Paulo Cesar Silva de Oliveira
Tainá Andrade da Silva
(Orgs.)

COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

leituras interculturais e intermidiáticas

Pedro & João editores

Comunicação, sociedade e cultura:

leituras interculturais e intermidiáticas

Pedro & João
editores

Paulo Cesar Silva de Oliveira
Tainá Andrade da Silva
(Organizadores)

Comunicação, sociedade e cultura:

leituras interculturais e intermidiáticas

Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Paulo Cesar Silva de Oliveira; Tainá Andrade da Silva [Orgs.]

Comunicação, sociedade e cultura: leituras interculturais e intermidiáticas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2026. 213p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2884-6 [Digital]

1. Comunicação. 2. Sociedade. 3. Cultura Popular. 4. Interartes. I. Título.

CDD – 370

Capa: Marcos Della Porta
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
Diagramação: Diany Akiko Lee
Editor: Valdemir Miotello
Diretores executivos: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).

Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2026

Aos nossos mestres e alunos dos cursos de Comunicação, dedicamos este trabalho,

Aos artistas que, por meio da literatura, da música, das artes plásticas, do cinema e das novas tecnologias midiáticas empunham a bandeira da cultura popular,

e

ao povo, que é um "inventalínguas na malícia da maestria", como escreveu Haroldo de Campos, e que constroem em seu dia a dia formas de beleza, em música, culinária, festa e afetos,

dedicamos essas reflexões.

A ambiguidade da cultura popular e a dimensão trágica da consciência que nela se exprime poderiam sugerir uma outra lógica, uma racionalidade que navega contra a corrente, cria seu curso, diz não e recusa que a única história possível seja aquela concebida pelos dominantes, românticos ou ilustrados.

Marilena Chauí, *Conformismo e resistência*.

Sumário

Apresentação **11**
Paulo Cesar Silva de Oliveira
Tainá Andrade da Silva

Soy loco por ti, América: pensando a latinidade a partir do samba-enredo da Vila Isabel **27**
Diego Freitas Garcia

"Kizomba, festa da raça" x "Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós": um estudo comparativo sobre a representação do protagonismo negro na Abolição da Escravidão **57**
Gustavo da Silva Vicente dos Santos

Fotografia Documental como contra-arquivo: representação, cotidiano e bem-querer na Folia de Reis do Complexo da Reta **81**
Lorena Salum

Bloco de carnaval "Se Benze que dá" na favela da Maré (RJ): samba e fotografia – memória, resistência e decolonialidade **103**
Fábio Gama Soares Evangelista

O registro zombeteiro dos umbrais do Catete: uma trilogia imagética de Arthur Bernardes pelo traço de Andrés Guevara **135**
Fernanda Estevam de Carvalho

Descolonizando o Currículo: a Educação como campo de enfrentamento ao racismo no Brasil **153**
Marcela Paloma

***One Piece* e a luta por cidadania: subversão e empoderamento no audiovisual** **165**
Tainá Andrade da Silva

Feridas do tempo: experiências femininas e violência simbólica na *Tetralogia Napolitana* **185**
Isadora Ortiz

Sobre as autoras e os autores **209**

Apresentação

Paulo Cesar Silva de Oliveira
Tainá Andrade da Silva

A discussão sobre a consolidação da Comunicação como um campo de saber, conforme nos ensinaram Armand e Michèle Mattelart (2014, p. 9), "recobre uma pluralidade de sentidos" que se encontram "situados na encruzilhada de várias disciplinas". Ao historiar o percurso atribulado das teorias da Comunicação e, por extensão, do campo das Humanidades em geral, Mattelart & Mattelart pensam essas problematizações como partes da luta pelo domínio/predomínio de campos ideológicos e escolas de pensamento que se pretendem hegemônicos. A partir da compreensão de uma série de circunvoluções na área das Comunicações – e aqui o plural é uma escolha metodológica para pensarmos a área –, pode-se dizer que "o retorno do cotidiano" seja talvez a marca fundamental de nosso tempo e norteia esta coletânea.

