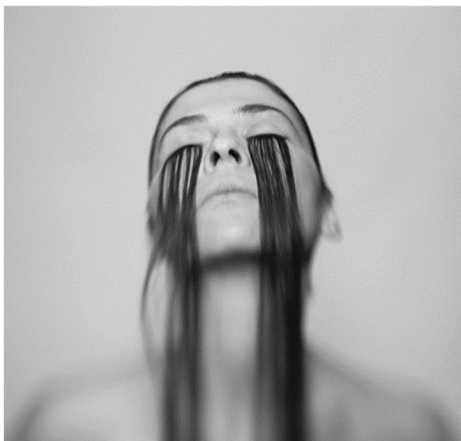
sobre o corpo como artigo comercializável, produto institucional em exibição, obsessão industrial e fragmentação mecânica, mas também sobre a mutilação militar no colonialismo, na guerra e na ditadura (ZEGHER, 2002, p. 07).

**Figura 8 - Still do filme *In-Out Antropofagia* (1973)**



Fonte: ANNA MARIA MAIOLINO (S/D).

**Figura 9 - *Sem título (Cílios)* (2008)**



Fonte: CHRIS BIERRENBACH (S/D).

Nas relações estabelecidas pelas Figuras 8 e 9, novamente, encontra-se o sentido da expressão. *In-Out Antropofagia* é uma sequência alternada de boca de mulher e outra de homem. Plasticamente, pode-se assimilar a quarta foto no sentido vertical, de cima para baixo, como uma possível imagem ativadora para Figura 9. Há algo que transborda os sentidos. Para uma, a fala, a boca, a comida; para a outra, o choro copioso.

## Considerações finais

As artistas imigrantes tiveram que lidar com uma nova realidade no Brasil, com inevitáveis choques culturais e, mais adiante, com a armadilha no meio do caminho: o período ditatorial no país, a censura, a perseguição e o horror. Os conflitos pessoais, políticos, sociais, artísticos – a transição de estilos e escolas dentro do modernismo brasileiro.

Não à toa, a tradição da história da arte continua escrita e publicizada pelo olhar do homem, branco, de recursos, europeu e heterossexual. A história da arte que nos é contada permanece sob a luz do recorte eurocêntrico, o inalcançável panteão no qual não coube as mulheres, sobretudo as de outras etnias e de outras classes sociais.

Um exemplo é Geiger, cujo trabalho pode trazer respostas aos questionamentos acerca da imagem dos brasileiros muito veiculada em cartões postais, de indígenas, em cenários utópicos, “nativos”. Se ela é brasileira, caucasiana e não via a si nem às multifacetadas identidades visuais dos brasileiros, se perguntava do porquê da representação estereotipada dos índios. Partiu desse pressuposto para executar a série registrando, em pares, cenas cotidianas de uma etnia indígena e o seu universo particular.

Há diferenças no nível educacional de cada um dos grupos, também, o que determina o destino profissional, de certa forma. Seria preciso uma análise detalhada, dentro de cada etnia, da qualificação profissional, do nível educacional, e dos caminhos percorridos na trajetória profissional em São Paulo. Não há como, a não ser pelos depoimentos, dimensionar detalhadamente as diferenças de nível educacional, senão fornecer um perfil geral (SALLES et al., 2013, p. 20).

O anacronismo das produções revisitadas neste texto teve um momento de uma quase eucronia, diante da pouca diferença entre os anos em que as duas artistas produziram seus respectivos trabalhos recorrendo ao raio-x como suporte artístico.

Chris Bierrenbach pode ser considerada uma artista ativada pela produção de Anna Maria Maiolino, mesmo que, esteticamente, de forma pouco óbvia. Essa relação se evidencia na conjunção dos discursos explicitamente denunciatórios do mal-estar da mulher na sociedade e no uso de objetos e suportes em comum: fotografia, radiografia, autorretrato, tesoura.

O experimentalismo visto nas obras exemplificadas surge como proposta de intervenção física, seja um objeto interno ou externo ao corpo das artistas, seja no ato performático em si.

Enquanto Maiolino se vê sempre na condição de nômade, em busca de identidade, contaminada pelos horrores vividos em sua terra natal, Bierrenbach busca sua própria

identidade, sua intimidade física: artistas que se assemelham pelas produções do lugar de fala e de corpos de mulheres.

---

<sup>1</sup> Acessível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/pinturas-series>.

<sup>2</sup> Do original: the transparent presentation of the real and the enjoyment of the opacity of media themselves.

<sup>3</sup> Do original: For hundreds of years, the remediation of reality has been built into our technologies of representation. Photography, film, and television have been constructed by our culture to embody our cultural distinctions and make those distinctions part of our reality; digital media follow in this tradition.

## Referências

ALZUGARAY, Paula. Banquete moderno: exposição investiga em que medida a atitude transgressora da mulher carioca determina as bases do modernismo brasileiro. In: **Revista Select.**, n. 25, ago. 2015. Disponível em: <https://www.select.art.br/banquete-moderno/>. Acesso em 21 jun 2019.

ANNA MARIA MAIOLINO (online). [s.d]. Disponível em: [www.annamariamaiolino.com](http://www.annamariamaiolino.com). Acesso em 21 jul. 2019.

ADRIANA Varejão. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17507/adriana-varejao>. Acesso em 21 jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

ANNA Bella Geiger. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa296/anna-bella-geiger>. Acesso em 21 jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

ANNA Bella Geiger: Native Brazil/ Alien Brazil 1977. In: **TATE (online)**, [s/d]. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/geiger-native-brazil-alien-brazil-t14256>. Acesso em 21 jul. 2019.

ANNA Maria Maiolino. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/anna-maria-maiolino>. Acesso em 21 jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

BOLTER, Jay David. GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT Press, 1999.

CHRIS BIERRENBACH (online). [s.d]. Disponível em: <https://crisbierrenbach.com/>. Acesso em 05 ago. 2019.

CIDADE INVERTIDA. **Chris Bierrenbach /// 1º Ciclo de Fotografia – cidade invertida [setembro de 2017]**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUp098qZLDY>. Acesso em 06 ago. 2019.



FATORELLI, Antonio. Entre o moderno e o contemporâneo: reverberações e reciprocidades na fotografia de José Oiticica Filho. *In: XXVIII Encontro Anual da Compós*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019. Disponível em:

[http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_6F283ED0S2OH6MBIHU8L\\_28\\_7811\\_22\\_02\\_2019\\_14\\_27\\_56.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_6F283ED0S2OH6MBIHU8L_28_7811_22_02_2019_14_27_56.pdf). Acesso em 20 mai. 2019.

HERKENHOFF, Paulo. A trajetória de Maiolino: Uma negociação de diferenças. *In: Anna Maria Maiolino (online)*, [s.d]. Disponível em: [www.annamariamaiolino.com](http://www.annamariamaiolino.com). Acesso 21 jul. 2019.

MOMA - MUSEUM OF MODERN ART (online). [s.d]. Disponível em: <https://www.moma.org/>. Acesso em 16 jul. 2019

SALLES, Maria do Rosário Rolfsen; BASTOS, Sênia; PAIVA, Odair da Cruz; PERES, Roberta Guimarães; BAENINGER, Rosana (Orgs). **Imigrantes internacionais no Pós-Guerra Mundial**. Campinas: Núcleo de Estudos de População – Nepe/Universidade Estadual de Campinas, Faculdade Anhembi Morumbi, Universidade Federal de São Paulo, 2013.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na atualidade**: a formação da quarta onda. Recife: Independently published, 2019.

SURAL, Agnieszka. We shot ourselves in the foot: an interview with Anna Bella Geiger. *In: Culture (online)*. Cracóvia, ago. 2017 Disponível em: <https://culture.pl/en/article/we-shot-ourselves-in-the-foot-an-interview-with-anna-bella-geiger/>. Acesso em 21 jul. 2019.

ZEGNER, Catherine. **Anna Maria Maiolino**: vida afora/ a life line. Nova Iorque: The drowning Center, 2002.



## **Imagens que convocam:**

### **narrativas midiáticas nas capas da revista Boa Forma<sup>1\*</sup>**

Julio Cesar Sanches<sup>2\*\*</sup>

#### **Resumo:**

O trabalho apresenta um conjunto de reflexões teóricas e metodológicas sobre a constituição da narrativa midiática a partir de processos comunicacionais elaborados em outras épocas. Partindo da análise de capas da revista brasileira Boa Forma publicadas no ano de 1988, a pesquisa trabalha com a ideia de construção da narrativa midiática a partir dos diálogos entre os campos da Comunicação e da História. Busca-se, sobretudo, identificar como o material empírico, entendido como fonte histórica, pode nos fornecer, através de seus vestígios, uma possível narrativa sobre os modos de cuidado com o corpo na cultura brasileira da década de 1980. Acreditamos que determinadas convocações biopolíticas são forjadas nas publicações.

**Palavras-chave:** narrativa midiática; revista Boa Forma; metodologia; corpo.

#### **Introdução:**

O ato de folhear revistas da década de 1980 pode ser uma tarefa curiosa para quem está distante três décadas daquele momento. Inicialmente, as imagens das silhuetas dos corpos, as roupas, os cortes de cabelo e a própria materialidade do periódico podem nos causar certo estranhamento, principalmente depois das revoluções tecnológicas proporcionadas no século XXI, mas essas publicações também guardam certa familiaridade com aquilo que olhamos. De fato, os rastros deixados nas imagens e textos, ao primeiro olhar, parecem falar de uma época distante da nossa, como testemunhos de um passado que não volta mais (FARGE, 2009). Entretanto, guardam em si a difícil tarefa de narrar os processos que culminaram na representação de sujeitos daquele período (BARBOSA, 2019).

Nós, leitores atentos, mergulhados na novidade que se descortina à nossa frente, entendemos que não se tratam de situações fiéis à ideia de realidade, mas sim de registros que fabricam um modo de olhar para o passado e desenvolvem uma curiosidade que deve nos mobilizar para compreender quais vestígios dessa época formataram as compreensões que temos dela na atualidade. Esses registros nos causam uma epifania, é como se “ao

---

<sup>1\*</sup> Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, narratividade e discursos midiáticos durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

<sup>2\*\*</sup> Doutorando em Comunicação e Cultura da UFRJ. Professor substituto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC/UFBA). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: [sanches.julius@gmail.com](mailto:sanches.julius@gmail.com)

folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de ‘tocar o real’” (FARGE, 2009, p. 18).

Nas páginas amareladas, por vezes amassadas e desbotadas pela ação do tempo, apesar da conservação dos materiais, um interessante fenômeno se revela: a fixação pelo cuidado com a forma dos corpos. O nome da revista já nos diz o que é importante nessas páginas: Boa Forma. Ou seja, ter uma boa forma é o mote da publicação em questão, sendo o tema recorrente em suas capas, matérias, colunas, pesquisas de opinião, cartas de leitores(as) e outras seções que compõem o periódico. Nesse momento, aquilo que olhávamos com ar de estranhamento vai se tornando cada vez mais familiar: afinal, cuidar do corpo ainda é um dos grandes sintomas da cultura contemporânea. Talvez seja pelo apelo à boa forma contemporânea que a familiaridade dos discursos e imagens da revista Boa Forma nos traga o sentimento de conformidade.

### **1. Aspectos metodológicos:**

A primeira publicação que chega em nossas mãos é de fevereiro de 1988 e a capa da revista Boa Forma exhibe o corpo de uma mulher jovem e branca, cabelos escuros medianos e presos, com um sorriso marcado e usando um collant verde com detalhes lilás, além de uma meia-calça verde escuro, a imagem nos fornece uma ambiência temporal. O olhar firme da modelo, assim como os punhos levantados com os alfinetes nas mãos, parece nos dizer: estou cuidando do meu corpo, e vocês? A intimação do olhar da modelo vem junto com o seguinte texto: “conheça o maior centro esportivo da América do Sul”. Além desse destaque, outras informações inundam nossos olhos: “E mais! Exercícios de flexibilidade”, “Velocidade e emoção - isso é squash”, “Acompanhe o pique da campeã Patrícia Lobato”, “Vamos acertar essa coluna?!” “E dieta de débito e crédito: É lucro certo!” e ainda “O superembalo do Funk: David Gray põe você no ritmo da aeróbica”. Em síntese, as manchetes da revista nos convocam: movimentem-se (PRADO, 2013). O que esperar de uma revista sobre cuidado com o corpo? Foi a partir desse questionamento que a nossa pesquisa começou a existir. Afinal, como foi se desenvolvendo a narrativa sobre o cuidado com o corpo na sociedade brasileira contemporânea? Para responder isso, optamos por voltar três décadas e analisar uma das publicações mais longevas do mercado editorial brasileiro: a revista Boa Forma.

Nesse trabalho, partimos da análise de nove capas da revista Boa Forma, publicadas anos de 1988, com o intuito de identificar quais rastros são possíveis para se traçar uma genealogia das representações do cuidado com o corpo na cultura midiática do Brasil

contemporâneo. Essa viagem no tempo pode nos ajudar a mobilizar algumas peças que compõem o quebra-cabeça dos fenômenos da cultura *fitness* presentes na sociedade brasileira das primeiras décadas do século XXI.

A escolha do material se deu pelo inconveniente fato de não termos todas as publicações da revista Boa Forma no arquivo da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), por isso estamos trabalhando com a ideia de um “arquivo possível”. Trata-se, em síntese, de usarmos apenas as publicações que constam no acervo que tivemos contato, visto que devido ao distanciamento temporal muitas edições não foram depositadas à época no setor de periódicos da FBN. Isso nos faz entender que “ler o arquivo é uma coisa; encontrar o meio de retê-lo é outra” (FARGE, 2009, p. 22). Assim sendo, produzimos o recorte para a análise das capas da revista Boa Forma dos anos de 1988 em nove edições digitalizadas no ano de 2018, possuindo *gaps* entre algumas publicações. Apesar da falta de alguns números da revista no arquivo, consideramos que isso não prejudica a nossa análise. Afinal, as fontes escolhidas fazem parte de um olhar escrutinador da própria pesquisa, sendo mais relevante constituir a narrativa a partir dos vestígios registrados do que na ideia de uma serialização de fatos que culminaria numa falsa ideia de causalidade histórica.

Nessa pesquisa, buscamos compreender, sobretudo, como a revista Boa Forma, assim como outras publicações do mesmo gênero (como a revista Corpo a Corpo, por exemplo) conseguem provocar determinadas convocações nas pessoas que a leem (PRADO, 2013). Quais discursos e representações são projetadas nas capas das revistas e quais sentidos sobre o corpo são convocados pela Boa Forma? Através da análise desses registros, buscamos identificar os rastros que foram deixados na cultura brasileira e que culminaram num complexo jogo de formação de uma cultura *fitness* na cultura brasileira.

Acreditamos que os registros produzidos pelos meios de comunicação fabricam determinados estatutos de narrativa histórica. A história aqui está sendo entendida como uma operação produzida pelo pesquisador, fabricada pela escolha das fontes, pelo recorte da dimensão temporal etc. (CERTEAU, 1982). Nesse sentido, esses registros devem ser acolhidos como rastros de processos comunicacionais que demarcam a relação dos sujeitos com o passado, o presente e a prospecção de futuro (BARBOSA, 2019). Ou seja, entendemos que o contato produzido por nós contemporâneos, através do acervo de arquivos, bibliotecas e hemerotecas, pelo registro das mídias, deve ser compreendido como ferramenta de análise de uma narrativa histórica possível (BARBOSA, 2009;

ROUSSO, 1996). Nesse sentido, ao olharmos para as capas da revista Boa Forma, buscamos compreender para onde esses registros nos levam.

Segundo a historiadora brasileira Marialva Barbosa, “os vestígios do passado, sejam eles um testemunho ou um documento, só se transformam em fontes históricas no momento em que o pesquisador lhes atribui essa qualificação” (BARBOSA, 2019, p. 15). Nesse sentido, em nossa pesquisa, utilizamos a revista Boa Forma como uma fonte possível para a construção da narrativa sobre os modos de cuidado com o corpo produzidos na cultura brasileira. Ou seja, tratamos de localizar a revista num cenário cultural e histórico da década de 1980 e olhamos para esse material como um registro narrativo e parcial, mas que nos possibilita acessar, sobretudo, as configurações que forjaram uma iconografia, uma narrativa textual e um conjunto de discursos e representações sobre o corpo nas últimas décadas do século XX.

Em nossa pesquisa, nos perguntamos em que medida a revista Boa Forma foi produzida como fonte histórica antes mesmo de figurar como objeto da atual análise. Ao adentrarmos o setor de periódicos da FBN, por exemplo, nos deparamos com um acervo significativo da revista e nos perguntamos sobre a decisão de historiadores, bibliotecários, gestores públicos e demais personagens que tornaram possível salvaguardar, em alguma medida, o material. Em meio aos questionamentos dessa operação significativa, percebemos que esse desejo de organização da fonte está exatamente no olhar de quem pesquisa. E isso fica evidenciado nas palavras de Henry Rousso (1996, p. 87):

É quase um truísmo lembrar que um vestígio do passado raramente é o resultado de uma operação consciente, capaz de se pensar enquanto vestígio, e não enquanto ação inscrita no seu tempo, e portanto capaz de antecipar o olhar que lançarão sobre ele as gerações futuras, ainda que às vezes exista em alguns atores a vontade de deixar rastros de sua passagem.

Ao erigir a Boa Forma como fonte de análise histórica, concordamos com o pensamento de Marialva Barbosa ao afirmar que “o tempo da comunicação é definitivamente o tempo passando” (BARBOSA, 2019, p. 16). Para tanto, fazer uma análise de uma revista antiga, mas bem contemporânea, é buscar a dimensão dos vestígios deixados nos processos comunicacionais que chegam às nossas mãos. Essa escolha é significativa porque define que a “‘narrativa’ histórica começa com o estabelecimento de um corpus coerente, inteligível sob o ponto de vista de uma investigação precisa, e não sob o ponto de vista de um passado que se pretenderia simplesmente restituir em sua verdade recôndita” (ROUSSO, 1996, p.88). Logo, nos distanciamos, inicialmente, do

apelo aos fenômenos do agora para nos atentarmos às lógicas formuladas em outras épocas e que influenciam, em certa medida, os enredos históricos e também a memória coletiva atual. Nesse sentido, se faz imprescindível pontuarmos que o desenrolar das narrativas históricas podem nos ajudar a sinalizar os processos comunicacionais de constituição do sujeito histórico do presente, sendo esse tipo de sujeito uma fabricação de seu tempo e também das reminiscências e ecos de outrora.