Os estudos aqui reunidos encaminham discussões que encontram no campo da Comunicação Social um espaço privilegiado para a reflexão crítica marcada fundamentalmente pela interdisciplinaridade e multidisciplinaridade das abordagens. Os trabalhos procuram problematizar os tipos de saberes revelados a partir da observação e análise das mais diversas práticas comunicativas. No espírito comum que anima os textos selecionados para esta coletânea, pensa-se a existência comunitária a partir de seus sistemas de trocas reais e simbólicas e do intercâmbio de experiências percebidas e retiradas da observação do cotidiano, da vida miúda. A perspectiva comunicacional potencializa e atualiza essas questões e o leitor atento notará em nosso vocabulário certas apropriações das reflexões de Raquel Paiva (2003, p. 10), teórica que de forma inovadora definiu a

comunidade como "[...] um caminho de redescrição das tentativas sociais de produzir comunicação a partir de uma experiência comum, fora dos grandes circuitos do capital". Esse conjunto de experiências comunitárias motivou as reflexões dos oito pesquisadores engajados neste projeto, na tarefa de interrogar a sociedade, a cultura e as políticas de nosso tempo.

Em um mundo globalizado, que pasteuriza categorias do pensamento e as submete a estratégias de *marketing* e às vicissitudes das leis de mercado, a lógica de uma organização planetária democrática o suficiente para abolir fronteiras deu forma às utopias emancipatórias e progressistas que viam as tecnologias midiáticas como mensageiras das boas-novas, mas os poderes do deus-mercado mostraram que era preciso muito mais: tornava-se imperioso estabelecer algumas táticas de resistência e ação, nos moldes do que Michel de Certeau (2014) analisou em relação às práticas cotidianas. Certeau defende que é preciso criar/reinventar movimentos de inversão, subversão, resistência, criação e recriação das realidades que se encontram sob o jugo das ordens dominantes. As resultantes dessas práticas comuns estão à espera de serem narradas, reavaliadas, refeitas, e os efeitos críticos desses atos podem ser classificados como desconstrução, performatividade ou, entre nós, latino-americanos, giro decolonial ou epistemológico. Certeau afirmava que as análises e as narrações deixam rastros em sua caminhada, elas deixam pegadas sobre os terrenos há muito habitados e abandonados, mas que algum dia frequentamos, interferimos, redefinimos cotidianamente, a partir de nossas formas de caminhar, que vão definindo "as frequentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho" (Certeau, 2014, p. 35).

Aníbal Quijano refletiu outrora sobre uma reconstituição epistemológica que, apontando para a crise da ideia europeia de modernidade e progresso, poderia mostrar novas possibilidades de se repensar as estruturas do conhecimento a partir da ação crítica não mais eurocentrada, mas que partisse dos mais diversos pontos dos territórios globais, incluindo os não-hegemônicos. Devemos,

portanto, não apenas evitar, mas lutar contra as perspectivas de totalidade que relega as diferenças e os fenômenos cotidianos a um lugar de inferioridade:

> Fora do Ocidente, em praticamente todas as culturas conhecidas, toda cosmovisão, todo imaginário, toda produção sistemática de conhecimento estão associados a uma perspectiva de totalidade. Mas, nessas culturas, a perspectiva da totalidade no conhecimento inclui o reconhecimento da heterogeneidade de toda a realidade; de seu irredutível caráter contraditório; da legitimidade, isto é, da desejável natureza diversa dos componentes de toda a realidade e, consequentemente, da realidade social (Nossa tradução).[1]

O reconhecimento da heterogeneidade das coisas e da pluriversidade dos fenômenos sociais e culturais anima os estudos aqui coligidos e que são revestidos de um forte caráter interdisciplinar, intermidiático, político e social, orientados pela perspectiva crítica da Comunicação Social. O campo cooperativo da educação também contribui para pensarmos as possibilidades e os limites dos discursos da Comunicação na formação cidadã. Neste aspecto, seguimos a orientação de Francisco Gutierrez (1978, p. 56): "As novas linguagens nos evidenciaram que comunicar-se não consiste somente em transmitir ideias, fatos, mas sim em oferecer novas formas de ver as coisas, influenciando e até modificando, desse modo, os significados ou conteúdos". A tarefa da Comunicação se reverte, portanto, de uma série de interrelações, pontos de apoio e contato que atestam a vocação multidisciplinar da área, com todos os problemas e impasses que isso acarreta: "Diante da derrocada da ideologia racionalista do progresso linear

[1] No original: *Fuera de "Occidente", en virtualmente todas las culturas conocidas, toda cosmovision, todo imaginario, toda produccion sistematica de conocimiento, estan asociadas a una perspectiva de totalidad. Pero en esas culturas, la perspectiva de totalidad en el conocimiento, incluye el reconocimiento de la heterogeneidad de toda realidad; de su irreductible caracter contradictorio; de la legitimidad, esto es, la deseabilidad, del caracter diverso de los componentes de toda realidad, y de la social en consecuencia* (Quijano, 1992, p. 19).

e contínuo, a comunicação assumiu seu lugar e anuncia-se como parâmetro por excelência da evolução da humanidade, num momento histórico em que ela busca desesperadamente um sentido para seu futuro" (Mattelart; Mattelart, p. 189).

Os textos reunidos nesta coletânea estabelecem diálogos da Comunicação com os mais diversos campos do pensamento, dos quais destacamos a intermidialidade, a educação, a crítica cultural e a mirada decolonial. Para tanto, estudos sobre a latinidade a partir do samba-enredo; sobre os processos sociais, culturais e políticos a partir das reflexões sobre o papel da memória; sobre a arte produzida e performada nas comunidades periferizadas da cidade do Rio de Janeiro; sobre as relações históricas que marcaram o cotidiano político do Rio de Janeiro capital no século XX e que foram captadas pela arte, como no caso das caricaturas; ou ainda, sobre as possibilidades de decolonizar as visões hegemônicas acerca dos processos de escravização e das lutas do povo preto, no exemplo dos sambas-enredo das Escolas de Samba. Tudo isso, estrutura um conjunto de reflexões fincadas na reconfiguração de nossas práticas sociais, políticas e filosóficas produzidas a partir de nossa realidade cotidiana e do contato com o passado histórico. Michel de Certeau (2014, p. 259) dizia que "agora o real tagarela". Se as vozes do parlatório contemporâneo são cada vez mais numerosas e diversas e as táticas desenvolvidas pelos fracos conseguem por caminhos diversos burlar os imperativos discricionários pautados pelo controle do mundo da vida (biopoder), no entanto, o poder hegemônico precisa ser decolonizado, pela luta e pela burla.

Quanto a esses aspectos, os trabalhos de Diego Freitas Garcia, Fernanda Estevam de Carvalho, Gustavo da Silva Vicente dos Santos, Fabio Gama Soares Evangelista e Lorena Salum são exitosos em lançar olhares a determinadas realidades cotidianas, como as de grupos negligenciados, e propõem fornecer subsídios para o debate em torno de questões pouco pensadas, como as representações do real do ponto de vista do saber comunicacional. Esse saber é arregimentado pelas narrativas desses autores,

desenvolvidas no diálogo pleno com as relações intermidiáticas exploradas por cada um desses artigos.

A pergunta que Diego Garcia elabora, a partir da leitura crítica do samba-enredo, é se nossa brasilidade pode ser compreendida através dessa expressão artística e quais relações a sociedade e o saber acadêmico mantêm com ela. Como aponta Garcia, se nem mesmo uma conceituação mais aprofundada do samba-enredo se fez até hoje, do ponto de vista da crítica literária, como estabelecer as bases de uma identidade baseadas em um objeto muito discutido, porém, pouco questionado do ponto de vista formal? O mesmo ocorre com a ideia de latinidade, cujas primeiras formulações, segundo Garcia, surgem em meados do século XIX e foram influenciadas pelos interesses da expansão imperial francesa e pelos efeitos posteriores aos processos de independência e que motivaram um reordenamento das elites nacionais na França. A crescente expansão americana no mundo e na América Latina motivou as elites burguesas e a intelectualidade hispano-americana a buscar um ideal de integração nacional e regional, mas o Brasil Imperial, evidentemente, manteve-se ao largo dessas discussões, como aponta Garcia. Repensar a ideia de uma América Latina a partir das poucas incursões pelo tema propostas nos enredos das Escolas de Samba é uma tarefa que se conjuga à própria necessidade de (re)pensar uma teoria do samba-enredo como espécie literária e a problematização provocadora dessas questões permeiam o artigo de Garcia.