Nos atentamos para que a tarefa da narrativa histórica midiática seja, sobretudo, uma tentativa de compreensão daquilo que foi registrado em diferentes materialidades (iconográficas, sonoras, audiovisuais, textuais, gráficas etc.) (ROUSSO, 1996), dando a devida atenção à dimensão de constituição das representações “como entidades que vão construindo as próprias divisões do mundo social” (CHARTIER, 2009, p. 7).

Sabemos que a revista Boa Forma não deve ser interpretada por um apego às “fontes do real”, tal como uma lógica de fetiche capaz de sobrecarregar esses registros como única fonte de um passado sobre os modos de cuidado com o corpo no Brasil da década de 1980. Ao contrário, pretendemos considerar que a revista seja parte de um conjunto de vestígios deixados na cultura midiática da época. Assim sendo, nossa análise será guiada pelo fio condutor da Boa Forma, trazendo à tona também os possíveis desdobramentos dessas representações em outras materialidades.

Essa tarefa de constituição de uma narrativa histórica midiática nos coloca alinhados ao que foi produzido no bojo dos estudos da História Cultural, visto que não compreendemos os documentos históricos como monumentos (FOUCAULT, 1987), mas como registros que possibilitam identificar a objetivação do horizonte social e cultural de determinadas épocas e lugares. É por isso que essas representações contribuem para uma história da comunicação, pois considera um aporte teórico e epistemológico que descarta a fonte histórica como fonte suprema da verdade. Por isso, a escrita de uma narrativa histórica midiática deve ser produzida a partir dos parâmetros apresentados pelo historiador francês Roger Chartier, ao considerar que:

[...] esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único - o qual a crítica tinha obrigação de identificar -, dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão sentido ao mundo (CHARTIER, 2002, p. 27).

A produção de sentido de que fala o historiador francês Roger Chartier fixa as representações em uma ambiência social localizada no tempo. Essa é também a

interpretação do historiador brasileiro Maximiliano Martins Vicente ao afirmar que a narrativa histórica se baseia numa possível leitura do mundo social. Logo, ela “observa e interpreta como os discursos sociais dominam as dimensões do tempo no qual aconteceram os fatos, garantindo, assim, a construção de relações elaboradoras de práticas sociais específicas a cada momento” (VICENTE, 2009, p. 100).

## **2. O tempo de transição na mídia:**

Analisar as revistas Boa Forma publicadas na década de 1980 nos impõe um determinado entendimento do tempo histórico. Em nossa pesquisa, tratamos de compreender que a duração temporal de três décadas que nos distancia do material empírico é ínfima diante dos longos períodos que caracterizaram o discurso da narrativa das longas durações (KOSELLECK, 2014). Por tal motivo, Reinhart Koselleck destaca que condição de interpretação social do tempo na modernidade se baseia na ideia de que a “experiência básica do ser humano que vive na chamada modernidade é a de viver num tempo de transição” (2014, p. 276). Essas transições podem ser identificadas, sobretudo, a partir da noção de processo histórico, cujo âmago está na compreensão de fenômenos determinados e não na análise de estruturas e instituições. Entende-se que “o historiador de hoje fala sobre a interação de eventos e estruturas, ele usa outra categoria temporal, a categoria de processo” (KOSELLECK, 2014, p. 275). Ao olharmos para as edições da revista Boa Forma, buscamos exatamente compreender a constituição do processo que forjou a extensão do fenômeno de cuidado com o corpo na cultura brasileira.

Destaca-se que a dimensão da experiência temporal que recobre a extensão dessa pesquisa parte de um pressuposto teórico de que há um tempo midiático que existe paralelamente e contigualmente à ideia de tempo social. Marialva Barbosa (2017) demonstrou sabiamente como o ímpeto dos estudos da Comunicação na contemporaneidade tem produzido análises sobre fenômenos efêmeros que não conseguem se distanciar para fabricar investigações mais detidas e sofisticadas. A autora afirma que:

As temáticas e as problemáticas no âmbito desses estudos enfocam, assim, processos inacabados de um tempo ultra-veloz que coloca em cena, sem cessar, novos cenários que sob a égide de transformações tecnológicas prefiguram um novo tempo, mas que, a rigor, repete lógicas culturais, políticas e econômicas de momentos imediatamente precedentes (BARBOSA, 2017, p. 102).

O diagnóstico feito por Marialva Barbosa exemplifica como há um descompasso nos estudos da área de Comunicação no Brasil em relação às dinâmicas do tempo de

transição que se caracteriza na contemporaneidade. Isso nos indica que uma pesquisa que se propõe analisar um fenômeno cultural e comunicacional deve, portanto, elaborar um método analítico capaz de se distanciar dos afãs do momento, rumo a uma operação de análise que possa demarcar o caráter processual e histórico do objeto analisado.

Em nosso caso, entendemos que as camadas temporais têm produzido uma grande aceleração nos processos comunicacionais da contemporaneidade, visto que “vivenciamos rupturas experienciais num ritmo que nunca foi registrado dessa forma em séculos anteriores” (KOSELLECK, 2014, p. 276). Entretanto, sabemos também que os processos comunicacionais registrados nas mídias contemporâneas podem ser analisados à luz de genealogias que contemplem o tempo social e as materialidades que, como rastros e vestígios, ajudaram a construir o entendimento atual sobre os fenômenos da Comunicação. Logo, buscamos nos distanciar dos modelos de estudos do presente que condensam as camadas temporais e reforçam a situação de pasteurização do tempo, cuja máxima se desdobra na ideia de que “a experiência do tempo na contemporaneidade coloca em destaque o ininterrupto” (BARBOSA, 2017, p. 104). O que realizamos em nossa pesquisa é uma desaceleração. Não queremos reforçar as dinâmicas contemporâneas do capitalismo tardio que propaga a exaustão dos corpos numa lógica temporal acelerada.

Pensar o tempo nos possibilita também entender que a produção de sentido forjada nas revistas, e pelas revistas, é definitivamente situada em uma determinada época, sendo direcionada ao sujeito desse mesmo período histórico. Ou seja, compreender o tempo na narrativa histórica e midiática nos possibilita identificar as dinâmicas discursivas e imagéticas propagadas nas publicações em um determinado pedaço da história. Por outro lado, essa identificação do tempo histórico, cujos registros chegam até nós por meio do arquivo, funciona em diferentes estratos. Esses estratos, sobretudo, embaralham o olhar sobre o passado, o presente e o futuro (KOSELLECK, 2014).

Os estratos temporais precisam ser refletidos na análise de todo e qualquer produto cultural do passado. Afinal, o olhar escrutinador que dá sentido às fontes históricas necessita acionar as ressonâncias e aglutinações discursivas presentes nas produções culturais, midiáticas, artísticas e literárias. Nesse sentido, essas análises devem compreender, sobretudo, que o tempo transcorre, ele possui fluxos. E isso nos faz partir de uma compreensão de que o discurso presente nas narrativas midiáticas é socialmente constituído, historicamente localizável e desde sempre dialógico devido a noção de tempo (SACRAMENTO, 2019).



### **3. A visibilidade do sujeito na Boa Forma:**

Com o material em mãos, muitas dúvidas surgem em relação aos modos de tratamento que devem ser dados às fontes, destacando-se a necessidade de decidir por quais caminhos produzir a análise. Essa sensação se dá porque, “a descoberta do arquivo é um maná que se oferece, justificando plenamente o seu nome: fonte” (FARGE, 2009, p. 15). E o contato com a fonte gera um sentimento peremptório. Já passamos da etapa de coleta das fontes, já identificamos que esses registros constituem possíveis narrativas sobre os modos de cuidado com o corpo, agora nos resta saber como adentrar o universo de sentido projetado em centenas de páginas da revista Boa Forma. Ou seja, é chegada a hora de definir quais parâmetros serão adotados na construção da narrativa histórica midiática.

Inicialmente, nos chama atenção o fato de que a revista Boa Forma traz nas capas, majoritariamente, personagens midiáticas famosas (atrizes, atletas e modelos), apresentando os relatos de como essas pessoas cuidam do corpo. Nas capas, as imagens colocam o corpo numa arena de visibilidade que destaca primordialmente o olhar das celebridades para o público-leitor, colocando sob relevo também as técnicas e práticas que serão abordadas por esses sujeitos dentro da revista.

A edição de fevereiro de 1988 (Figura 1) é estrelada por uma modelo jovem e branca, cuja indumentária traduz a ambiência das academias de ginástica. Usando collant verde com linhas em cor roxa e meia-calça em outro tom de verde, a modelo sorri com dois alfinetes nas mãos. Ela não é uma figura famosa da época, mas estampa a capa dessa edição em nome do personagem da matéria de capa. Trata-se do bailarino negro David Gray, cuja imagem é acessória e figura o canto esquerdo da página. Em tamanho reduzido, Gray é coadjuvante de uma situação em que deveria ser a estrela. Entretanto, o discurso imagético da revista elabora um processo de redução da importância do sujeito negro na narrativa, contrastando exponencialmente com o que diz a chamada da revista: “DAVID GRAY: põe você no novo ritmo da aeróbica”.

A revista promete ensinar o badalado ritmo que estava dominando as academias de ginástica brasileiras, mas não proporciona protagonismo do homem negro que domina a técnica. A capa da revista Boa Forma de fevereiro de 1988 demonstra o quão é problemática a representação do corpo negro na mídia da época, trazendo à tona uma política de visibilidade da supremacia branca que menospreza o corpo negro. David Gray não é a persona da capa, não se configura como sujeito.

**Figura 1 - Revista Boa Forma de fevereiro de 1988**



Fonte: Reprodução digitalizada do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Se entendermos que “a representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p. 31) [grifo do autor], definiremos que as representações da revista Boa Forma ocupam o lugar de produção de sentido na vida social brasileira, sendo essa publicação um dispositivo midiático que produz o sentido de realidade social de uma época. Isso quer dizer que as representações da capa de fevereiro de 1988 demonstram certo tensionamento na visibilidade do negro na mídia. Isso se verifica, sobretudo, quando analisamos as demais edições publicadas em 1988.

As capas das edições de março e abril (Figuras 2 e 3), por exemplo, apresentam algumas diferenças. A imagem de uma modelo branca e jovem realizando o movimento calculado de ginástica, associada ao texto “comece bem o dia: 15 minutos de ginastica para ganhar energia total”. Essa modelo não é famosa, mas realiza a tarefa de ensinar o público-leitor um conjunto de movimentos de ginástica de forma rápida e bem executada. Já a capa estrelada pela artista, também jovem e branca, Xuxa Meneghel, destaca a mensagem “XUXA: a ginástica que mantém esse corpo perfeito”, retratando a artista sorrindo e olhando diretamente para o público-leitor.

**Figuras 2 e 3 - Revistas Boa Forma de março e abril de 1988.**



Fonte: Reprodução digitalizada do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Fica evidenciado que, estrategicamente, a revista diferencia em suas capas o modo de articulação entre a narrativa da celebridade, produzindo um discurso de si sobre si mesma, e as personagens anônimas apenas figuram como agentes pedagógicos de práticas esportivas e/ou recreativas destinadas ao público-leitor. Mas identificamos também uma alteração significativa na representação: a celebridade olha diretamente para o público-leitor e produz o relato do cuidado com o corpo - ela constrói uma convocação específica (falaremos mais sobre isso). Esse recurso discursivo e imagético é posto em prática nas edições seguintes (Figura 4 e 5), cuja modelo anônima da edição de maio não apresenta uma narrativa de si mesma e não possui um olhar detido, diferentemente da edição de junho que é estampada com uma imagem de olhar frontal da atriz Luma de Oliveira. A capa com Luma de Oliveira destaca que a celebridade apresentará “LUMA: as dicas de uma ciclista fanática desde os 5 anos”.

**Figuras 4 e 5 - Revistas Boa Forma de maio e junho de 1988.**





Fonte: Reprodução digitalizada do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

As referências aos famosos geram um determinado tipo de visibilidade para as capas. Sempre que uma celebridade estampa a capa, o nome da artista possui um destaque em letras maiúsculas se comparado aos demais textos da publicação, apontando enfaticamente as atividades realizadas por essas celebridades no que concerne aos modos de cuidado com o corpo, além de apostar no olhar fixo dessas celebridades que convida o público-leitor.

O modo de apresentação do nome das celebridades nos chama atenção. Pierre Bourdieu afirma que o nome próprio “só pode atestar a identidade da *personalidade*, como indivíduo socialmente constituída, à custa de uma abstração” (BOURDIEU, 1985, p. 187) [grifo do autor]. Isso quer dizer que, em certo sentido, o uso do nome próprio tem como objetivo instituir no mundo social a lógica de “uma identidade como constância em si mesmo” (BOURDIEU, 1985, p. 186). Nesse sentido, ao utilizar o recurso do nome próprio das pessoas famosas, a revista visibiliza uma determinada forma de vinculação entre a imagem da capa e o texto da matéria principal.

As edições de julho e agosto (Figuras 6 e 7) reiteram esse recurso discursivo (o nome da celebridade em destaque) e imagético (o olhar direcionado) da celebridade. A revista de julho (Figura 6) traz na capa a imagem do ator e diretor Carlos Alberto Ricelli, homem branco, sorrindo e olhando para o leitor; O texto da capa diz: “RICELLI: o segredo desta exuberante forma física”, sendo drasticamente contraposto ao conteúdo

visual da revista do mês seguinte (Figura 7), cuja imagem demonstra uma modelo em posição de corrida com o destaque do texto “SEU CORPO NO RITMO DO VERÃO”.

**Figuras 6 e 7 - Revistas Boa Forma julho e agosto de 1988.**



Fonte: Reprodução digitalizada do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

A apresentação de si nas capas da revista Boa Forma liga o nome da celebridade à um determinado tipo de discurso que integra a revista: o cuidado com o corpo. A preocupação com as silhuetas é constantemente demonstrada nas capas da revista Boa Forma, sendo reiterada um determinado modo de convocação do público-leitor. O pesquisador José Aida Prado afirma que “a convocação é, em primeiro lugar, um empuxo à interatividade para que o consumidor dê resposta a esse apelo” (PRADO, 2013, p. 40). Isso quer dizer que há um contrato de comunicação ocorrendo entre o produto comunicacional e o público-leitor. Devemos entender, sobretudo, que as representações presentes nas capas da revista Boa Forma usam dos mecanismos da convocação. Afinal, a circulação dos sentidos projetados na revista produz conexão entre a dimensão da representação e os usos sociais dados à representação. Isso quer dizer que “a convocação é apelo para que os consumidores participem, emitam, façam parte da comunicação e do consumo. Estruturalmente, a convocação já aguarda o *feedback* do consumidor desejante, que se expressa de modo a retroalimentar o subsistema” (PRADO, 2013, p. 40).



Agora vejamos as edições de setembro e outubro de 1988 que trazem a atriz Claudia Raia e a modelo Luiza Brunet, consecutivamente (Figuras 8 e 9). Os textos exploram as dimensões de cuidado com o corpo realizadas pelas celebridades, destacando “CLAUDIA RAI: musculação, alongamento TUDO PELA DANÇA” e “LUIZA BRUNET: OS EXERCÍCIOS PÓS-PARTO DE UMA TOP MODEL”.

**Figuras 8 e 9 - Revistas Boa Forma de setembro e outubro de 1988.**



Fonte: Reprodução digitalizada do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

A ênfase dada aos nomes, assim como o olhar fixo das artistas, é algo importante. Isso demarca o lugar da pessoa que é personagem da edição da revista. Essa pessoa não é apenas representada pela fotografia de olhar fixo, mas também pela atenção dada ao nome próprio. Essa lógica nos parece elaborar um conjunto de regularidades significativas na materialidade da revista, apostando não apenas num discurso textual e imagético, mas também na narrativa de um eu conhecido na cultura midiática.

Em nossa análise, identificamos que as celebridades possuem modos de representação baseadas no modelo de imagem do “olhar direto” para público-leitor, elaborando uma espécie de convite sedutor, por vezes sorrindo (Figuras 2, 5, 6, e 9) ou demonstrando a sensação de bem-estar (Figura 8). Isso contrasta definitivamente com as personagens anônimas que não são enquadradas olhando diretamente (Figuras 7, 4 e 2), tendo apenas uma personagem anônima que olha para o público (Figura 1). Essas

dispersões das representações das capas da Boa Forma apontam para “as condições externas de possibilidade” do discurso do olhar da celebridade na Boa Forma. Não se trata de uma sequência lógica de imagens, mas de uma descontinuidade. Segundo Michel Foucault, “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram e se excluem (FOUCAULT, 2013, p. 50).

Ao identificar esse discurso imagético, acreditamos que a Boa Forma tenha posto em prática um determinado “regime de visão”, cuja dinâmica compreende que o corpo se tornou “a dimensão a partir do qual se pode conhecer o observador” (2012, p. 147). Isso quer dizer que a revista invoca um entrelaçamento entre o olhar da celebridade na capa e o olhar do público-leitor. Essa afinidade de olhares desenvolve a ideia de que os efeitos do olhar são a um só tempo “produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012, p.15) [grifo do autor].

Acreditamos que o regime de visão reiterado pela Boa Forma aciona determinados discursos sobre o corpo, consagrando convocações específicas de cuidado com a carne. Segundo José Aida Prado, esses regimes de visibilidade proclamam discursos modalizadores. Isso quer dizer que:

discurso modalizador é o que promove uma ação com base nos verbos modais: poder, querer, dever, fazer, ser. Quando o enunciador dá uma receita para emagrecer, por exemplo, trata-se de um discurso de dever fazer para se atingir o corpo modelo/ideal (PRADO, 2013, p. 26).