O mundo do samba e das Escolas de Samba também motivam Gustavo da Silva Vicente dos Santos a reavaliar as narrativas históricas e os conceitos hegemônicos que construíram a ideia de Abolição da Escravização, a partir de 1888. De fato, "Kizomba, festa da raça", samba-enredo da Unidos de Vilas Isabel (1988), e "Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós", do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense (1989), são dois exemplos contrastantes de discursos sobre a escravização, de seus efeitos e das leituras históricas que o povo negro refaz e questiona. Os exemplos de Vila e Imperatriz podem ser acrescidos

de vários outros, pela profusão de sambas-enredo encontrados e que tratam da problemática do racismo e do sequestro da população negra em África.

Como complexos de comunicação que envolvem tanto o público local – as comunidades que habitam os arredores das agremiações, o amplo público que participa do cotidiano das Escolas e consome seus produtos –, quanto os meios midiáticos os mais diversos – CDs, DVDs, plataformas de música, transmissões televisivas, *shows*, telejornais, jornais impressos e *sites* – as práticas culturais e sociais das Escolas de Samba estimulam um sem-número de discussões sobre os processos comunicacionais e ideológicos que elas estruturam. As Escolas são verdadeiros espaços transdisciplinares moldados por práticas cotidianas que ultrapassam o campo da arte e da técnica e se espraiam pelo mundo da vida: trabalho, renda, sociabilidade, disseminação cultural, acolhimento, serviços, economia e afins.

O fato de que o campo da Comunicação também se configura como espaço multifocal para a ampliação das discussões sobre história, cidadania, mídia e política, mostra que o terreno conceitual e crítico desses espaços populares precisa ser constantemente desbravado e reavaliado. Há, aliás, cada vez mais possibilidades de reflexão, posto que o passado está a mudar velozmente e a pesquisa pode contribuir para a renovação dos questionamentos acerca papel do campo comunicacional e das artes como um todo.

O trabalho transdisciplinar das Escolas de Samba chama a atenção para os usos das diversas mídias responsáveis pela significação e para a possibilidade de reconstrução e/ou de revisão histórica do presente e, consequentemente, do passado revisitado. Os estudos reunidos neste livro, e agora não estamos somente tratando do Carnaval e das Escolas de Samba, nos colocam frente a frente com relações intermidiáticas estabelecidas por meio da reflexão comunicacional, a nosso ver, sempre em dimensão colaborativa.

A festa do Carnaval envolve imagens, muitas delas fixadas pelo olhar do fotógrafo e das câmeras de TV: são imagens em movimento, verdadeiros trabalhos de artes plásticas a captar os movimentos de corpos, seja na dança, no teatro, além de convocar o texto literário, responsável pela poesia cantada dos sambas e marchas, sem esquecer o apoio cada vez maior da tecnologia. Como apontou Marize Malta (2022, p. 108),

> A modernidade anunciada pelo Carnaval, amparada tanto por artistas gráficos-cenógrafos quanto por anônimos, merece uma visão mais cuidadosa para compreender o trânsito de diferentes mídias que estavam a experimentar outras imagens modernistas bem antes da Semana de Arte Moderna.

Quanto a isso, a contribuição do premiado fotógrafo Fábio Gama Soares Evangelista para o campo comunicacional do Carnaval confirma a percepção de Fernando Gutierrez (1978, p. 83), de que os sentidos são construídos por meio de uma linguagem total em que "ler é interpretar signos". Além disso, as imagens colaboram para a educação do público, seja ele formado por crianças ou adultos leitores. Para Gutierrez, ler imagens fixas nos permite identificá-las em sua estruturalidade – elementos, linhas, cores, luzes etc. – sem desconhecer as ações que permitem a elas, dentro de um campo de saber determinado, estabelecer significados e estimular múltiplas percepções de mundo. Que a atenção de Evangelista se volte para a festa em comunidades periferizadas não é um dado aleatório. Sua fotografia se apropria das várias possibilidades interpretativas dos signos que, embora à nossa disposição, nos passam despercebidos, pois, envolvidos que estamos pela festa e por outras sensorialidades, talvez não percebamos as múltiplas nuances de um instante determinado, o que o olho fotográfico consegue revelar.

A força evocativa da captação de imagens de Fábio Evangelista reforça a ideia de Michael Pollak (1992), de que as memórias são individuais e ao mesmo tempo coletivas, ou seja, elas

também revelam um fenômeno social mais amplo, posto que ligadas a um grupo, a uma comunidade, a um tempo histórico. A Favela da Maré é o *lócus* memorial por onde essas experiências e práticas ocorrem e a câmera de Evangelista capta os "instantes-fulgores" traduzidos pelos fotogramas, que transitam entre realismo e poesia; entre a perspectiva de uma captura objetiva do real filtrado e uma necessidade/vontade de um humanismo não humanista que procura se estabelecer fora de centramentos. Suas imagens são como leituras dialógicas de uma realidade capturada, ideologicamente organizadas, nas palavras do autor, de modo a que os observadores sejam estimulados a pensar formas de "lutar por uma cidade na qual as ruas sejam espaços dos encontros e convivências e não apenas espaços destinados ao medo, aos carros e ao capital", diz Evangelista.

De maneira diversa, porém complementar à proposta de Evangelista, Lorena Salum propõe a noção de contra-arquivo, baseada na "pedagogia do bem-querer", de João Roberto Ripper, para registrar o trabalho do grupo de Folia de Reis Bandeira Estrela do Oriente 2. O grupo, liderado por Mestre Cláudio, situa-se na comunidade do Complexo da Reta, no município de Itaboraí, no Rio de Janeiro. Frequentemente associada a um espaço controlado pelo tráfico e alvo constante de operações policiais, a localidade se destaca na mídia pelos aspectos negativos da violência e quase nunca aparece como produtora de cultura e espaço de expressão popular, algo que Salum credita à lógica necropolítica reforçada pelos meios de comunicação.

O reconhecimento do grupo Bandeira do Oriente 2 faz parte das ações afirmativas necessárias para se romper com o estigma de território violento com que as diversas comunidades do Rio de Janeiro são rotuladas. A beleza do material fotográfico produzido por Salum vai pontuando sua reflexão crítica da realidade em que o grupo se movimenta e se apresenta como contraponto às narrativas de crime e violência disseminadas pela mídia acerca da comunidade pesquisada. Resulta daí, assim como apontamos no trabalho de Fábio Evangelista, um dialogismo produtivo entre as

imagens poéticas e a realidade opressora, entre a estética e a política, sem desconhecer a memória e seu papel decisivo na preservação da tradição da Folia de Reis, motivando Salum a deslizar sua análise pelo campo dos afetos, o que justifica sua opção pela "pedagogia do bem-querer".

Ainda sobre a questão das imagens – desta vez recuperadas da história do Brasil durante o período da Primeira República, quando da chegada ao Rio de Janeiro do jovem artista paraguaio Andrés Guevara, então com 19 anos –, conforme a reflexão histórica, artística e filosófica de Fernanda Estevam de Carvalho, saberemos que Guevara havia sido contemplado com uma viagem artística à Europa subsidiada pelo governo argentino e o Rio de Janeiro era uma parada rumo ao velho continente. "O registro zombeteiro dos umbrais do Catete" é uma reflexão que remete a um acontecimento histórico em momento conturbado da turbulenta política do momento, a gestão do impopular governo de Arthur Bernardes (1922-1926), já prenunciando a queda da República Velha, que ocorreria em 1930. O traço de Guevara documenta a verve crítica e o poder das imagens direcionadas a um governante autoritário e violento. As obras de Guevara se tornariam documentos importantes acerca das relações entre a arte da caricatura, o tempo histórico representado e a fixação de imagens cuja potencialidade questionadora se deu através do humor, da paródia, do exagero, características da *poíesis* que marca uma vertente artístico-imagética até hoje atual.

Valendo-se ainda de uma leitura barthesiana da relação entre denotação e conotação, Carvalho articula a dicotomia forma/fundo como fator preponderante de sua análise, já que a forma caricatura revela um pano de fundo histórico-social bastante problemático em que o leitor poderá experimentar as potencialidades de interpretação daquele real representado. Daí Guevara extrapolar o mero registro histórico para elaborar uma obra poética que toma a realidade opressora de um governo autoritário como forma de problematizar o poder e o regime ditatorial das elites decadentes

de que Bernardes fora representante, o que as imagens do caricaturista documentam e encaminham à reflexão crítica.