Em nossa análise, percebemos que o discurso modalizador da Boa Forma é destinado a um determinado sujeito: o feminino. O fenômeno da presença do corpo feminino nas capas de 1988 vai justificar algumas mudanças editoriais na revista, tornando-a posteriormente uma revista para mulheres. Esse fato se justifica no levantamento sobre o mercado editorial brasileiro no século XX, onde a pesquisadora Maria Celeste Mira identificou que “dos leitores de Boa Forma, 65% são mulheres e 35% homens. Dentre as mulheres, 66% têm entre 15 e 29 anos, idade a partir da qual o índice de penetração decresce lentamente” (MIRA, 2001, p. 186).

A pesquisa realizada nos primeiros anos da publicação apontava para uma política de representação/subjetivação que se materializou na revista. Essa constatação chamou atenção pelo fato de que a Boa Forma, nessa época, não se constituía como uma revista feminina ou para mulheres, sendo uma publicação destinada à divulgação de práticas esportivas e atividades físicas apenas. Ou seja, apesar de não ser uma revista



conceitualmente entendida como feminina, a revista Boa Forma evidenciou uma predominância da representação e subjetivação do corpo feminino.

Identificamos nas publicações da revista Boa Forma de 1988 uma presença majoritariamente branca, jovem e feminina nas capas da revista Boa Forma. Além disso, as edições demarcam uma visibilidade das celebridades da cultura midiática brasileira, tornando possível uma representação do corpo baseada na glamourização de determinadas práticas de cuidado corporal, na realização de atividades físicas, na prática de esportes e outras técnicas que pretendem deixar todo mundo em Boa Forma.

Outra configuração que nos despertou atenção foi o fator de associação da figura da celebridade com o relato individual sobre os modos de perícia que cada sujeito tem consigo mesmo, mas que na revista ganha o caráter de fórmula, dica e recomendação (discurso modalizador). Essa é, sem dúvida, uma das características que nos possibilita falar da expressiva consagração da narrativa do eu na cultura fitness brasileira da década de 1980 e que (ainda) possui ressonâncias no século XXI. Identificamos também a produção de um apelo no olhar das celebridades, cuja convocação produzida nas imagens das capas da Boa Forma tem um determinado convite de caráter biopolítico. Esses são os vestígios encontramos nas edições de 1988.

#### **4. [In]conclusões:**

Ao analisarmos o material selecionado, identificamos um conjunto de regularidades presentes nas capas da revista que nos permitiu compreender que a Boa Forma fabricou uma presença hegemônica de mulheres brancas, jovens e famosas que relatavam quais procedimentos ou práticas adotavam para cuidar do corpo. Isso nos fez ver que há uma reiteração sendo exercida na representação que associa a pessoa (celebridade, nesses casos) à narrativa de domínio de si e do corpo. Isso quer dizer que essa relação entre a figura do eu da celebridade e o domínio de práticas de cuidado com o corpo identificada nas capas da revista de 1988 pode contribuir para uma possível genealogia dos processos de subjetivação que culminaram nos fenômenos contemporâneos de “culto da performance” (EHRENBERG, 2010) e de uma “espetacularização do eu” (SIBILIA, 2008), proporcionados, sobretudo, pela visibilidade de representações que convoca os sujeitos a se vincularem aos processos comunicacionais.

Com essa pesquisa, acreditamos ser possível buscar nos vestígios do passado as técnicas, práticas e valores que produziram sentido nos modos de cuidado com o corpo e forjaram a cultura fitness no Brasil. Esses vestígios do passado demonstram que existe

uma história dos modos de lidar com o corpo, tendo a dimensão do cuidado e o desenvolvimento de discursos sobre silhuetas enxutas, reguladas e em boa forma em outros momentos da cultura brasileira, revelando que o culto ao corpo não é apenas um novo fenômeno, mas se trata de um “recurso de ênfase” do privilégio dado ao “fato do corpo ter-se tornado um referente privilegiado para a construção das identidades pessoais” (COSTA, 2005, p. 203).

### Referências:

- BARBOSA, M. Comunicação: uma história do tempo passando. **Transversos: Revista de História**, n.11, dez. 2017. pp.98-118.
- \_\_\_\_\_. Comunicação, história e memória: diálogos possíveis. **Matrizes**, v.13, n.1, jan./abr. 2019. pp.13-25.
- \_\_\_\_\_. Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. **Comunicação, mídia e consumo**, v. 6, n. 16, julho 2009. pp. 11-27.
- CERTEAU, M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1982.
- CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Alges: DIFEL, 2002.
- CRARY, J. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- COSTA, J. F. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- EHRENBERG, A. **O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa**. Aparecida/SP, Ideias & Letras, 2010.
- FARGE, A. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2013a.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- KOSELLECK, R. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.
- MIRA, M. C. **O leitor e a banca de revista: a segmentação da cultura no século XX**. São Paulo: Olho d'água/Fapesp, 2001.
- PRADO, J. L. A. **Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2013.
- ROUSSO, H. O arquivo ou o indício de uma falta. **Estudos históricos**. v. 9, n. 17. 1996. pp. 85-91.
- SACRAMENTO, I. O círculo de Bakhtin, o dialogismo e a historicidade dos processos comunicacionais. In: RÊGO, A. R. [et. Al]. **Os desafios da pesquisa em história da comunicação: entre a historicidade e as lacunas da historiografia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019.
- SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- VICENTE, M. N. **História e comunicação na ordem mundial**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

## **Mulheres nervosas, gênios desviantes<sup>1</sup>**

### **Um olhar sobre as propagandas de remédios, 1920-1930.**

Paola Sarlo<sup>2</sup>

#### **Resumo**

O corpo, tomado de forma objetiva e subjetiva, constitui lugar de construção e expressão dos valores de uma sociedade. Na década de 1920, durante a efervescência da modernidade carioca, as propagandas de remédios veiculadas na revista Fon-Fon! registraram o alinhamento do discurso médico, político e religioso com o objetivo de vincular a nervosidade feminina à fragilidade de seus órgãos internos e medicá-las. Este artigo propõe analisar a produção de sentido nas formas de representação da histeria como comportamento desviante considerando a mídia impressa como *locus* de regulação social da mulher. Para isso, fundamenta-se na conexão entre as teorias de Freud, a política eugenista e os argumentos publicitários.

**Palavras-chave:** propaganda; mulher; modernidade; histeria; eugenia.

#### **1. O humor feminino**

O humor da mulher sempre foi emblemático para a compreensão masculina. O próprio Freud declarava sua incapacidade de compreendê-las. Longe da racionalidade atribuída ao universo dos homens, as mulheres sempre foram rotuladas como seres emocionais. A princípio, suas mudanças súbitas de temperamento foram sempre relacionadas pelo senso comum à sua condição natural: a fragilidade de um ser que sangra mensalmente, sofre as dores do parto, amamenta, cuida da família, do lar e chega facilmente ao esgotamento físico e mental. Por essa via de raciocínio, as mulheres tendem a agir passionadamente a qualquer estímulo (aparentemente) incompreensível por isso devem ser poupadas de problemas da vida cotidiana. Mas de onde vêm tais crenças que se aplicam ao corpo e aos sentimentos femininos?

Em busca das origens da constituição do estereótipo da mulher histérica, este artigo propõe um recuo histórico à década de 1920, durante a efervescência da modernidade carioca, para encontrar nas revistas ilustradas alguns registros deste processo nas representações femininas. Nas propagandas de remédios encontramos imagens e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT1- Corpo, identidades e comunicação no XVI Póscom- PUC\_Rio. Dias 05 a 08 de novembro de 2019.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação (PUC-RIO), Mestre em História da Arte (UFES), Bacharel em Artes Visuais (EBA-UFRJ, 1997).

discursos que mostram com toda clareza uma manipulação das aspirações femininas em prol de um ajustamento moral que favorecia a dominação simbólica masculina, perfeitamente alinhada aos interesses mercadológicos, políticos e religiosos.

Em busca da compreensão de tal fenômeno, neste artigo examinaremos anúncios de marcas de remédios prometiam curar os nervos e todos os outros problemas relacionados ao mal-estar feminino: regulador Gesteira, PASTILHAS DO Dr. Richards, Gyraldose e A Saúde da Mulher. Para tanto, foram consultados os arquivos digitais da revista *Fon-Fon!* Entre os anos de 1920 e 1929 disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Nacional. O presente estudo faz parte da tese de doutorado em desenvolvimento intitulada “Corpos editados e crenças limitantes: um olhar sobre as propagandas femininas, 1920-1930”.

## **2. A histeria como performance**

No final do século XIX a histeria foi tema de intensa investigação. Primeiramente, Charcot (1825-1893) afirmara que as histéricas sofriam de uma tara hereditária que enfraquecia seu sistema nervoso. Porém ao constatar a ausência de sequelas físicas, passou a acreditar que a doença teria origens psicológicas. Seu tratamento com o uso de sugestão hipnótica (performance que lotava o anfiteatro do hospital com escritores, jornalistas, atores e atrizes famosos e elegantes cortesãs) provou que os sintomas histéricos eram produzidos por emoções. A interpretação sexualizada do gestual histérico foi reforçada pelo esforço de Charcot de apontar determinadas áreas do corpo que poderiam induzir a convulsões quando pressionadas. A região ovariana, concluiu, era uma zona erógena particularmente sensível.

Charcot demonstrara que também ocorriam em homens e não estavam simplesmente relacionados aos caprichos do sistema reprodutor feminino. Freud, que estudara com ele em 1885, instalou a credibilidade do transtorno, porém a histeria permaneceu simbolicamente, senão medicamente, uma doença feminina. No entanto, ainda em 1888, quando Freud escreveu o verbete “Histeria” para um dicionário de medicina geral, já a apresentou muito mais como uma “anomalia constitucional do que como uma afecção produzida” (Freud, 1888b, p. 57). Sua terapia consistiria em tentar evitar, numa paciente com predisposição histérica, a manifestação da doença: desaconselhava trabalhos excessivos, tratar a anemia e, por último, reduzir o significado dos sintomas histéricos leves. Portanto, de acordo com o pai da psicanálise, poupar as mulheres de ataques coléricos sempre foi imperativo para quem convivia com uma.

Não somente ataques nervosos, mas uma extensa lista de sintomas formava o estereótipo da mulher histérica. Para Freud, tais sofrimentos são sintomas substitutos da satisfação sexual, algo que foi afastado pela repressão. Em Teoria Geral das neuroses (1917), Freud é categórico ao afirmar que:

A neurose histérica pode produzir seus sintomas em qualquer sistema de órgãos, e assim perturbar qualquer função. A análise demonstra que, deste modo, manifestaram todos os chamados impulsos invertidos, que procuram substituir o órgão genital por algum outro órgão substitutivo.

Os sintomas de histeria realmente nos levaram a considerar que os órgãos corporais, além do papel funcional que desempenham, devem ser reconhecidos como possuidores de uma significação sexual (erógena) e que a execução da primeira destas tarefas é perturbada se a segunda fizer exigências demasiadas (FREUD, 1996[1917]: 14).

A explicação de Freud justifica a extensa lista de males a que se aplicam os remédios femininos, conforme veremos adiante nos anúncios: distúrbios da visão, dores de cabeça, artrites, reumatismo, nervosismo, inflamações e etc. Uma vez que tais moléstias apresentavam sintomas físicos e biológicos, na opinião dos médicos elas deveriam ser tratadas com remédios de eficácia comprovada por laboratórios ou profissionais estrangeiros (preferencialmente da França ou EUA): Dr. Richards, Dr. Gesteira, Dr. Rajat e outros, conforme veremos adiante.

Contudo, principalmente por serem indispensáveis à formação e manutenção das famílias, as mulheres jamais ficaram à deriva das investigações científicas, dos olhares religiosos e da política de Estado. Saúde, honestidade, robustez e formosura são predicados que se tornaram centrais na constituição da “mulher sã”, de acordo com a moral da época fortemente influenciada pelos preceitos higiênicos e eugenistas em voga no Brasil da década de 1920. Entre tantos atributos, a qualidade primordial de uma mulher deveria ser sua docilidade, isto é, a capacidade de aceitação de seu papel social como subjugada pelo homem. Aquelas que se rebelassem em ataques histéricos eram diretamente marginalizadas como desviantes e deveriam ser culpadas por imprudência, uma vez que tais ataques eram facilmente medicáveis com elixires ou comprimidos que regulavam o funcionamento do seu útero e dos ovários. Tal naturalização da condição feminina era uma estratégia muito clara da política higienista e eugenista: definitivamente a saúde da mulher (e seu humor) dependia dos seus cuidados íntimos.

Para Durkheim, a homogeneidade de estados físicos e mentais é condição para a existência da sociedade (DURKHEIM, 1975:37). Por esta razão, ao folhearmos as páginas da revista ilustrada Fon-Fon! não devemos nos surpreender com a grande quantidade de propagandas poções mágicas reguladoras destinados ao consumo feminino. O grande investimento em tal representação revela sua urgência na disputa pelo espaço

com maquiagens, perfumes e demais produtos estrangeiros destinados a realçar a aparência da mulher moderna sob o estereótipo oposto: a melindrosa sedutora. A tensão situa-se no antagonismo da oferta: enquanto os remédios focavam na atuação (interna) pelos órgãos e pela consciência, os cosméticos atuavam sobre a aparência (externa). Certamente, no segundo caso, os seus efeitos sobre a autoestima também podem ser considerados internos, mas, sem dúvida ainda mais perigosos. Uma mulher cheia de si certamente era o que menos desejava a sociedade patriarcal do início do século XX. Ao final, tudo girava em torno do mesmo assunto: a sexualidade feminina.

No livro *História da Sexualidade* (1985), Foucault discorre justamente sobre a vontade de saber que revela a relação entre o poder e o sexo. De acordo com o autor, há uma relação histórica negativa em que a instância da regra impõe efeitos de limite e loucura através do domínio pela linguagem/ discurso (FOUCAULT, 1985:81). Há um ciclo da interdição onde o sexo figura na sombra e como segredo: se na Antiguidade a pulsão sexual era confessada aos padres nas igrejas, desde o século XVIII passa a ser confessada em consultas clínicas, onde o exame dos sintomas dá ao médico, através de sua interpretação, a posse da verdade. Foucault ressalta ainda que foi construído todo um aparelho para produzir o discurso verdadeiro sobre o sexo. Nesse regime ordenado do saber, a pulsão sexual que persegue nossas condutas é considerada o ponto frágil por onde nos chegam as ameaças do mal: o fragmento da noite que cada qual traz consigo é alvo de uma rede nada sutil de discursos, saberes e poderes.

Nos livros do médico, escritor e influente eugenista brasileiro de início do século XX Renato Kehl, os títulos trazem com clareza as preocupações morais da década: *A cura de fealdade*(1923), *Como escolher uma boa esposa*(1925), *Sexo e civilização: aparas eugênicas* (1933) e outros. Verifica-se neste ponto que nas relações de poder onde se encaixa o discurso científico, de acordo com Foucault: "A sexualidade não é o elemento mais rígido, mas o dotado de maior instrumentalidade e mais utilizável, pois permite um maior número de manobras e pontos de apoio, de articulação às mais variadas estratégias" (FOUCAULT, 1985: 98). Tais manobras são claras em relação ao comportamento feminino da época.

As mulheres revoltadas eram taxadas como desviantes e doentes- nunca como indivíduos frustrados pelo peso da coerção social sobre suas vidas. O sofrimento e o cansaço, longe de serem considerados aspectos psicológicos derivados expectativas de vida frustradas, são exclusivamente sintomas da fragilidade da natureza feminina. A

medicação que libertava a mulher visava, sobretudo, restabelecer as disposições realistas, até resignadas ou fatalistas, que para Bourdieu:

(...) fazem com que os integrantes das classes dominadas se adaptem a condições objetivas suscetíveis de serem julgadas intoleráveis e revoltantes por parte de agentes dotados de outras disposições, só possuem aparência da finalidade contanto que se despreze o quanto elas contribuem, por conta de contrafinalidade, para reproduzir as condições de opressão. (BOURDIEU, 2001:265)

Nutrir o ideal de família que enfatizava a mulher nos papéis de esposa, mãe e dona de casa era uma tarefa que se tornava árdua no contexto do processo de emancipação feminina pelo consumo alavancado pela mídia impressa. Através das revistas, ainda que no espaço do confinamento doméstico, as mulheres tiveram acesso ao novo *modus vivendi* burguês importado da França e dos EUA. Tais revistas traziam imagens e textos, contos, colunas sociais, propagandas e ensaios que materializavam os valores da burguesia ascendente (ROCHA; FRID; CORBO, 2016) que certamente traziam conflitos relacionados às fantasias e suas condições reais de existência numa sociedade patriarcal como a nossa. A identificação com personagens literários, do cinema ou dos contos amorosos publicados nas revistas traduziam impulsos desencontrados, que duelavam entre si e que não culminavam com a derrota das heroínas, mas na extinção de um dos seus impulsos. As tragédias de amor, que muitas vezes colocavam as próprias instituições (como a família, por exemplo) como sufocadoras da realização dos desejos, ou o conflito entre o dever e o amor, podem ser pontos de partida para uma variedade quase infinita de situações de conflito que culminariam em crises históricas, tão infinitas quanto os devaneios eróticos dos seres humanos (FREUD, 1996 [1889]).

Mas então como proceder nessa via dupla de ofertas de consumo libidinal de maquiagens, e produtos para consumo externo que coabitavam as mesmas revistas onde a moral higiênica condenava o investimento na aparência como um disfarce, considerando que por dentro elas ardiam e agonizavam por sofrimentos causados pela fragilidade dos órgãos internos (digamos sexuais). Entre investir e desistir, provavelmente existiria o sofrer, a decepção e a revolta.

### **3. Representação, sentido e discurso.**

As representações femininas dos anúncios de remédios femininos revelam que tal comportamento trata-se, portanto, muito mais de um tipo de teatro ou fingimento, cujo objetivo é chamar a atenção, ou um pretexto para fugir das responsabilidades da vida, o que não constitui um problema médico, mas sim moral (FULGENCIO, 2002). Os enunciados descartam as teorias de Freud sobre a origem psicoafetiva dos sintomas e, no



entanto, nota-se que persiste uma proximidade da opinião médica face ao paradigma neuroanatômico, de localização estrita ou disfunção, para a explicação das histerias. E ainda, surpreendentemente, invertem os sintomas transformando-os em causa da doença, (ao afirmar que tais incômodos nos órgãos internos é que transformam o humor das mulheres), fixando sua inferioridade e fragilidade e naturalizando assim sua condição social conforme no anúncio de Pastilhas do DR. Richards:

Quase todas as mulheres – pelo menos 90 por cento- são nervosas. É por isso que todos os que elaboram tônicos, bons ou maus, anunciam-nos como “remédios para as senhoras”, “alimentos nervinos, etc. (...)