O trabalho de Carvalho também oferece uma breve, mas produtiva, reflexão sobre os efeitos potencializadores do riso na crítica social empreendida pela caricatura. Sua análise não se socorre das tradicionais leituras filosóficas acerca do riso, mas faz bom uso das noções de Michel de Certeau, acerca das "táticas do fraco", cujo potencial de resistência e transgressão, assim como ocorre no riso, transparece no trabalho de Andrés Guevara. O resultado é um texto dinâmico, interdisciplinar, que passeia pelos campos da literatura, da história, das artes plásticas, da crítica política, sem desconhecer o papel da sociologia crítica nos estudos sobre os atos comunicacionais, seus meios e seus objetos.

Como se vê até o momento, as reflexões caminham na direção de um campo cooperativo e em construção, conforme vimos em Mattelart & Mattelart. Segundo afirmou Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, se é verdade que o vocábulo "mídia" já faz parte de nosso dia a dia, pensá-lo apenas como sinônimo de veículos de informação é uma explicação redutora e, por que não dizer, incoerente e insuficiente para explicar ou questionar os fenômenos comunicacionais que atravessam nossa vida cotidiana e nossas pesquisas acadêmicas. Para Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 31), para além do senso comum, o termo mídia deve ser compreendido em sua relação com as diversas áreas do pensamento: "Há uma miríade de propostas para a delimitação do termo, provindas de diversas áreas de pesquisa, como a Filosofia, a Sociologia, a Economia, a Comunicação ou a Tecnologia de Informação, por exemplo". Portanto, o sentido que se deve dar à ideia de mídia e comunicação dependerá de como resolvemos estabelecer nossas relações com os diversos campos cooperativos. Neste sentido, o que até aqui estamos discutindo é a amplitude e as limitações dos termos mídia e comunicação, sem esquecer a necessidade de diálogos com os campos cooperativos, o que explica a inclinação de cada um dos artigos para a História, as Artes, a Sociologia, a Filosofia, a Antropologia etc. Compreendendo a Comunicação

como um complexo sígnico que abrange tanto as ações mais cotidianas e prosaicas quanto as reflexões acadêmicas e artísticas, é possível perceber a potência da Comunicação como campo privilegiado de saber.

Na relação com os campos cooperativos do saber, a leitura de Isadora Ortiz sobre um fenômeno midiático literário, a *Tetralogia napolitana*, de Elena Ferrante – composta pelos romances *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016a), *História de quem foge e de quem fica* (2016b) e *História da menina perdida* (2017) – problematiza a crítica de Ferrante à violência simbólica contra as mulheres e o poder opressivo do patriarcado como elementos estruturantes das quatro narrativas, interconectando memória, tempo e identidade sob a perspectiva da crítica ao *status quo*. Em sua análise, Ortiz discute a performatividade de gênero, a representação social da condição feminina e as múltiplas dinâmicas envolvidas nos processos de transformação da sociedade italiana do pós-guerra. Tanto o contexto cultural pelo qual a narrativa de Ferrante transita quanto a perspectiva histórico-social que traz a discussão de gênero para o campo dos debates mais atuais em torno do feminismo, apontam para o caráter intracomposicional do estudo de Ortiz, em que "[...] um produto de mídia faz referência a outra mídia usando apenas seus recursos internos, seus significantes de referência [...]" (Ramazzina-Ghirard, 2022, p. 51). Ao final de seu texto, Ortiz nos ensina que a literatura de Elena Ferrante, "ao mesmo tempo em que denuncia as opressões do patriarcado, também ilumina as possibilidades de subversão e reinvenção, convidando-nos a repensar as estruturas que moldam nossa realidade".

Subversão e reinvenção são dois termos potentes para analisar os trabalhos de Tainá Andrade da Silva e Marcela Paloma, conectados, cada um à sua maneira, pela preocupação com o campo político-educacional. As duas autoras trabalham este campo como espaço de disputas em que o enfrentamento ao racismo e às estruturas da colonialidade se dá na batalha diária pelo exercício da cidadania, na defesa das formas de pertencimento e pela

conquista de novos territórios de saber, poder e reconhecimento da pluralidade social, cultural e política da nação.

Para Tainá Andrade da Silva, o audiovisual atua como uma cartografia de resistências, onde a ficção se torna um território estratégico para a afirmação da cidadania. Ao investigar o fenômeno do anime *One Piece* (1999), a autora observa como o protagonismo de figuras marginalizadas – aqui personificadas na subversão pirata – oferece ao público um espelho de reconhecimento e de enfrentamento às estruturas de poder. Andrade da Silva demonstra que o consumo dessas narrativas vai além do entretenimento: trata-se de um exercício de escuta e visibilidade para vozes que as hegemonias culturais tentam silenciar. Nesse sentido, o trabalho se entrelaça às "táticas" cotidianas descritas por Michel de Certeau, ao revelar como os sujeitos ressignificam as produções midiáticas para ler suas próprias realidades. Ao aproximar o universo fantástico da obra de Eiichiro Oda aos dilemas concretos das periferias brasileiras, a pesquisadora reforça que a disputa pela comunicação é, em última instância, uma luta pelo direito de inventar novos modos de existência e de felicidade comum.

A força da análise de Andrade da Silva reside, sobretudo, na corajosa confrontação entre a narrativa ficcional e a crueza do noticiário brasileiro. Ao tensionar as fronteiras entre os episódios de *One Piece* que se passam em *Shells Town* e a cobertura jornalística de territórios periféricos, a autora denuncia como a lógica da necropolítica de Achille Mbembe molda nossas formas de representação do real. Mais do que um estudo sobre animação, o texto nos convoca a refletir sobre a seletividade dos discursos midiáticos e a potência da ação política civil. Assim, a pesquisa reafirma que o "direito ao entretenimento" e à representação não estigmatizada é uma ação essencial da cidadania comunicativa, capaz de inspirar e estimular o sujeito marginalizado a tomar a palavra e a subverter a ordem que o silencia, daí a relação essencial entre educação e comunicação.

Já a reflexão de Marcela Paloma desloca o olhar para a educação como um território central de enfrentamento ao racismo estrutural no Brasil. Em diálogo com a crítica de Aníbal Quijano às heranças da colonialidade do poder, a autora propõe uma educação decolonial que questione as narrativas hegemônicas de matriz eurocêntrica que ainda operam no silenciamento de saberes e das identidades plurais. Paloma examina como a implementação de uma Educação para as Relações Etnico-Raciais (ERER) funciona como uma ferramenta de ruptura pedagógica, capaz de transformar a escola em um lugar de pertencimento e de reconhecimento das raízes históricas afro-latinas. Através desse viés, o texto reforça que a democratização do conhecimento exige mais do que o acesso formal às instituições. O texto demanda uma revisão profunda das diretrizes educativas para que o ambiente de ensino se torne, de fato, um espaço de liberdade, dignidade humana e afirmação de uma cidadania que acolha a complexidade da nossa formação social.

Desse modo, as contribuições de Andrade da Silva e Paloma convergem para uma compreensão da educação e da comunicação como campos indissociáveis na construção de uma consciência crítica e na afirmação de direitos. Enquanto a primeira investiga por que meios a cidadania comunicativa se materializa na palma da mão – transformando o consumo móvel de imagens em um dispositivo de soberania e reconhecimento –, a segunda projeta no chão da escola a urgência de reformulação dos currículos que tenham como meta o rompimento com as diversas formas de colonialidade do saber. Ambas as autoras apostam na capacidade de agência dos sujeitos para fissurar as ordens dominantes, reafirmando que o ato de narrar a própria existência e de ser educado para compreendê-la em sua plenitude é o que permite transmutar afetos e saberes. Trata-se, em última instância, de projetos de transformação social que reconhecem, tanto na tela quanto na sala de aula, os territórios legítimos de invenção e resistência cotidiana.

Ao entregar essa coletânea a um público leitor mais amplo do que os da universidade e dos cursos de Comunicação, torna-se essencial destacar o caráter aberto, colaborativo, pluridimensional, intermidiático e multidisciplinar desses estudos reunidos. A conectá-los, a verve política dos trabalhos se espraia pelos campos da cultura popular, da política, da representação social em suas diversas facetas. Sem esquecer que é o olhar da Comunicação que reveste todos os trabalhos, mostrando que a prática comunicacional é também forma de resistência, que se materializa nos atos de fala, nas práticas cotidianas e nos meios pelos quais as mensagens carregam sentido, ideologias, afetos. Introduzir a transgressão na ordem, abrir novas fendas no sistema da colonialidade, desafiar discursos hegemônicos e caminhar pelas brechas e becos da cidade – real e imaginada – são propostas de leitura do mundo que encontrarão nas reflexões aqui coligidas um porto (in)seguro, mas de ancoragem garantida.