**Figura 1 – Pastilhas do Dr. Richards. “Mulheres nervosas”.**



Fonte: “Mulheres nervosas”. Fon-Fon! 1920-002.

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1920/fonfon\\_1920\\_002.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1920/fonfon_1920_002.pdf)> Acessado em 02/08/2019.

As pílulas do Dr. Richards fazem referência à importância de uma boa digestão para evitar irritação e prometem vigor aos nervos e saúde a todo o organismo. Neste caso ainda não nos deparamos com referências diretas ao útero e aos ovários, como ocorre de forma pragmática nos anúncios desta sequência. Mas vale ressaltar que há destaque para o nome estrangeiro do médico, Dr. Richards, como legitimador do discurso medico científico de fora do país argumento-chave que se tornará obrigatório nas propagandas de remédios femininos.

O Dr. Gesteira relaciona os sofrimentos do útero a um verdadeiro inferno. Na propaganda veiculada em 1923(figura 2), após uma enorme lista de doenças, o remédio fixa a causa de todos os males especificamente ao útero:

Até o gênio da mulher pode ficar alterado e ela, de alegre que era, passa a ser triste, aborrecida, zangando-se facilmente pelas coisas mais significantes! O útero é assim: quando ele está doente todos os outros órgãos sentem também! A prova de que tudo vem do útero doente é que a cura deste órgão todos os outros males desaparecem e a mulher sente-se outra, como que ressuscitada, alegre com a vida e com o mundo que lhe parecia, durante a moléstia, um verdadeiro inferno! Cure-se! Cure-se!

**Figura 2- Regulador Gesteira**

**Que Inferno!**  
**UTERO DOENTE!**  
**Que Sofrimentos Horríveis!**  
**Horríveis!!**

Palpitações do Coração, Aperto e Agulha no Coração, Falta de Ar, Sufocações, Sensação de Aperto na Garganta, Cânapas, Falta de Sono, Falta de Apetito, Incomodos do Estomago, Arrores Freqüentes, Azia, Boca Amarga, Ventosidade na Barriga, Enjões, Latejamento e Quentura na Cabeça, Peso na Cabeça, Pontadas e Dores de Cabeça, Dores no Feto, Dores nas Costas, Dores nas Cadeiras, Pontadas e Dores no Ventre, Tonturas, Tremuras, Excitações Nervosas, Escurecimentos da Vista, Desmaios, Zumbido nos Ouvidos, Vertigens, Ataques Nervosos, Estranheamentos, Formigamentos Sábios, Cimbras e Fragaças das Pernas, Suores Frios ou Abundantes, Arrepios, Dormências, Sensação de Calor em Diferentes Partes do Corpo, Vontade de Chorar sem ter Motivos, Enfraquecimento da Memória, Moleza do Corpo, Falta de Animo para fazer qualquer Trabalho, Frio nos Pés e nas Mãos, Manchas na Pele, Certas Feridas, Certas Cecílias, Certas Tosses, Ataques de Hemorroidas, etc., etc. Tudo isto pode ser causado pelas Moléstias do Utero!!!

Até o Gênio da Mulher pode ficar alterado e ella de alegre que era, passa a ser triste, aborrecida, zangando-se facilmente pelas coisas mais insignificantes!

Sentindo alguns destes Signaes a Senhora deve logo desconfiar que o seu Utero está soffrendo de Inflamação!

O Utero é assim: quando ella está Doente todos os outros Orgãos sentem também!

A prova de que tudo vem do Utero Doente é que com a Cura deste Orgão todos os outros Males desaparecem e a Mulher sente-se outra, como que ressuscitada, alegre com a Vida e com o Mundo que lhe parecia, durante a Moléstia, um Verdadeiro Inferno! Cure-se! Cure-se!!

**Use REGULADOR GESTEIRA!**

**Leia: REGULADOR GESTEIRA** é o unico Remedio que cura Catarro do Utero, as Irritações do Utero, a Fraqueza do Utero, a Anemia, a Pálidoe o Amarelidão das Mãos, os Trêpulos do Utero, as Hemorragias do Utero, as Dores e Colicões do Utero, as Dores dos Ovarios, as Menstruações Exageradas e Muito Fortes ou Muito Demoradas, as Dores da Menstruação, a Falta de Menstruação, a Suspensão da Menstruação, a Pontas Menstruação, a Hysteria e os Ataques Nervosos, a Queda ou Descida do Utero, os Abortos e as Hemorroidas das Senhores!

**Leia Ainda: UTERINA** é o unico Remedio que cura Flores Brancas, os Corrimentos Antigos e Recentes das Senhores, as Purgações e a Hysteria da Mulher!

Só! Só! Só e Semente Uterina é que faz desaparecer o Má Cheiro e o Fétido dos Corrimentos e das Flores Brancas!

Toda Senhora deve ter sempre em sua casa alguns Vidros de UTERINA e outros de REGULADOR GESTEIRA!!

Fonte: Fon- Fon!1923-001.

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1923/fonfon\\_1923\\_001.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1923/fonfon_1923_001.pdf)> Acessado em 06/08/2019.

Diante de tal oferta, somos levados a imaginar se o verdadeiro inferno não teria origem externa, em fatores cotidianos e reais como, por exemplo, nas condições de vida, ou ainda por culpa de terceiros como um marido infiel, ou o tédio, ou ainda alguma dificuldade financeira. A formosura e docilidade decretadas como qualidades de uma boa esposa (KEHL, 1925) seriam resistentes ao convívio e sua consequente queda de expectativas? Seria o sofrimento culpa da natureza feminina? De acordo com o anúncio do regulador Gesteira, sem dúvida, isso é uma das coisas que toda mulher deve saber antes do casamento.

No anúncio dos comprimidos de Gyraldose (figura 3), é o Dr. Rajat, da universidade de Lyon quem anuncia um real bem-estar com autoridade:

Para os cuidados íntimos da mulher: excelente produto não tóxico, antileucorreico, resolutivo e cicatrizante. Cheiro muito agradável. Uso contínuo muito econômico. Assegura um real bem-estar.

A imagem do anjo trazendo uma caixa do remédio dos céus a uma mulher deitada é muito significativa. A origem celeste do medicamento contrapõe-se ao termo inferno utilizado de forma enfática pelo concorrente Regulador Gesteira. O sorriso de satisfação da mulher pode bem ser de alívio quanto de prazer. Longe de representar uma senhora convalescente de cama, a moça parece bastante animada, numa contorção típica barroca, onde as linhas do vestido desenhavam sua silhueta. Ela abre os braços e sinaliza toda a sua receptividade. Tal mensagem funciona como um código orientador da conduta: ela aceita de bom grado o remédio que lhe trará de volta à “normalidade”.

**Figura3- Gyraldose**



Fonte: Fon- Fon! 1922-025.

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1922/fonfon\\_1922\\_025.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1922/fonfon_1922_025.pdf)> Acessado em 18/08/2019.

A estratégia de comunicação deste anúncio utiliza-se da sobreposição de duas fontes legitimadoras da eficácia do produto: A opinião da academia de medicina, assinada por um médico francês (Dr. Henri Rajat) e a ênfase no vaticano como cliente, isto é, atendendo ao mesmo tempo as exigências científicas e religiosas:

Comunicação da Academia de medicina – 14 de outubro de 1913.

Opinião médica: Em resumo, as nossas conclusões, baseadas em numerosas observações que nos foi permitido fazer com a Gyraldose fazem com que aconselhem sempre o seu emprego em numerosas afecções da mulher (...). O médico deverá lembrar-se do adágio bem conhecido: a saúde geral da mulher é feita da higiene íntima (grifo meu). Dr. Henri Rajat, Dr. Em Ciências da Universidade de Lyon, Chefe de Laboratório dos Hospícios Civis, Diretor do Bureau de Higiene de Vichy.

Os estabelecimentos Chatelain acabam de ser agraciados por sua Santidade o Papa Benedicto XV fornecedores de seus produtos do Palácio do Vaticano.

Em um outro anúncio da mesma marca (figura 4), o texto se repete, porém, o médico entrega pessoalmente o remédio à jovem senhora. Inclina-se levemente com um sorriso amigável e apoia sua cartola e bengala (signos ostentatórios de classe). A imagem traz ainda uma declaração da paciente: “Sim, caro Dr, graças à Gyraldose e os seus bons conselhos não conhecerei mais esses horríveis sofrimentos.”.

**Figura 4 - Anúncio de Gyraldose.**



Fonte: Fon-Fon!1922-22

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1922/fonfon\\_1922\\_022.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1922/fonfon_1922_022.pdf)> Acesso em 18/08/2019.

#### **4. O efeito mágico e a felicidade doméstica**

Em busca de maior proximidade com o publico feminino, algumas marcas apostaram na representação das relações entre as mulheres. O remédio A Saúde da Mulher (figura 5) é bastante enfático no enunciado: “Meio fácil e seguro de combater as **doenças de senhoras**” (grifo meu). E segue numa conversa íntima como ao pé do ouvido, ilustrada pela proximidade entre as moças, ávidas na percepção de algo:

Quantas senhoras existem que, na execução dos seus trabalhos domésticos se sentem subitamente nervosas, irritadas, com sensação de cansaço, dores nos rins, nas pernas, perturbações da vista, e mil outras sensações desagradáveis que possam atinar com a verdadeira causa dos males que tanto as torturam.

Todos esses males provêm, quase sempre, do mau funcionamento do útero e dos ovários. A Saúde da Mulher, remédio de uso interno, que tonifica os órgãos regulando as suas funções, fará desaparecer como por encanto todos esses males que tanto afligem as senhoras.



**Figura5- A Saúde da Mulher. “Meio fácil e seguro de combater as doenças de senhoras”.**



Fonte: Fon-Fon! 1926-028.

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1926/fonfon\\_1926\\_028.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1926/fonfon_1926_028.pdf)> Acessado em 04/08/ 2019.

A função mágica do produto, que promete “desaparecer por encanto” todos os males é um argumento frequente nestes tipos de produtos femininos. Inclusive era indicado o uso contínuo, para todas as idades. Ou seja, não importa a idade,” todas as mulheres” precisavam ser medicadas, conforme uma biopolítica do poder estabelecida na época.

Neste anúncio, o sentido da imagem é produzido por meio dessa complexa interação entre presença (as três moças visíveis) e ausência (o elas veem, mas nós não podemos ver o que está fora da página). A representação funciona tanto no que não é mostrado, quanto o que é mostrado. Apenas podemos imaginar qual a razão do sorriso malicioso e dos olhares oblíquos. O mesmo acontece com outro anúncio da mesma marca (figura 6), onde vemos uma senhora irritada, apoiada numa elegante cadeira e com a mão na cintura a olhar para fora da imagem. Neta peça vemos ainda o requinte com que o enunciado trata o tema do envelhecimento, até então tema-chave nas propagandas de cosméticos.

Minha senhora, o seu aspecto abatido, essa expressão de fadiga de sua fisionomia, esse tom desbotado de sua face não se justificam na sua idade.

**Figura 6 - A Saúde da Mulher. “Não se impressione minha senhora”.**



Fonte: Fon-Fon! 1926-050.

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1926/fonfon\\_1926\\_050.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1926/fonfon_1926_050.pdf)> Acessado em 04/08/ 2019.

Aqui se percebe uma tensão existente em relação às maquiagens branqueadoras da pele (pó de arroz, cremes e loções) que disputavam espaço nas revistas com o uso do estereótipo de melindrosas (como veremos adiante). E continua:

Tudo vem dos padecimentos que enchem a terça parte de sua existência. Todos os meses, durante dez dias, a senhora padece horrivelmente com as terríveis cólicas uterinas periódicas. Não há natureza que resista a um mal destes, que se apresenta com tão rigorosa pontualidade. É preciso reagir, não aceitar o sofrimento sem procurar combatê-lo

Ao observar a cena e em seguida projetar a nós mesmos como sujeitos da imagem nos ajuda, como observadores, a enxergar, a tirar sentido dela. Somos levados a imaginar que o texto intervém para justificar uma reação da senhora, que se levanta com dificuldades da cadeira para queixar-se com alguém próximo. Ora, como não possui sentido completo, o diálogo é construído entre a imagem e o espectador. Nesse sentido, o discurso produz uma posição de sujeito para o espectador-sujeito (HALL,2016).

Talvez por conta da natureza curiosa e impaciente das mulheres ou pela própria urgência dos maridos que não suportam tais condições de enfermidade por dois razoáveis motivos: em primeiro lugar por que a alteração de humor torna impossível a convivência com a esposa como se fosse uma bomba-relógio prestes a explodir por qualquer razão e,

em segundo, porque a enfermidade feminina a incapacita a exercer suas funções domésticas e matrimoniais. No anúncio do final desta década (figura 7) podemos descobrir uma das razões para tal urgência: os maridos são maus enfermeiros e culpam as mulheres...

Você é tão injusto! Eu, tão doente e você ainda por cima fica de mau humor, como se eu tivesse a culpa!

Não importa saber se é ou não injustiça.

É a realidade: os maridos se contrariam quando as esposas adoecem! São, portanto, maus enfermeiros e quase sempre acham que as esposas são imprudentes!

E quantas vezes eles têm razão! Quantas doenças as senhoras podem evitar ou combater aos primeiros sintomas, bastando para isso à prudência de terem em casa um vidro do grande remédio A Saúde da Mulher que evita e combate todas as moléstias do Útero e dos Ovários (...).

Usar a Saúde da Mulher é uma medida de sábia prudência. Não só para o cuidado da saúde, mas também para a **defesa da felicidade doméstica** (grifo meu).

**Figura 7- A Saúde da Mulher. “Maridos são maus enfermeiros”.**



Fonte: Fon-Fon! 1930- 046.

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1930/fonfon\\_1930\\_046.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1930/fonfon_1930_046.pdf)> Acessado em 02/07/2019.

Nesta propaganda a fala gestual e de uma eloquência única. O marido dá as costas á mulher que padece na cama. Ela põe a mão no queixo para refletir se tem mesmo tal culpa, enquanto o homem está de braços cruzados, irritado e certo de sua razão. Resta-lhe ceder aos argumentos publicitários e consumir tal remédio, a fim de manter a “felicidade doméstica”. Aqui notamos que “estar doente” é considerado imprudência feminina, afinal ela sempre fora avisada de sua fragilidade natural. Ser imprudente, adoecer ou ter alterações de humor é considerado transgressão a ser devidamente



sancionada pelo grupo social. De acordo com Rodrigues, “o desvio não está na conduta, mas na interação entre as pessoas que praticam e nas pessoas que reagem” (RODRIGUES, 1983: 35). As transgressões da mudança de humor e padecimento da mulher responsável pelo lar também se ligam a forças e condições sociais responsáveis pela constituição do sentido- e pelo reforço dos sentimentos do grupo nas mentes dos indivíduos. Qual é o valor simbólico de tal transgressão feminina tão presente e necessariamente medicável? Em *Tabu do corpo* (1983), Rodrigues explica:

Cada cultura escolhe o seu homem/ mulher “normal” e, em consequência disso, formará também uma imagem de doença cujo perfil é delineado pelo conjunto de virtualidades antropológicas que ela negligencia ou reprime. E ainda: cada cultura tem seus distúrbios mentais prediletos- e em alguns é mais comum os homens adoecerem, ao passo que em outras são as mulheres que preferencialmente são consideradas fáceis de adoecer mentalmente (RODRIGUES, 1983:37).

Se as ideias de corpo e doença variam segundo diferentes classes de uma mesma sociedade, seria a histeria a doença eleita pela sociedade moderna da década de 1920?

Tais anúncios selecionados para este artigo parecem indicar que sim. Suas imensas participações como anunciantes nas revistas parecem comprovar que quanto maior a reação contra as coisas incertas, maior a evidencia de que tais coisas contraditadas são valorizadas socialmente e acabam por afirmar as definições categoriais a que tais coisas não se conformam (Rodrigues, 1983: 18). A sociedade necessita de tais fenômenos que rejeita porque justamente por sua oposição exprime-se positivamente através deles: a mulher devia ser calma, resignada, alegre e eficiente nos afazeres domésticos. Mulher, filha, esposa e mãe.

Mas voltemos a Freud. De acordo com ele, “as pacientes histéricas adoecem de frustração, quando na realidade algo as impede de satisfazer seus desejos sexuais” (FREUD, 1996: 2999 [1897]). É aqui que tantos sintomas fazem sentido na construção de uma patologia geral e abstrata. Se todas as mulheres de uma mesma sociedade, portanto, tendem a uma mesma doença, nesse caso, o comportamento desviante e histérico causado pela frustração da moral higienista, eugenista e machista é sua marca.

Vejamos por exemplo o anuncio do Regulador Gesteira (figura 8):

Minhas Senhoras:

Todos sabem que certos terríveis padecimentos e as mais perigosas perturbações genitais são sofrimentos que perseguem grande número de mulheres.

Quantas vidas cheias de desgostos e pesares, quantas lágrimas, quanta tristeza e quantos desenganos produzidos por estas tão dolorosas enfermidades!

**Figura 8- Regulador Gesteira**



Fonte: Fon-Fon!1926-001

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1926/fonfon\\_1926\\_001.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1926/fonfon_1926_001.pdf). Acessado em 06/08/2019.

E após uma extensa lista de doenças, o anuncio declara através da autoridade do Dr. Gesteira: “Tudo isso pode ser causado pela inflamação do útero!” Afinal “Até o gênio da mulher pode ficar alterado e ela de alegre que era passa a ser triste, aborrecida, zangando-se facilmente pelas coisas mais insignificantes!”

## 5. As revistas como cartilhas pedagógicas e eróticas

Contudo se é preciso enfatizar a função social das revistas ilustradas como cartilhas pedagógicas, responsáveis pela cristalização dos novos gostos e valores modernos (e novas sensibilidades) no imaginário feminino. Mas é preciso ir mais além: podemos também considerá-las cartilhas eróticas, uma vez que seus contos e imagens traziam romances e personagens que ousaram entregar-se a tórridas paixões preencheram o imaginário feminino. Vejamos por exemplo que, na mesma revista havia uma sessão que analisava a intensidade dos beijos do cinema (figura 8).

**Figura 9- A verdade sobre os beijos do cinema.**



Fonte: Revista Fon-Fon! 1926-013.

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1926/fonfon\\_1926\\_013.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1926/fonfon_1926_013.pdf). Acessado em 06/08/2019.

## 6. Sexuol: outra abordagem

Até agora nos mantivemos nos limites da revista Fon-Fon! mas seria importante indagar se haveria outra forma de curar tais sofrimentos femininos. Encontraremos uma alternativa em outra revista, com o nome de A Maça que cabe destacar nesse artigo. Surgida nos anos vinte o semanário carioca criado por Humberto de Campos, membro da Academia Brasileira de Letras (que assinava sob o pseudônimo de Conselheiro XX) e com importantes nomes do meio intelectual e artístico, como Di Cavalcanti e Arthur Azevedo. A revista era diferenciada por adotar uma boa dose de erotismo nos textos e imagens, aliado ao tema do humor e das garotas parcialmente desnudas (JUNIOR, 2006:72).

Em A Maça encontramos outras abordagens para o mesmo problema feminino, e entre eles cabe destacar o Sexuol. Tal produto promete algo bem mais precioso para as mulheres do que o bem-estar e a paz conjugal: a felicidade do sexo. Vejamos o enunciado:

Que é a felicidade? A felicidade é o amor. Para ser feliz é preciso amar. Para amar é preciso ser forte. E para ser forte, é preciso ter usado Sexuol.  
Remédio providencial de efeito assombroso, incomparável nos casos de esterilidade, debilidade sexual, esgotamento nervoso, neurastenia, pouca virilidade derivada de excessos.

**Figura 10- Sexuol. “O que é a felicidade?”**



Fonte: A maçã. 1923-062.

É possível notar logo à primeira vista que o decote e as pernas cruzadas denotam sensualidade a personagem, amplificada pelo perfil com o nariz empinado e pela repetição de sua imagem no espelho. Ela não age como vítima de nenhuma doença, muito pelo contrário, parece dona de si, responsável pela sua escolha de ser feliz. Bem longe da culpa e castigo protagonizadas pelas senhoras da revista Fon-Fon! As mulheres de A maçã reverterem o jogo e propõem o abandono do conflito entre as pulsões e o ego, isto é, anulam o adiamento do prazer imposto pela sociedade.

## 7. Conclusão

Tais propagandas mostram-se valiosos objetos de estudo de nossa história cultural porque foram capazes de reproduzir expectativas sociais e conceitos relacionados à natureza feminina de acordo com a moral da época, fortemente influenciada pela política higienista e eugenista. Notadamente, naturalizaram a fragilidade feminina através da ênfase nos seus órgãos reprodutivos como fontes de todos os males que influenciam em seu humor e vitalidade. De acordo com Renato Kehl, de nada adiantava o uso de roupas da moda e maquiagem se a mulher sofria e tentava esconder “sua agonia causada pelas enfermidades femininas” (KEHL, 1925). Essa maneira de dizer sobre o corpo das mulheres nos possibilita pensar que nas obras deste médico e no senso comum da época, o gênero é uma mera extensão da diferença sexual biologicamente atribuída (GIDDENS, 1997). Por essa perspectiva, ao alinhar-se com a política a indústria farmacêutica alcançara ainda maior legitimidade, como regime de verdade sobre os cosméticos e demais produtos que disputavam o emergente mercado de bens de consumo femininos. Com isso, a medicina posicionava-se, sobretudo como a solução para todas as dores físicas e males da alma que afetavam as mulheres em todas as etapas de sua vida. E ao

desencorajar as aspirações orientadas para objetivos inacessíveis oferecidos pelo star system proveniente do cinema de Hollywood e utilizadas nas propagandas de cosméticos, as propagandas de tônicos femininos visavam expressamente favorecer o ajustamento das aspirações à aceitação dos limites visíveis e invisíveis, explícitos ou tácitos. De acordo com Bourdieu, o princípio de toda educação moral pode ser enunciado assim:

Torne-se o que você é (e nisso que você tem de ser), faça o que você tem de fazer, verdadeiro dever-ser que pode exigir superação de si ou lembrar-se dos limites do razoável ("isso não é para você"). (BOURDIEU, 2001:266)

Somente por uma abstração capaz de impedir a compreensão da verdadeira diferença entre os agentes leva a uma aceitação dos discursos. Longe de apenas procurar consolar os sofrimentos causados pela fragilidade feminina, o que a análise dos anúncios deste artigo revela é a produção de estereótipos femininos conflitantes (a histérica e a melindrosa) como duas reações para o mesmo problema sexual: enquanto uma é recalçada, a outra se lança sem restrições em busca de satisfazer suas pulsões.

A prática de reduzir o gênero feminino à natureza, ou naturalizar a diferença foi típica da política patriarcal dos anos vinte. A lógica da naturalização é simples, conforme demonstrada por Stuart Hall na constituição das diferenças entre negros e brancos nos EUA no mesmo período: "se as diferenças fossem culturais elas poderiam ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são naturais, estão além da história, são fixas e permanentes" (HALL, 2016:171).

Ora, não funcionamos sem estereótipos no mundo. Eles nos protegem contra nossos medos mais urgentes, possibilitando que ajamos como se sua fonte estivesse fora de nosso controle (GILMAN, 1985:16). Os estereótipos surgem, portanto, quando há ameaça, e em nosso estudo podemos concluir que foram constituídos com a finalidade masculina de lidar com as diversas mudanças no espírito feminino diante das ofertas de bens de consumo feminino que potencialmente desestabilizariam o *status quo* social. Afinal, como dizia Baudrillard: As mulheres sempre tiveram o poder maior, o da sedução, porém nunca lhes foi permitido tomarem consciência dele (BAUDRILLARD, 1981).

## Referências

### *Periódico científico*

GOELLNER, S.; SILVA, A. Sedentárias e Coquetes á margem: corpos e feminilidades desviantes na obra de Renato Kehl. **Revista Pensar a prática** (UFG). Vol.11, n.3.,2008.

ROCHA, E; FRID, M.; CORBO, W. Modas de mulher, modos de comércio: camadas médias, cultura e economia *Artigo* na história do consumo moderno. **Horizontes Antropológicos**. Vol.22, n.45 Porto Alegre jan. /Jun. 2016.

<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832016000100009> ~

*Trabalho apresentado em congresso*

SARLO, P.O reino das aparências: a representação feminina nos anúncios ilustrados da década de 1920. **Anais do XXVI encontro ANPAP**. PUC- Campinas, 2017.

*Livros*

BAUDRILLARD, J. **De La Seduccion**. Madrid: Ed. Cátedra, 1981.

BOURDIEU, P. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

DURKHEIM, E. **Educação e sociologia**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1975.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**. Volume 1- A Vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FREUD, S. **3 Ensaio sobre a sexualidade**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade pessoal**. Oeiras: Celta, 1997.

GILMAN, S. **Difference and pathology**. Nova York: Cornell University Press, 1985.

HALL, Foster. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

JUNIOR, J. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento**. São Paulo: Ed. Annalube, 2006.

KEHL, R. **Como escolher uma boa esposa**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1925.

RODRIGUES, J. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1983.

*Site institucional*

Biblioteca Nacional

<[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_anos.html](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.html)>

*Site de internet – com autoria*

FULGENCIO, L. **A compreensão freudiana da histeria como uma reformulação especulativa das psicopatologias**. Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., V, 4, 30-44.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v5n4/1415-4714-rlpf-5-4-0030.pdf>> Acesso em 03 de agosto de 2019.



## **A presença feminina no rock incomoda muita gente:<sup>1</sup> silenciamento histórico de musicistas como forma de violência**

Beatriz Medeiros<sup>2</sup>

### **Resumo**

Historicamente, a presença feminina na indústria fonográfica tem sido cerceada de diferentes formas. Uma dessas formas é o silenciamento de mulheres que foram pioneiras em criar tendências, complexificar sonoridades ou difundindo o fazer musical em suas regiões de origem. Dessa forma, o presente artigo realiza um debate feminista sobre algumas mulheres que tiveram suas importâncias diminuídas na construção da ideia do rock nacional – portanto foram silenciadas. Este silenciamento, que está sendo tratado nesse trabalho como uma forma de violência de gênero, é consequência do incômodo que mulheres geram ao estarem presentes em espaços constituídos como masculinos. Ainda assim, é possível encontrar uma subversão à esta prática, tendo em vista que algumas dessas mulheres estão começando a ter suas importâncias resgatadas.

**Palavras-chave:** estudos feministas; silenciamento feminino; incômodo; música popular; representação

### **1. Introdução**

De acordo com John Blacking (2007), uma das funções da música é gerar afetos, sensações e reflexões, ainda que ela possua reflexividade e subjetividade por si só. Isso porque “a “música” é tanto um produto observável da ação humana intencional como um modo básico de pensamento pelo qual toda ação humana pode ser constituída” (BLACKING, 2007, p. 202). Dessa forma, a música deve ser entendida como prática social capaz de gerar reflexão não só em quem a escuta, mas também em quem a produz. Afinal, ela é – e seus significados são – modificadora e modificada da/pela estruturação social, pois ao mesmo passo que a música apresenta uma reflexão sobre o contexto em que está inserida, o fazer musical também é capaz de “ser uma ferramenta indispensável para a intensificação e a transformação da consciência como um primeiro passo para transformar as formas sociais” (BLACKING, 2007, p. 208).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1 – Corpo, identidades e comunicação durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2018.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (2019). E-mail: biamedeiros44@gmail.com.

Por isso, o silenciamento histórico feminino na música, evidenciado mais em alguns espaços que em outros, acontece como sequela de práticas desenvolvidas socialmente. Na práxis cultural e social em contexto Ocidental, determina que mulheres envolvidas na produção musical do grande guarda-chuva do rock precisam ocupar lugares pré-determinados ou não ocupar lugar nenhum (CASA DEI, 2013). Não raramente, conseguimos encontrar vocalistas, guitarristas e até baixistas feministas em diferentes bandas nos diversos subgêneros do rock (CLAWSON, 1999), no entanto, isso não quer dizer que essa sempre foi uma realidade bem aceita; nem que essas mulheres não se exponham à críticas por estarem ocupando locais *não permitidos*.

O silenciamento feminino é um tipo de prática generalizada, de forma que podemos encontrar mulheres silenciadas em diferentes âmbitos da sociedade, sendo essa uma forma de desqualificação da importância feminina na criação de ações e costumes (LAKOFF, 1973; MOTT, 2006). Na música, conseguimos encontrar muitos rastros desse silenciamento, de forma a se necessitar de uma subversão de gênero para que essas mulheres possam dominar determinados espaços (CASA DEI, 2013; MELTZER, 2010; O'BRIEN, 2012). Por isso, o presente trabalho intende a discussão feminista sobre mulheres inseridas na música popular, mais especificadamente no *guarda-chuva* do rock, que estrela(r)am em espaços que não as pertenciam sob a perspectiva da construção de gênero sexual. Não irei, nesse momento, abordar a presença feminina em espaços que chamo de *pouco usuais* – ou seja, onde a presença das mulheres ainda é relativamente inferior à dos homens<sup>1</sup> –, mas focarei meus esforços em compreender o silenciamento das influências femininas iniciais para o gênero musical, tendo em vista que a importância dessas mulheres ainda é relativamente abreviada.

A discussão contorna a ideia de que, desde o início do gênero musical, mulheres no rock passam por um silenciamento histórico como forma de violência de gênero (BUTLER, 1990; PERROT, 2003) por causa do *incômodo* que elas geram ao realizar atividades que são entendidas como masculinas, por estarem fora daquilo que é considerado como constitutivamente feminino. Levo em consideração, nesse momento, que: “As músicas incomodam por vários motivos distintos. Quase sempre a ideia de uma inadequação é detonadora de sentimentos negativos, que são produzidos à revelia de nossos desejos individuais ou coletivos” (TROTTA, 2016, p. 2). O incômodo seria o próprio fazer musical feminino por uma suposta inadequação da presença de mulheres numa esfera que, pela construção de sociedades Ocidentais, não pertence(ria) à elas: a esfera pública.

## 2. O silenciamento feminino

Simone de Beauvoir (2009), ao discorrer sobre a construção do caráter feminino, afirma que a organização da ética feminina se diferencia da masculina, pois ela é pautada no contexto da mulher como parte coletiva da sociedade patriarcal. Por não terem constituído “sociedade autônoma e fechada”, elas estão intrinsecamente conectadas à “coletividade governada pelos homens e na qual ocupam um lugar de subordinadas” (DE BEAUVOIR, 2009, p. 205). Isso quer dizer que, na visão da filósofa, a mulher é imposta à submissão por estar presente em um universo que foi construído pelo masculino, dominado por homens, fazendo com que o feminino fosse dispensado como inferior, exposto somente em uma coletividade masculina, o que impede o desenvolvimento da individualidade das mulheres enquanto Ser.

No entanto, isso não quer dizer que as mulheres não possuem um lugar pré-determinado e este lugar é pautado nos papéis de gênero que são impostos tanto a homens, quanto a mulheres. Para pensar nesses papéis – e imposições – de gênero, é necessário que se pense na categoria *mulher* como uma etiqueta unitária. Isso porque gênero é um constructo social e histórico que acontece por causa das pressões coletivas de uma sociedade (DE BEAUVOIR, 2009), sem necessariamente depender do corpo, que funciona mais como um meio do que um fator limitante (BUTLER, 1990). A mulher como ser único é sempre conectada como a ideia do Outro, o não masculino, o incompleto. Enquanto o homem é constituído em sociedades Ocidentais como o ser perfeito, aquele que é a imagem e semelhança do Criador, a “fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (DE BEAUVOIR, 2009, p. 07). Por isso existe a cultura do desdém ou da prescrição do feminino como o sexo frágil, aquele que necessita de proteção, o que muitas vezes é utilizado como justificativa para o cerceamento da presença feminina em determinados espaços. Por conseguinte, em sociedades patriarcais, fugir dos papéis de gênero que são impostos socialmente por contextos sociais determinados, é fugir da própria construção identitária, o que cria uma subversão de gênero.

A proteção não é o único tipo de atribuição que observamos ser direcionado ao feminino enquanto em sociedade; outra prática que parece ser muito comum (talvez até mesmo mais comum) é a sensação de incômodo voltado às mulheres que possuem domínio sobre determinada prática que, culturalmente falando, pertenceria ao universo masculino. Um exemplo é a ação de mulheres parteiras no Brasil. Como bem discorre Maria Lúcia Mott (2006), até o início do século XIX, o parto era uma ação realizada

exclusivamente por mulheres no país, no entanto, com a chegada da família real portuguesa em 1808, o serviço de parteira começou a ser supervisionado por médicos<sup>2</sup> que passaram a determinar quem poderia encaminhar nascimentos ou não. Uma série de etapas processuais para a legalização da profissão começou a padronizar essas mulheres e diminuir o trabalho que elas realizavam na sociedade, bem como sua presença. Mesmo se consolidadas na profissão, avaliadas e diplomadas, ainda assim as parteiras começaram a ser dispensadas em registros médicos dos séculos XIX e XX como ignorantes, intelectualmente inferiores. A justificativa para tal diminuição, segundo Mott (2006), era o incômodo que os homens médicos diplomados da época sentiam por existirem mulheres que dominavam mais um determinado serviço que os mesmos. O incômodo, dessa forma, gerou uma espécie de violência própria ao tipo de violência direcionada ao feminino – portanto, violência de gênero –: o silenciamento.

De acordo com Michelle Perrot, o silenciamento feminino começa na limitação da fala e exposição de mulheres sobre seus próprios corpos: “Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2003, p. 13). As mulheres silenciadas assim o são por produzirem incômodo, elas desejam falar de si mesmas e, em uma sociedade patriarcal, não são permitidas. Esse tipo de prática foi muito comum nos séculos XVIII, XIX e XX, quando era utilizado o discurso biológico e psicanalítico como justificativa da falta – do falo, da virilidade masculina – como fragilidade feminina (DE BEAVOIR, 2009). Esse tipo de discurso era uma forma de cerceamento das mulheres em espaços onde privilegiava-se a força, técnica e o saber como valores mais importantes, espaços que estão ligados à esfera pública, dessa forma, negava-se a educação feminina, enquanto a habilidade técnica e a força das mulheres era diminuída.

De acordo com Hannah Arendt (2007) na constituição das esferas pública e privada na Grécia antiga enquanto espaços políticos, a primeira era valorizada enquanto espaço da ação, da virilidade – tudo que politicamente importava acontecia na esfera pública que, não coincidentemente, era dominada por cidadãos (na antiga Grécia excluía-se escravos, mulheres e infantes). A família, ou a esfera privada, era entendida como o lugar da barbárie, de não uso da sabedoria, o espaço da astúcia, de domínio feminino, era um ataque à constituição patriarcal. Com a crescente da modernidade a partir do século XVII, com o aumento do individualismo e do protestantismo, a importância do público e do privado se modificam. Como Richard Sennet (2014)

evidencia, as negociações das esferas pública e privada encontram diferenciações na supervalorização que sociedades Ocidentais modernas fazem do acúmulo de capital – valor proveniente da esfera privada –, ao mesmo tempo em que a esfera pública é entendida não mais como o lugar exclusivamente político, mas um lugar de passagem – e, portanto, um espaço pobre ou até mesmo “morto”, por não produzir vínculos interpessoais. Dessa forma, observamos que os limites constituintes de público e privado começam a ser borrados durante a modernidade. A esfera privada é ligada a ideia de propriedade e, em sociedades modernas, a propriedade privada concede direitos de cidadania, o que, na administração da vida pública (o ver e ser visto), é uma necessidade consubstancial do sujeito moderno (ARENDET, 2007).

No entanto, isso não quer dizer que homens e mulheres possuem paridade no exercício da cidadania e encontram os mesmos valores enquanto presentes no espaço público (a esfera do ver e ser visto). Estar na esfera pública para a mulher moderna era um demérito, se expor era causa de vergonha, ser ouvida era motivo de escândalo. Enquanto isso, expor-se na esfera pública para o homem moderno era uma forma de obtenção de liberdade, ele possui a efetiva capacidade de ser visto, superando moralidades e conjugando uma vida para além daquela que ele possui no âmbito do privado. “Assim, para os homens, a imoralidade da vida pública estava aliada a uma tendência oculta, para que se percebesse a imoralidade como uma região da liberdade, ao invés de uma região de simples desgraça, como era para as mulheres” (SENNET, 2014, p. 39).

É neste sentido que o silenciamento feminino como negação da participação do espaço público, acontece (PERROT, 2003). Para além de serem funcionais no espaço privado – como genitoras, criadoras e mantenedoras do lar – mulheres, por muito tempo e em diferentes sociedades, não apenas as Ocidentais, foram entendidas como propriedade dos homens (DE BEAUVOIR, 2009). Essa perspectiva começa a modificar-se nas sociedades Ocidentais na época da luta pelo sufrágio feminino, que trouxe consigo uma série de outros debates com relação à individualidade feminina, o ganho salarial e o próprio espaço da mulher na esfera pública. De certa forma, mesmo as mudanças de público e privado e os borramentos entre essas fronteiras, auxiliaram a mulher em adquirir um espaço que não aquele no domínio privado (SENNET, 2014). Ainda assim, estamos longe de observar uma equidade de gênero. Como em países ocidentalizados com políticas de direitos femininos mais ou menos consolidadas o cerceamento do corpo feminino é um pouco mais dificultado, sobra a forma de silenciamento que diminui a importância histórica das mulheres em sociedade.

Entendendo que a música faz parte do processo social e comunicacional, torno meu olhar para o rock e mais especificadamente para àquelas mulheres que foram silenciadas da história do gênero musical por terem representado certo incômodo em não estarem realizando a sua função de doméstica, mãe ou, simplesmente por estarem dominando um espaço que, constitutivamente, é determinado ao masculino. Na indústria musical, por causa da inserção feminina tardia na mesma e da dominação da sociedade patriarcal, mulheres muitas vezes precisam de certa permissão para dominarem certos espaços, apesar desse tipo de dominação masculina encontrar cada vez mais maiores resistências por parte das mulheres (MELTZER, 2010; O'BRIEN, 2012). Por isso, de alguma forma essas mulheres conseguiram superar a barreira da permissividade e fazerem seus nomes na música, ainda que, provavelmente por não terem dependido dessa permissão – como veremos mais a frente – foram silenciadas por um período de tempo.

### **3. Mulheres que constroem o rock**

O rock como gênero musical surgiu a partir de uma mistura de outros diferentes gêneros musicais – majoritariamente negros e norte-americanos. No entanto, foi necessário que alguém começasse a fazer uma mistura entre o R&B, jazz e swing – incluindo o gospel, estilo considerado sagrado, portanto impossibilitado de ser misturado com outros gêneros *do mundo*, seculares, impróprios para as entonações musicais de oração. Dessa forma,

Com congregações de igreja sendo constituídas majoritariamente por mulheres e crianças, a contribuição de mulheres para o gospel – e, ao mesmo tempo, blues e jazz – é enorme. Não é de surpreender, portanto, que foi uma mulher de Chicago, Sister Rosetta Tharpe, que inicialmente tentou dissolver a linha entre sagrado e secular (O'BRIEN, 2012, p. 72).

Isso colocou, de certa forma, Sister Rosetta em um radar. Nascida em Cotton Plant, Arkansas, Rosetta Nubin começou a tocar por influência de sua mãe que pregava, cantava e tocava mandolim na *Church of God in Christ*. Desde de criança ela tocava guitarra e piano, cantava e pregava para a congregação, revelando-se uma artista prodígio. Rosetta se mudou para Nova Iorque em 1938 após o seu divórcio<sup>3</sup>, quando assinou um contrato com a Decca Records e por ela gravou quatro canções *Rock Me, That's All, My Man and I* e *The Lonesome Road* (WALD, 2008). É neste momento que ela começou a virar cabeças por misturar o jazz, blues e swing com o gospel que aprendeu desde de cedo a tocar<sup>4</sup>. Além de estar fazendo algo profano, na visão dos líderes religiosos estadunidenses entre os anos 1930 e 1960, ela era uma mulher negra – isso desafiava todos os padrões e conceitos da época.



Tharpe é uma das artistas gravadas mais conhecidas dos anos 1940, emplacando músicas de sucesso, como *Shout*, *Sister*, *Shout!*, *Trouble in Mind* e *Didn't it Rain*, até o final de sua carreira. Ela inspirou um grande número de artistas do rock como Chuck Berry, Elvis Presley e Bob Dylan, e ainda assim a guitarrista, compositora e vocalista caiu no ostracismo, ou foi “ativamente apagada da memória e história musical” (WALD, 2009, p. 158). De acordo com Gayle Wald (2009), enquanto pesquisava para escrever a biografia de Sister Rosetta Tharpe – *Shout, Sister, Shout!: the un-told story of rock-and-roll trailblazer Sister Rosetta Tharpe* (2008) – ela encontrou um registro do início dos anos 1970 em que um crítico britânico, após assistir um show de Tharpe, alegou que ela “parecia e soava como “um Elvis negro em drag”, não só ofendendo como compreendendo a narrativa musical de influência [de forma] total e completamente errada” (WALD, 2009, p. 158). Isso quer dizer que no final de sua carreira – Tharpe morreu em 1973 –, mesmo após o que poderia ter sido considerado como um sucesso estrondoso, sua importância já estava começando a ser diminuída, até a tentativa efetiva de silenciamento histórico da mesma. No entanto, cabe pensar se essa primeira *centelha* criada por Rosetta não foi um impulso para muitas guitarristas e vocalistas que ingressaram no rock – um espaço que embora fosse (e ainda seja) considerado masculino, também é um espaço que pertence à mulheres e garota.

No Brasil, a consolidação do gênero rock se deu de forma diferenciada. Em um país reconhecido por sua MPB e pelo samba, mas que possui fortes raízes em estilos regionais, como o sertanejo e o forró, o gênero proveniente da cultura anglo saxônica demonstrou muitas diferenças de construção e influência (JANOTTI JR., 2003). Isso porque apesar do rock ser um gênero com traços globalizados, ele também abarca regionalismos de locais onde finca raízes. “O global pode ser aquilo que permite o reconhecimento do regional como diferencial ou o que permite que as raízes sejam relativizadas” (JANOTTI JR, 2003, p. 23). O primeiro registro musical do rock no Brasil é a versão interpretada por Nora Ney de *Rock Around the Clock* (tendo o seu título traduzido como *Ronda das Horas*<sup>5</sup>), de 1955. Um fato interessante sobre essa versão é que, além do uso dos instrumentos usuais e característicos do blues, como guitarra, metais, percussão, piano e o baixo, diferenciando-se da versão mais conhecida da canção – gravada em 1954 por Bill Haley – a versão *abrasileirada* inclui em sua melodia um acordeão que funciona como ponte entre uma estrofe e outra e, em alguns momentos, acompanha a guitarra em seu solo. Esta já é uma demarcação do que será chamado de rock “tupiniquim” (JANOTTI JR, 2003; RAMOS, 2009), com o acordeão criando uma

camada a mais da música interpretada por Nora Ney, complexificando a identidade musical do rock através de uma incursão de um instrumento normalmente utilizado no Brasil pelos instrumentistas de música regional.

O rock brasileiro possui como traço global a sua ligação com a juventude, por isso não é de se surpreender que o movimento da Jovem Guarda dos anos 1960 trouxesse consigo toda a construção de irreverência e ousadia juvenil. Usualmente, ouvimos referências à cantores como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e, até mesmo, Wanderléa como os maiores representantes da Jovem Guarda e, portanto, do início do rock brasileiro (DANTAS e SANTANA, 2017). No entanto, é importante não esquecer que foram figuras como Nora Ney e Celly Campello as grandes predecessoras do gênero no país, preparando o espaço, inclusive, para a Jovem Guarda. O primeiro LP de rock lançado no Brasil é o *Estúpido Cupido*, de Campello, lançado em 1959. Ele seguia a onda inicial do rock californiano, com músicas contagiantes, cheia de ritmo e com certa construção de jovialidade inocente, o que consolidou a cantora como a primeira ídolo de rock do país (RAMOS, 2009).

Apesar do quase absoluto silenciamento histórico da importância de Nora Ney<sup>6</sup> e (quase absoluto) de Celly Campello para o rock nacional, essas suas artistas conseguiram consolidar um espaço na música – e no rock – brasileira. Como cantoras, brancas, bem vestidas e bonitas, há uma aceitação para essa presença feminina, desde que padrões fossem respeitados (DANTAS e SANTANA, 2017) – além de características físicas agradáveis, elas eram cantoras, não estavam estrelando em espaços que são entendidos como aqueles que demandam conhecimento técnico ou força<sup>7</sup>. De qualquer forma, a consolidação desse espaço facilitou para a construção de carreira de outras artistas, ainda que o silenciamento histórico seja algo recorrente. De fato, para mulheres na música popular – e isso não apenas não exclui o rock, como se faz bastante evidente neste meio – a posição de intérpretes ou cantoras é aceita com muito mais facilidade. No entanto, ao mesmo tempo que existe uma importância gritante nesse espaço conquistado, ele passou a ser uma espécie de amarra ou limitação para a inteligência musical feminina; “a diferenciação da música vocal e instrumental tanto ecoa quanto reforça uma oposição de feminino e masculino que é característico da cultura Ocidental” (CLAWSON, 1999, p. 194).

Isso fica evidente quando comparamos a quantidade de referências que encontramos em diferentes espaços midiáticos (isso é, televisão, mídia jornalística especializada e até trabalhos acadêmicos) de menções a Rita Lee, em relação a Lucinha

Turnbull. Rita Lee começou a trabalhar profissionalmente com música em 1968 quando ela integrou o trio Os Mutantes, junto a Arnaldo Baptista e Sérgio Dias. A participação de Rita na banda era como vocalista e, apesar de ser uma multi-instrumentista bastante habilidosa, ela ficou mais conhecida por sua voz e, eventualmente, ganhou o título A Rainha do Rock<sup>8</sup>. Apesar do indiscutível sucesso e relevância de Rita Lee para o rock nacional, por bastante tempo ela pareceu estar sobre um pedestal sozinha na função de porta voz do gênero no Brasil<sup>9</sup>, enquanto nos deparamos com um incontável número de referências masculinas do rock nacional. Além disso, é interessante observar que as mulheres que efetivamente fazem sucesso – ganham um espaço – eventualmente se aventuram em frente ao microfone, ou estão majoritariamente nesse lugar, consolidando a perspectiva de que existe um local delimitado para a mulher dentro da música, o problema é ultrapassar esse limite e ser reconhecida por isso.

Enquanto figuras como Pepeu Gomes, Lúcio Maia, Luiz Carlini e Andreas Kisser são amplamente conhecido e saudados por sua habilidade com a guitarra, pouca gente fala sobre Lucinha Turnbull<sup>10</sup>. Lúcia Maria Turnbull possui o título de ser a primeira mulher a tocar guitarra profissionalmente no Brasil; sendo seu primeiro trabalho em uma peça de Luiz Antonio Martinez Correia, no Teatro Oficina. Lucinha já conhecia Rita Lee e Os Mutantes, quando Rita foi expulsa da banda por Arnaldo Baptista. Em 1972, Lee propôs a Turnbull a criação de uma dupla musical acústica nomeada Cilibrinas do Éden. A Cilibrinas lançou um álbum em 1973 – considerado um dos discos perdidos da música nacional brasileira<sup>11</sup> – e tocou no festival Phono 73, no entanto a recepção do público não foi muito boa. Trocando a sonoridade psicodélica e acústica por algo mais pop-rock, Rita Lee e Lucinha fundaram outra banda, a Tutti Frutti.

A relevância de Lucinha para a música nacional é enorme, principalmente se levarmos em consideração que ela é uma das primeiras guitarristas mulheres a tocar profissionalmente com diferentes nomes importantes, no entanto é possível encontrar pouquíssimas informações sobre a mesma – tanto em veículos midiáticos, quanto em registros acadêmicos. Após os anos 1980, quando saiu da gravadora Odeon e tentou seguir sua carreira independente, sem sucesso, a guitarrista se mudou para Alemanha para cuidar de sua filha. Ela retornou ao Brasil apenas em 2011, quando fez um show de relançamento de sua carreira na Virada Cultural de São Paulo. Ainda assim, após ter participado da produção de álbuns importantes, como o *Refavela* (1977) e *Refestança* (1977), de Gilberto Gil e *Coração Paulista* (1980) de Guilherme Arantes, é surpreendente que encontremos tão poucas entrevistas e notícias sobre Turnbull e sua atuação musical atual. Em uma

entrevista em 2013 para revista TPM<sup>12</sup>, após a menção da entrevistadora sobre sua baixa visibilidade, referindo-se a Lucinha como uma figura mais *cult*, a guitarrista responde:

Não tenho isso de vaidade. Acho que as coisas acontecem por algum motivo. Acho que eu devo ter me comportado bem, sou muito bem recebida aqui em São Paulo, querem saber o que estou fazendo. Estou aqui há dois anos. No Rio, se você não está na Globo, não é ninguém, sabe? (TURNBULL, 2013, *entrevista online*).

Lucinha provavelmente está correta. Ao buscar informações sobre ela, consegui – após alguma dificuldade – encontrar algumas menções e matérias esporádicas em blogs, canais especializados em música, mas a fonte mais *massiva*, por assim dizer, de informação foi a entrevista da TPM, o programa Todo Seu<sup>13</sup>, da Rede Gazeta e o programa Metrópolis<sup>14</sup>, da Rede Cultura (ambos de 2016). Dessa forma, é latente a falta de visibilidade que pode acarretar num silenciamento histórico de uma musicista tão importante que ainda trabalha ativamente.

Este fato provavelmente é reflexo do despendimento que as gravadoras davam a mulheres musicistas na época em que Turnbull estava se fazendo dentro do mercado nacional de música. Lucinha reconta como foi sua saída da Tutti Frutti, “até onde eu sei, a gravadora não quis duas mulheres. Eles queriam concentrar tudo em uma só (...) Não fiquei bem, claro. Foi meio que “ou a gente, ou a Lúcia”. E então a Rita entrou na Som Livre”. Esse relato demonstra a solidão que mulheres passavam na edificação da indústria fonográfica do Brasil dos anos 1970. Por mais que houvesse a presença feminina na música, ela era deliberadamente limitada com a justificativa da venda, uma marca do capitalismo patriarcal que corrobora o entendimento pretensioso de que homens possuem mais habilidade para a produção de arte de qualidade, portanto merecendo mais atenção e espaço do universo artístico (MAYHEW, 1999).

Além da solidão, esse tipo de prática também consolida a competição feminina no mercado musical. Como muitas gravadoras começam a estipular que bandas poderiam ter apenas uma mulher e, preferencialmente, no espaço de vocalistas, a competitividade do ganho de espaço feminino passa a ser a partir da disputa entre mulheres, fazendo com que, no final, não haja realmente uma obtenção de espaço, mas mulheres que atuam como exceções à regra da indústria fonográfica sexista. Esse tipo de prática ainda apresenta sequelas na música contemporânea e é, de certa forma, uma construção de feminilidade que é constantemente reforçada (O'BRIEN, 2012). Isto posto, o silenciamento histórico da importância feminina na música se mantém e, conforme existe a constante construção da competição entre mulheres no espaço musical, “se reestabelece as cansativas noções

de garotas como mesquinhas, competitivas e invejosas” (MELTZER, 2010, p. 96). Como toda construção de gênero, esta é mais uma da qual as mulheres terão que subverter (BUTLER, 1990).

#### **4. Considerações finais**

Apagadas, silenciadas, proibidas e rechaçadas, impostas ao domínio privado e padronizadas. Ainda assim, as mulheres (do rock) conseguem se destacar e se fazerem ouvir. Sister Rosetta Tharpe foi resgatada por Gayle Wald em sua biografia, não é mais incomum ouvir falar dela, ela já começa a ser referenciada como “a verdadeira mãe do Rock”<sup>15</sup> e, em 2018, Tharpe foi nomeada para integrar o Rock & Roll Hall of Fame, consolidando-a como “uma das figuras essenciais da história do rock and roll”<sup>16</sup>. A subversão de Rosetta compensou, ainda que ela tenha passado por quase meio século de silenciamento. É possível observar nos últimos anos um crescente resgate de mulheres musicistas – a própria Sister Rosetta, mas também Elza Soares<sup>17</sup>, Baby do Brasil, Nina Simone<sup>18</sup>, para citar algumas – e da importância que elas representam para a indústria fonográfica. Esse tipo de dinâmica é absolutamente importante para a representação feminina na música. Enquanto nos deparamos com um mercado absolutamente masculinizado, onde mulheres ainda são minoria e, quando conseguem alcançar algum espaço, ainda são categorizadas como inferiores, recebendo salários menores e menor valorização, saber que existem tantas mulheres fortes em um setor pode ser o tipo de estímulo necessário para que uma mulher, ou garota, sinta que aquele espaço também a pertence.

Em uma nota mais positivista, posso terminar este artigo concluindo que a presença feminina pode incomodar, mas as mulheres não deixarão calar ou serem caladas. Nos últimos anos uma série de iniciativas que estimulam a presença feminina na indústria vêm acontecendo. Quando eventos como Girls Rock Camp<sup>19</sup>, Oficina de Bateria Hi-Hat<sup>20</sup>, Women’s Music Event<sup>21</sup>, Mujeres de la Industria de la Musica<sup>22</sup> e Ruidosa Fest<sup>23</sup>, não apenas se propõe a ensinar, mas a divulgar e estimular o trabalho de meninas e mulheres na indústria fonográfica, sabemos que uma mudança está efetivamente acontecendo nas disposições de poder de gênero no mundo Ocidental. Cabe, pois, entender como essas ações efetivamente atingem e instigam musicistas a saírem de seus lugares de apagamento e a tomarem um protagonismo histórico de forma a igualar o espaço entre homens e mulheres não apenas na música, mas no mundo. É neste lugar que se encontra a real força da subversão do gênero.

## Notas

- <sup>1</sup> Por exemplo, em um estudo realizado pelo *Annenberg Institute* da Universidade de Santa Carolina, nos Estados Unidos, entre os anos de 2012 e 2018, aponta que mulheres ocupam 2,1% de espaço no setor de produção musical e 12,3% no setor de composição na grande área de música popular. Disponível em: <<https://bit.ly/2jSTG1e>>. Último acesso 02/09/2019.
- <sup>2</sup> Ressalto que a primeira mulher a exercer a medicina no Brasil se formou em 1887. Rita Lobato Freitas ingressou em 1849 na Faculdade de Medicina da Bahia, quando esta começou a aceitar o ingresso de mulheres. Disponível em: <<https://bit.ly/2koX5Fo>>. Último acesso 28/08/2019.
- <sup>3</sup> Rosetta casou-se com o pastor Thomas Thorpe em 1934. O casamento durou apenas dois anos e ainda assim ela continuou utilizando o nome do ex-marido mudando apenas uma vogal – de Rosetta Thorpe, ela começou a ser conhecida como Rosetta Tharpe.
- <sup>4</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2SkYTM1>>. Último acesso 28/08/2019.
- <sup>5</sup> Disponível em <<https://bit.ly/2IWz6xN>>. Último acesso 29/08/2019.
- <sup>6</sup> Nora Ney ficou sendo conhecida como uma das divas do rádio nacional, ao lado de Elizete Cardoso, Dalva de Oliveira e Dolores Duran.
- <sup>7</sup> Apesar disso ser absolutamente discutível. O domínio da performance vocal ao ponto de emitir as emoções, acompanhar ou dar o tom para a instrumentação e a própria partitura vocal requer tanta competência técnica quanto para tocar um instrumento (CARMO JR., 2003).
- <sup>8</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2ltCOi4>>. Último acesso 30/08/2019.
- <sup>9</sup> Nesse sentido, eu poderia referenciar também Baby do Brasil. No entanto, após um longo tempo de pausa na carreira para cuidar das filhas, a cantora acabou perdendo o espaço que tinha conseguido ganhar no cenário de rock nacional. Baby começou a ganhar mais visibilidade há uns cinco anos atrás, com a volta dos Novos Baianos e o resgate que o movimento feminista está realizando digitalmente de diferentes artistas. Disponível em: <<https://bit.ly/2E7V0US>>. Último acesso 02/09/2019.
- <sup>10</sup> Na lista dos 30 maiores ícones brasileiros da guitarra e do violão do Brasil, divulgada pela Rolling Stones, apenas uma mulher aparece: Helena Meirelles que ganhou notoriedade na música brasileira apenas aos 67 anos de idade. Disponível em: <<https://bit.ly/2Oyc1tY>>. Último acesso 30/08/2019.
- <sup>11</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2knEnxR>>. Último acesso em 30/08/2019.
- <sup>12</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2ltCShO>>. Último acesso 30/08/2019.
- <sup>13</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2HVvras>>. Último acesso 29/08/2019.
- <sup>14</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2kr0rYv>>. Último acesso 29/08/2019.
- <sup>15</sup> Título dado pela cerveja Budweiser em uma propaganda de 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/29Eu6nK>>. Último acesso 29/08/2019.
- <sup>16</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2knyj8B>>. Último acesso 29/08/2019.
- <sup>17</sup> Elza foi homenageada da premiação que privilegia mulheres ativas na indústria fonográfica brasileira, Women's Music Event, em 2018. A cantora também lançou dois álbuns *Mulher do Fim do Mundo* (2015) e *Deus é Mulher* (2018) que ajudou a relançar-la no mercado musical.
- <sup>18</sup> Além do lançamento do documentário *What Happened, Miss Simone?* (2016), da Netflix que ganhou o Oscar de melhor filme musical, Nina Simone foi incluída no Rock and Roll Hall of Fame, em 2018.
- <sup>19</sup> Acampamentos para meninas que desejam aprender a tocar instrumentos, compor, cantar ou produzir canções. Disponível em: <https://www.girlsrockcampalliance.org/>. Último acesso 02/09/2019.
- <sup>20</sup> Oficina de bateria que acontece no Brasil e se propõe a ensinar, de forma gratuita, a meninas e mulheres a tocar bateria. Disponível em: <https://www.facebook.com/hihatgirls/>. Último acesso 02/09/2019.
- <sup>21</sup> Organização que objetiva criar um espaço e visibilidade maiores para mulheres na indústria fonográfica brasileira. Disponível em: <http://womensmusicsevent.com.br/>. Último acesso 02/09/2019.
- <sup>22</sup> Associação de trabalhadoras da indústria fonográfica espanhola que visa dar visibilidade para estas e diminuir o gap existentes entre homens e mulheres na música. Disponível em: <http://asociacionmim.com/>. Último acesso 02/09/2019.
- <sup>23</sup> Festival que acontece anualmente desde 2016 em diferentes lugares do mundo que tem como prerrogativa dar mais espaço para mulheres trabalhadoras da indústria fonográfica. Disponível em: <https://somosruidosa.com/>. Último acesso 02/09/2019.

## Referências

ARENDDT, H. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.



- BLACKING, J. Música, Cultura e Experiência. **Cadernos de Campo**, v. 16, pp. 1-304, 2007
- BUTLER, J. **Gender Trouble**: feminism and subversion of identity. New York, London: Routledge, 1990.
- CARMO JR., J. R. A voz: entre palavra e melodia. **Teresa** (USP), v. 5, n. 4 , pp. 215, 227, 2003.
- CASADEI, E. B. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*. **Música Popular em Revista**, v. 2, n. 1, pp. 197-214, 2013.
- CLAWSON, M. A. When women play the bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. **Gender & Society**, v. 2, n. 13, pp. 193-210, 1999
- DANTAS, M.; SANTANA, M. O Mercado Cultural e o Protagonismo Feminino: A Música da Jovem Guarda. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 6, n. 3, pp. 77-93, 2017.
- DE BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo** – vol. I & vol. II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- JANOTTI JR., J. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- MAYHEW, E. Women in Popular Music and the Construction of “Authenticity”. **Journal of Interdisciplinary Gender Studies**, v. 4, n. 1, pp. 63-81, 1999.
- MELTZER, M. **Girl Power**: the nineties revolution in music. New York: Faber and Faber, INC., 2010.
- MOTT, M. L. A Parteira Ignorante: um erro de diagnóstico médico? In: DE MELO, H. P.; PISCITELLI, A.; MALUF, S. W.; PUGA, V. L. (orgs). **Olhares Feministas**, Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2006.
- O'BRIEN, L. **She Bop** – The Definitive History Of Women In Popular Music. London: Jawbone Press, 2012.
- PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. In: DE MATOS, M. I.; SOIHET, R. (orgs). **O Corpo Feminino em Debate**, São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- RAMOS, E. B. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. **Revista Ágora**, v. 1, n. 10, pp. 1-20, 2009.
- SENNET, R. **O declínio do homem público**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

TROTTA, F. Som, música e incômodos: algumas considerações iniciais. **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação**, São Paulo: Intercom, 2016.

WALD, G. **Shout, sister, shout!**: the un-told story of rock-and-roll trailblazer Sister Rosetta Tharpe. Boston: Beacon Press, 2008.

\_\_\_\_\_. Rosetta Tharpe and Feminist “Un-Forgetting”. **Journal of Women’s History**, v. 21, n. 4, pp. 157-160, 2009.

## **Narrativas do corpo-mídia e da cidade-marca na Maratona do Rio de Janeiro<sup>1\*</sup>**

Tatiana Cioni Couto<sup>2\*\*</sup>

### **Resumo**

O artigo irá abordar o duplo atravessamento do corpo na cidade: um corpo que é mídia e representa um grupo específico de corredores e um corpo que é midiaticado e representa a cidade e um evento esportivo. Discute-se os conceitos corpo-mídia, imaginação simbólica, narrativas do Eu, cartões postais e cidade-marca. Utiliza-se a metodologia qualitativa para analisar cinco tatuagens de corredores no Instagram. Entende-se que a imbricação corpo, cidade, imagens e paisagens do Rio de Janeiro permite a mitificação do Rio de Janeiro através do evento da Maratona.

**Palavras-chave:** corpo-mídia, narrativas do eu, corpos-coisa, rio de janeiro.

A Maratona do Rio de Janeiro é um evento que se apropria dos cartões postais para tornar a corrida memorável para os participantes. Corredores que com esforço completam a prova de 42 km, querem marcar em seus corpos a experiência única do momento. Nas suas novas marcas corporais, colocam tatuagens como um modo de ser e também como modo de pertencer ao evento e ao grupo de corredores.

Na pele, emblemam alguns cartões postais do Rio de Janeiro, juntamente com a medalha do evento talhada na pele ou com o logotipo da Maratona. Das paisagens, Corcovado, Cristo Redentor e Pão de Açúcar representam o universo mítico da Cidade Maravilhosa. Mas o corpo-mídia extravasa em mais imagens que fundem o imaginário do Rio de Janeiro com o evento Maratona do Rio.

O duplo atravessamento do corpo com a cidade provoca algumas subjetivações que irão ser observados neste artigo. Percebendo que a tatuagem é um meio de se recordar de uma emoção e também um modo de pertencimento a determinados grupos, irá se debater os conceitos corpo-mídia, imaginação simbólica, narrativas do eu, cartões postais, os corpos-coisa (já mercadorias) e a cidade enquanto mercadoria (cidade-marca).

Utiliza-se da metodologia qualitativa (SIQUEIRA; SIQUEIRA, 2017), selecionando cinco tatuagens sobre a Maratona do Rio dentro do Instagram. Das fotos

---

<sup>1\*</sup> Trabalho apresentado no GT 1: Corpo, Identidades e Comunicação durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

<sup>2\*\*</sup> Doutoranda em Comunicação [UERJ]. Mestre em Mídia e Cotidiano (UFF-2015). E-mail: tatianaccouto@hotmail.com

escolhidas para este artigo, escolhem-se como elementos aquelas que possuem a imbricação da cidade com o corpo.

### **O Corpo como construção de si**

Goffman (2012) ressalta que quando uma pessoa quando entra no processo de interação social com outra, encena um papel, escolhendo deliberadamente o que esconder ou o que revelar.

Deste modo, a pessoa na verdade está representando um papel, pois constrói uma fachada (uma melhor imagem do eu) para determinadas situações. Descrito por ele, como um jogo social, a pessoa deve utilizar da sua “face “, de modo a impressionar a outra:

através das implicações expressivas de seu fluxo de conduta, da simples participação, o indivíduo efetivamente projeta esse eu aceitável na interação, ainda que ele não o perceba, e que os outros não percebam que interpretaram sua conduta dessa forma. Ao mesmo tempo, ele precisa honrar os eus projetados pelos outros participantes. Os elementos de um encontro social, então, consistem em reinvidicações semelhantes da parte dos outros (GOFFMAN, 2012, p.103).

O jogo social é descrito por Goffmann (2012) como um processo natural da interação social. Neste jogo, há um repertório de práticas que podem preservar a fachada. A necessidade de manter uma fachada inclui evitar a vergonha (perda de face) e outras ações corretivas que possam garantir que a pessoa ganhe a confiança do outro. Assim há papéis rituais do Eu, elementos e posicionamentos a serem tomados que garantam uma aceitação e aprovação do outro.

Goffmann (2012) pontua que há a preocupação com a “primeira impressão”, e com isso há um gerenciamento da fachada para se apresentar diante do outro. O controle da impressão envolve táticas e estratégias, pois o indivíduo adota um papel onde possa se representar sob uma imagem favorável. O papel assumido depende da ocasião social e também muda conforme outros indivíduos que fazem parte da interação social. O autor aponta a dificuldade de escolher uma fachada apropriada em várias ocasiões, como no caso da escolha da fachada dentro do trabalho. Na vida social, Goffman exemplifica com a escolha de bebidas que serão servidas ao visitante: vinho, chá ou cerveja? A decisão depende da categoria ou posição cerimonial do visitante.

Deste modo, as interações sociais entre as pessoas estão apoiadas no corpo: gestos, emoções, posturas e etiquetas fazem parte do modo simbólico de se representar. Na socialização, aperto de mão e abraços podem significar intimidade e o não tocar pode ser um sinal de evitar o outro.

Para Le Breton (2013a), o corpo é usado para ser um mediador das relações, já que se fala com o corpo. A exploração de si, o bem-estar corporal e outras sensações ligadas à corrida, por exemplo, são modos de colocar o corpo como um “capital”. Nesse sentido, o ato de se cuidar, perder peso, melhorar a disposição são investimentos que podem funcionar como sinalizadores de uma “estilização da vida”.

No “uso físico de si”, há adoção de signos de saúde, forma e juventude. O corpo é posto em evidência e por si só pode ser um elemento de inclusão na interação, pois carrega elementos (como condutas certas) para se agir em grupo. Le Breton aponta que nesta negociação do corpo há um discurso de narcisismo, um modo de chamar a atenção pelo corpo, havendo uma “busca de uma personalização da relação com o mundo pela valorização de signos indumentários, de atitudes, mas também, e sobretudo, de signos físicos.” (LE BRETON, 2013a, p. 264). Esses signos, que envolvem os esportes, colocam o corpo como objeto. Visto como um “capital”, pode prosperar, seduzir e formar uma boa impressão perante os outros. O corpo em movimento pode provocar o “sentimento forte de existir”.

O corpo como capital e que deve ser corrigido, alterado e mudado é assunto de outro texto de Le Breton (2013b) onde o corpo é percebido como imperfeito desde os pré-socráticos. Na época, o corpo era visto como uma carne maldita, fruto do pecado e logo da indignidade. Pontua que há um ódio ao corpo, e que por isto, ele deve ser corrigido e para isto passa por inúmeras investigações.

Tais investigações permitem enxergar o corpo como uma máquina no discurso médico. No entanto, diferente da máquina, o corpo adoece e envelhece. O corpo a partir deste momento é visto “separado” da pessoa, ele é um artefato que pode ser modificado ou retificado.

O corpo [...] é uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um kit, uma soma de partes eventualmente descartáveis à disposição de um indivíduo apreendido em manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal (LE BRETON, 2013b ,p.28).

Para ter uma “nova vida” e uma “nova identidade”, o corpo deve passar por uma série de controles, vigilâncias, punições, manipulações e retificações. O corpo “imperfeito” pode ser corrigido pelas cirurgias. O corpo “doente” pode ser curado com a manipulação e fabricação de remédios. O corpo também pode ser constantemente

retificado através da manipulação genética. O corpo “ruim” pode ser (re)construído. Ele é um kit que monta e desmonta. Pode ser fabricado no *body building*, como no caso do esportista com treinamentos e exercícios; pode ser representado na arte com o *body art* e pode ter marcas corporais que mudam o corpo como tatuagem, piercing e até *branding*, ressalta Le Breton.

Le Breton (2013b) dialoga com a obra Vigiar e Punir de Foucault, quando diz que administrar e gerir o corpo são meios de vigilância. De acordo com o autor, cirurgias, modificações, próteses, implantes garantem um “novo nascimento, um novo estado civil” e formam uma identidade ostentada. Neste aspecto, dietas, regimes e exercícios, também são vistos como um modo de fabricar um “novo corpo”.

Le Breton mostra em Adeus ao Corpo (2013b), um corpo que foi transformado em objeto (e, portanto, uma mercadoria) a ser valorizado a partir do controle de si e da produção de uma forma para o corpo. O corpo como aliado do emblema de si, é o corpo em constante transformação e modificação. O corpo assim forma um duplo de si mesmo, através do *alter ego*, tornando-se o “parceiro privilegiado” que pode nos trazer o bem-estar e a reconquista de si.

Marcel Mauss na obra Sociologia e Antropologia (2003) também comenta sobre os “cuidados de si”, “técnicas corporais” e a noção do Eu. De acordo com o autor, aprendemos desde crianças movimentos corporais. Engatinhar, andar, caminhar, posturas e cuidados corporais são algumas das técnicas assimiladas ao longo do tempo. Mauss ressalta que as técnicas corporais fazem parte do mundo, já que estão presentes desde a concepção até morte.

As técnicas da época entre gestação e nascimento, incluem desde do parto (retirada da criança) até o reconhecimento dela. Na segunda fase, a infância entra então os cuidados com alimentação, a criação e o desmame. Na terceira fase, a adolescência, são incluídas maneiras e posturas que são consideradas essenciais para estar no mundo e na quarta, a idade adulta, há o movimento corpo com exercícios (como andar, correr, dançar, saltar, escalar, nadar, movimentos de força) e movimentos do corpo em repouso ou alerta (vigília e sono).

Entre os exercícios físicos, Mauss (2003) descreve as técnicas da corrida como posição do pé, respiração e resistência, mas cita também a magia da corrida que é um jogo corporal. Mauss (2003) explica que as técnicas dos movimentos corporais podem mudar conforme as interações coletivas, a educação, a moda e as imitações. Dependem da interação coletiva, da educação, da moda e das imitações.



O indivíduo aprende uma série de movimentos e técnicas através da observação e da imitação, é o que Mauss (2003) chama de Imitação Prestigiosa. Para ele neste sentido, não há um “movimento natural” e sim um assimilado através das técnicas. Mauss exemplifica a corrida que mudou o estilo de passada conforme a imitação dos corredores profissionais de 1890.

Neste aprendizado do corpo há a imbricação corpo como o mundo, a magia, a tradição e rituais. Como no caso do caminhar da mulher indígena Maori da Nova Zelândia, onde ela balanceia por adotar um andar “*onion*” (típica da tribo). As técnicas de caça australiana utilizam de rituais de corrida e fórmulas mágicas para capturar animais. A mistura do mágico, religioso e do corpo envolve objetos, como na cerimônia de caça ao *opossum*, onde o indivíduo coloca na boca a pedra mágica do cristal de rocha. Deste modo, crenças, rituais e magias também perfazem técnicas.

Eu não acabaria nunca se quisesse vos mostrar todos os fatos que poderíamos enumerar para demonstrar esse concurso do corpo e dos símbolos morais ou intelectuais. Olhemos para nós mesmos, neste momento. Tudo em nós é imposto. [...] temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não (MAUSS, 2003, p 408)

As técnicas corporais estão intrinsicamente ligadas as tradições e determinadas sociedades. Mauss lembra por exemplo que os mulçumanos que só podem se servir com a mão direita. Outro exemplo seria a postura do homem Neanderthal, que tinha as pernas arqueadas por viver agachado.

Como os movimentos corporais estão ligados à uma determinada cultura, Mauss irá entender o corpo como um meio de se apresentar. O corpo pode conferir prestígio ou indicar poder, como no caso dos clãs de tribos indígenas.

O corpo também se apresenta pela figura da persona, que pode ser caracterizada de acordo com os privilégios, rituais, direitos individuais, nomes e ritos. Os etruscos tinham diversas máscaras (terracota, madeiras, cera) que instituíam rituais e demarcavam famílias privilegiadas. O uso de máscaras e estátuas eram comuns para demonstrar poder de uma família.

Uma imagem passa a ser representação da pessoa e despertar diferentes imaginários: “a propriedade dos simulacros e das imagens (Lucrécio 4, 296) é atributo da persona [...] a palavra persona, personagem artificial, máscara e papel de comédia e tragédia, representando o embuste, a hipocrisia – o estranho ao Eu.” (MAUSS, 2003, p. 389). Deste modo, a apresentação de si pode demarcar pertencimentos e identidades.

## **A apresentação de si e o neotribalismo**

De acordo com Maffesolli (1998), o diálogo e as trocas trazem interações e cristalizações. As relações táteis construídas são baseadas em paixões e associações, onde há uma “contaminação” de um com outro no face a face. São nessas relações que o homem não é um ser isolado e sim que entra em contato com o outro para começar um jogo de ações e retroações. A formação de tribos nasce de um consentimento e experiência partilhados, como nos círculos afinitários. Nelas o sujeito é livre para escolher os elementos que se desprendem dessas interações.

O autor percebe que a rua é o lugar potencializador da formação da comunidade. São nas interações, trocas e no roçar que se constituem os grupos. O mundo com o outro, o estar junto, a comunhão e o fervilhar formam a "comunhão dos santos", ou seja, a socialidade.

A socialidade depende do sensível e do compartilhamento com o outro. O "estar juntos" irá depender do “calor afetivo”, e das “multiplicidades de experiências”. De modo, que existem a formação de muitos grupos ligados pelo afeto. Tais afetos devem ser orquestrados de modo que o indivíduo adquira um figurino diferente para cada grupo e consiga estabelecer um reconhecimento e identidade no mesmo. É o que Maffessoli (1998) chama de neotribalismo, ou seja, a formação de grupos com forte envolvimento emocional. Jogging, look retrô, punk, animadores públicos e os "gente bem" são vistos por ele como fenômenos do neotribalismo,

Esse neotribalismo nas redes sociais é percebido por Polivanov (2014). De acordo com a autora, os atores sociais se autoapresentam e constroem performances de amizade escolhendo tipos de “faces” de modo a manter laços sociais. Polivanov (2014) descreve a autoapresentação de si performatizada nas redes sociais, no aspecto de escolher o que mostram ou o que ocultam.

De acordo com Polivanov (2014), os atores externam uma subjetividade e escolhem uma apresentação de si conforme a situação, mas para garantir a sociabilidade com outros atores. Este comportamento seria chamado de “coerência expressiva”, quando os sujeitos constroem um “self” de acordo com a expectativa dos outros.

Mais especificamente, esse “projeto reflexivo do eu” teria ao menos três características fundamentais: 1) ele é *continuamente reelaborado* pelos sujeitos; 2) ele está ligado necessariamente a escolhas de *estilos de vida*, entendidos enquanto “planejamento de vida reflexivamente organizado” ou “decisões tomadas e cursos de ação seguidos”, até

mesmo por aqueles com poucas condições materiais e 3) ele consiste em que os sujeitos mantenham “narrativas biográficas coerentes” [...] – ou o que estamos chamando, em consonância com Goffman (2009), de “coerência expressiva” (POLIVANOV, 2014, p. 66)

Polivanov percebe que o consumo do sujeito é o que provoca um autoconhecimento. Esta construção simbólica da pessoa através do consumo seria um fator identitário, onde a experiência seria mediada por práticas utilitárias, onde os sujeitos se constroem a partir de determinadas visões para organizar a vida social.

Por esta perspectiva, a construção da identidade é constantemente ajustada e modificada de acordo com a situação. Há uma “performance da amizade” neste gerenciamento de impressão. Observa-se que a “presentificação” (POLIVANOV, 2014) de si é feita pelo celular, que se torna o mediador dessa relação entre o Eu e outros. O dispositivo contém inúmeras mídias sociais. A autoapresentação da pessoa se faz, neste caso, por diferentes mídias sociais.

Polivanov (2014) atenta que os atores sociais constroem narrativas dentro de redes sociais. Pela perspectiva do Eu negociado, será discutido como esse Eu é construído e representado, de modo a entreter o outro e criar laços mesmo que sejam líquidos. O corpo nesta percepção se apresenta na criação de uma performance que gera uma impressão. Acredita-se que a exposição do corpo nas fotos possui um intuito de se formar associações com outras pessoas com as mesmas finalidades da corrida e que se identifiquem com a Maratona.

### **O duplo corpo-mídia nas tatuagens da Maratona do Rio de Janeiro**

Corpo, cidade e paisagem se imbricam quando formam os cartões-postais. Ali estão imaginário, localidade, imagem mítica e uma profusão de códigos que produzem sentidos. Denise Siqueira e Euler Siqueira (2012) afirmam:

E que os mitos cartões-postais comunicam? Imaginários concentrados, em imagens que mostram a natureza, que retratam monumentos, que mitificam paisagens apresentando-as como ponto pitoresco, exótico ou tópico” (SIQUEIRA; SIQUEIRA, 2012, p. 61)

Um cartão postal possui fragmentos de paisagens. Muitas vezes são monumentos ou locais pitorescos que são recortados e destacados. Ao retirar uma imagem e destacá-la, o Postal consegue retratar parte de uma cidade.

Siqueira e Siqueira (2012) contextualizam com o exemplo de um cartão do Cristo Redentor e a imagem de uma mulher de biquini de braços abertos perto do monumento. Cartões postais do Rio de Janeiro com o corpo são comuns e constituem uma “cidade corpo”. Tal discurso é baseada na ideia do Rio Cidade Maravilhosa, onde o Estado constrói a imagem da cidade através de propagandas diversas.

Rio Cidade Maravilhosa é aquela das praias cariocas da Zona Sul, dos corpos dos banhistas e pontos turísticos que possuem apelo e reconhecimento nacional e internacional. A areia, o mar o azul e as praias de Copacabana, Leme e Ipanema podem compor um cenário de referência da cidade, por serem identificáveis na memória das pessoas. estádio do Maracanã, Cristo Redentor e Pão de Açúcar representam os pontos turísticos.

Mesmo cartões postais com praias que não são conhecidas ou reconhecidas facilmente, há nas imagens do Rio, um corpo. Que é feminino e está de biquini. Nos recortes, a preferência por mostrar as nádegas, costas e pernas da mulher mostram uma exaltação do erótico do sensual.

As escolhas das imagens por possuírem muitas informações, geram significados e memórias. O Rio é lembrado deste modo quente e sensual, como afirmam Siqueira e Siqueira.

Enquanto mídia, o Postal também é uma memória. Pode servir como souvenir, uma lembrança de ter estado no local. Ao mesmo tempo, ao consagrar determinadas paisagens como características da cidade, torna certas imagens míticas: rondam o imaginário coletivo e operam no campo simbólico.

O mundo segmentado e recortado, com imagens incluídas e excluídas, não é o real, é uma representação de um determinado ponto de vista: “Como mito, o cartão-postal busca ordenar uma determinada realidade, busca explicar, de maneira coerente e isenta de contradições” (SIQUEIRA; SIQUEIRA, 2012, p 66).

O cartão-postal torna-se um cartão-visita do Rio para turistas. Cristo Redentor, Morro Dois Irmãos, praia e corpos são imagens clássicas do Rio que são exploradas para atrair o consumo da cidade, afirmam Freitas e Gotardo (2019). Os autores apontam algumas “imagens-clichê” da cidade que podem causar reconhecimento nacional e internacional como o Carnaval e a imagem de festa sexual ou da praia com as características dos corpos malhados ou bronzeados e a exibição do corpo (bundas e cor da pele).

Freitas e Gotardo (2019) ressaltam que a utilização de paisagens e imagens positivas e vibrantes do Rio de Janeiro que possam colocar a cidade como competitiva e com uma proposta de valor, faz com que surja uma Marca Rio, onde a cidade é colocada como uma mercadoria. Como objeto de consumo, é necessário construir um *city branding*, ou seja, um posicionamento do Rio que diferencie e destaque das demais cidades e a torne uma cidade-marca. Entre as lógicas de criar valor, estão os ideais de se explorar imaginários já cristalizados da cidade, como na questão do Carnaval que é aliado as características “Festividade, alegria, liberdade sexual são componentes desse imaginário sobre essa festa que atrai milhares de turistas e bilhões em divisas todos os anos” (FREITAS, GOTARDO, 2019, p.177).

Tornar o Rio como cartão-postal do país, precisa de diversas “imagens-síntese” compostas pela beleza natural e características urbanas para chamar atenção de turistas, apontam os autores. Neste processo, o mito e exotismo são necessários para compor as narrativas da cidade e construir um imaginário cristalizado sobre a cidade. Algumas destas imagens clássicas estão nas tatuagens dos corredores da Maratona do Rio, como o corpo, o Cristo Redentor e o Morro Dois Irmãos. De modo que as tatuagens também são um cartão-postal e possuem imagens-clichê. Tais imagens estabelecem o reconhecimento e identificação dos outros corredores em relação ao evento (Maratona), a cidade (Rio de Janeiro) e ao próprio corpo.

Os corredores da Maratona do Rio de Janeiro compartilham muitas experiências do evento através do Instagram e outras mídias sociais. Entre as hashtags mais comuns estão #maratonadorio (105 K), #soumaratonadorio (21k)<sup>3</sup>, #maratonatoo (45 publicações) e #tatuagemdecorrida (45 publicações). Entre as imagens mais comuns estão: fotos do corredor nas partes que incluem o cartão postal (praia, Morro Dois Irmãos, Morro Pão de Açúcar, Cristo Redentor, Copacabana, Ipanema e Leblon), fotos da medalha e do participante correndo. Neste artigo recortou-se as fotos com tatuagens que fizessem referência à Maratona do Rio de Janeiro.

A foto compartilhada no Instagram (Imagem 1) é a tatuagem que inclui: a reprodução da foto do próprio corredor, a imagem do Cristo Redentor e a medalha da prova abaixo da reprodução do corpo do corredor. De modo que inclui o Cartão Postal Cristo Redentor (a cidade mercadoria), o evento demarcado (evento mercadoria) e o corpo mercadoria (do corredor). A Imagem 1 teve mais de 100 curtidas e 37 comentários até o

---

<sup>3</sup> Acessado no Instagram no dia 10/09/2019

dia 10 de setembro de 2019. Ela foi postada pela Foco Radical empresa que faz fotos dos corredores e que fez duas postagens: a foto do corredor que eles tiraram e a tatuagem baseada na foto. A legenda da Foco Radical é “quando uma foto se transforma em arte”, Entre os comentários , destacamos “sensacional”, “espetacular” , “que momento” , “tenho uma quase nesse ângulo. Parabéns a esses profissionais que registram aqueles nossos momentos tão especiais”. Nestes comentários , entende-se uma admiração compartilhada e a lembrança de que aquela foto e tatuagem são uma maneira de marcar o momento da Maratona do Rio de Janeiro.

Imagem 1: Tatuagem do corredor com a medalha e a paisagem



A segunda tatuagem (imagem 2) é réplica da medalha de 15 anos da Maratona do Rio de Janeiro. Nesta medalha, o emblema é do Pão de Açúcar, a escrita 42 k (distância da corrida), o logotipo do evento e também o número 15, por fazer parte de uma edição histórica da Maratona do Rio de Janeiro<sup>4</sup>. No Instagram é postada por uma tatuadora que fez o trabalho, por isso a mensagem é comercial: “Orçamento só por WhatsApp”. A imagem tem mais de 100 curtidas e apenas um comentário com uma usuária marcando outro usuário dizendo: “é a sua cara”.

Imagem 2 : Tatuagem da Medalha comemorativa de 15 anos da Maratona do Rio

<sup>4</sup> Medalha da 15 edição da Maratona do Rio de Janeiro -

<http://www.correrpelomundo.com.br/2017/05/conheca-a-medalha-comemorativa-da-maratona-do-rio-2017/>. Acessado em 27/08/2019





A terceira tatuagem foi escolhida por ter três pertencimentos: Ser mulher, ser meia maratonista e ter realizado a Maratona do Rio, como na imagem 3. A corredora faz três tatuagens: Um coração com a linha do batimento cardíaco, a marca dos 21 km, a imagem de uma mulher corredora e o logotipo da Maratona. A mensagem é: “Sonhos foram feitos para serem realizados...todos podem então nunca desista de seus sonhos. Sou Maratonista”. A corredora usa diversas hashtags, por isso recortou-se as de pertencimento e de se encontrar no Rio de Janeiro: “#somostodoscorredores”, “#melhadanascostas”, “correndopelorio”, “soumaratonista”.

Imagem 3 : Tatuagem da Mulher sobre a Maratona



A quarta tatuagem foi escolhida por ter dois pertencimentos: o usuário escolhe o logotipo da Maratona, para demarcar que esteve no evento, escreve 21 k para demarcar que fez a

meia maratona que faz parte do Festival de Corridas como é chamada a Maratona do Rio por ter 5 corridas em dias. Na imagem 4, as hashtags usadas foram #gringo: #gringotattoo #maratonatattoo , #marathon e #runner e a mensagem foi “Vamos nessa! Exemplo de superação na pele!”. A mensagem e as hashtags mostram como o evento é visto como um desafio e batalha a ser vencido.

Imagem 4: Tatuagem do Logotipo da Maratona e inscrição dos 21 km



A quinta tatuagem foi escolhida porque o usuário optou por tatuar a medalha de uma das edições do evento. A mensagem é “Maratona, aos amantes da corrida” As hashtags usadas são : #maratonatattoo , #tatoorj , #donsiqueira , #tatuagemrj. O usuário não tem a preocupação de dizer quantos quilômetros correu e também não demarcou qual das edições do evento participou.

Imagem 5 : Tatuagem da Medalha



Partindo da análise de tatuagens feitas sobre viagem no Hostelword, realizadas por Almeida e Reis (2019), entende-se que a tatuagem é um modo de se comunicar e dizer que representa a um determinado grupo.

O uso de marcas estabelece um reconhecimento e uma memória, e também possibilita o compartilhamento de experiências com outros com o mesmo interesse:

Sabendo que marcas na pele representam sentimentos e comunicam memórias de momentos importante, o compartilhamento desse tipo de fotografia nas redes sociais possibilita o reconhecimento de outras pessoas com interesses e experiências semelhantes, contribuindo para a construção de identidades e significados (ALMEIDA, REIS, 2019, p. 123).

Os autores percebem o corpo como mídia e como meio de comunicação. O corpo reflete uma série de signos e produz sentidos. De modo que recordações e experiências podem ser compartilhadas.

### **Conclusões**

O corpo está na cidade e se apresenta diante outros corredores. Ao incluir uma tatuagem relativa à Maratona do Rio estabelece um registro de ter participado do evento e também demarca sua identidade de maratonista.

O “corpo-mídia” é tanto o corpo tatuado como o corpo moldado pelos esportes ou o corpo representando a cidade, de modo que a tatuagem no corpo do corredor poderia ser um duplo corpo-mídia. O registro da Maratona fica memorizado para o corredor e ao mesmo tempo serve como uma demarcação de identidade: aquele que realiza corridas longas. Neste sentido, o corpo do Maratonista é o duplo, o alter ego e o corpo que vivencia e compartilha a Maratona com outros corredores.

As cinco tatuagens foram feitas nas pernas e não em outro lugar do corpo, o que chama atenção para o fato simbólico de ser a parte do corpo mais usada para dar as passadas na corrida. Todas as tatuagens possuem uma demarcação do evento seja pela medalha ou pelo logotipo. O que mostra como a Maratona do Rio em si é vista como uma mercadoria a ser exposta. Três delas estão com a escrita da distância percorrida: 42 km (a Maratona) e 21 km (Meia Maratona, que faz parte do evento). Entende-se uma inscrição em um determinado grupo de corredores, já que há diferentes distâncias no mesmo evento. Uma delas chama mais atenção por ser a cópia da fotografia feita no evento, inclui o corredor, o logotipo e ele escolhe uma paisagem representativa do Rio de Janeiro: o Cristo Redentor.

A tatuagem é um cartão-postal também pois retrata a Cidade Maravilhosa e funciona como uma memória para o corredor. De modo que, a imbricação corpo, cidade, imagens e paisagens do Rio de Janeiro formam o Mito da Cidade Maravilhosa.

## **Bibliografia**

ALMEIDA, Lucas Gamonal Barra de.; REIS, Jarlene Rodrigues. Tatuagens para quem é obcecado por viagens: afetos, memórias e interações entre usuários das mídias sociais da Hostelworld. IN: **Narrativas do Eu: gênero , emoções e produção de sentidos** (ORG) SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; FORTUNA, Daniel Ribeiro. Porto Alegre: Sulina, 2019.

FREITAS, Ricardo Ferreira; GOTARDO, Ana Tereza. **Rio destino gay?: liberdade sexual e violência contra LGBTs na série documental Gaycation**. In: Narrativas do Eu: gêneros, emoções e produções de sentido. Porto Alegre: Sulina, 2019

GOFFMAN, E. *Ritual de interação*: ensaios sobre o comportamento face a face. Tradução de Fabio Rodrigues Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

LE BRETON, David . **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2013a.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade**. Campinas, SP: Papirus, 2013b

MAFFESOLLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “Eu”. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.367-997.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. P. 399-420.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; SIQUEIRA, Euler David de. O corpo como imaginário da cidade. IN **Destaque para a garota carioca: corpo, sociabilidade e comunicação na cidade**. Porto Alegre: Sulina, 2012

POLIVANOV, Beatriz. **Dinâmicas identitárias em sites de redes sociais** - Estudo com participantes de cenas de música eletrônica no Facebook. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.