Referências

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1*: artes de fazer. Tradução Ephraim F. Alves. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GUTIERREZ, Fernando. *Linguagem total*: uma pedagogia dos meios de comunicação. Tradução Wladimir Soares. São Paulo: Summus, 1978.

MALTA, Marize. A fantasia decorativa da modernidade dos incultos, malcriados e desviados. *ARS*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 20, n. 45, p. 55-121, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.198540.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

PAIVA, Raquel. *O espírito comum*: comunidade, mídia e globalismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Peru Indig*., v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermidialidade*: uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.

Soy loco por ti, América: pensando a latinidade a partir do samba-enredo da Vila Isabel

Diego Freitas Garcia

Palavras iniciais

¿Y sabes bailar samba? A recorrência da pergunta por parte de interlocutores hispanofalantes nos primeiros contatos com um brasileiro é indício do papel deste gênero musical na conformação da nossa identidade nacional. Posto que a dança mencionada refere-se, normalmente, à performance dos passistas no carnaval, entendemos que, no imaginário dos nossos vizinhos latino-americanos, a brasilidade está mediada por um produto específico: o samba-enredo. Peça fundamental da manifestação cultural que o povo brasileiro converteu em um dos maiores espetáculos do mundo, o samba-enredo oferece símbolos que nos situam na interação com os povos da região. Pensar esta criação no campo dos estudos literários permanece, contudo, tarefa pouco explorada.

O presente artigo caminha nesse sentido, tomando como ponto de partida o samba-enredo da Vila Isabel, campeão do carnaval carioca de 2006, "Soy loco por ti, América: a Vila canta a latinidade", assinado por André Diniz, Serginho 20, Carlinhos do Peixe e Carlinhos Petisco. Isto nos permite contribuir às discussões atuais sobre as particularidades desta forma literária ao mesmo tempo em que analisamos o texto como articulador de sentidos acerca da identidade latino-americana.

Na primeira seção, esboçamos um breve histórico do desenvolvimento do samba-enredo para logo abordar a discussão sobre as suas características fundamentais, buscando avançar na conceitualização desta espécie literária em sua relação com as condições sociais de produção e o enredo proposto pela escola,

para o qual recorremos à noção de transcriação de Haroldo de Campos. Na segunda parte, exploramos a origem da noção de América Latina e os diversos discursos de alteridade que povoam e concebem este espaço. Igualmente, examinamos as ideias mobilizadas e os lugares re-visitados na conformação poético-musical da Vila Isabel, por meio de exercício de comparação entre o samba-enredo, a canção "Soy loco por ti, América" e o filme *Diários de motocicleta*. Os lugares da tropicalidade, da mestiçagem e da fronteira, cuja análise dialoga com os procedimentos tradutórios da sinopse para a canção, destacam-se nesse processo e concentram nossa reflexão final.

1. O samba, o enredo e o samba-enredo

Apesar de menções anteriores à palavra samba, estabeleceu-se como marco inaugural deste gênero musical a gravação de "Pelo telefone", canção registrada por Donga em 1916. Este consenso nos interessa por carregar os aspectos de hibridez e indeterminação que destacaremos mais adiante em nosso trabalho: mistura de partido-alto com maxixe, a obra apenas precariamente atendia à nomenclatura de samba; a letra, além de possuir diferentes versões, sendo a oficial a menos conhecida delas, tomava o refrão emprestado de uma canção folclórica nordestina. A autoria era também objeto de polêmicas, pois ao parecer Donga apropriou-se de canção coletiva nascida nas reuniões da casa da Tia Ciata (Fernandes, 2001).

"Pelo telefone" ocupou este espaço fundador não tanto por ter sido o primeiro samba, fato discutível, mas pelo impacto causado. Devido ao sucesso, a palavra samba "entrou na moda" e transformou-se em ativo publicitário no incipiente mercado fonográfico (Cabral, 2016). Para além de ficções de origem, o caso de "Pelo telefone" permite rastrear alguns lugares de formação do complexo cultural da música popular carioca. Conforme Muniz Sodré (2009), no contexto urbano do Rio de Janeiro pós-abolição, o samba representou um instrumento efetivo da luta pela afirmação

da vida negra em busca de novos canais de comunicação. Na região da Cidade Nova logo chamada de Pequena África, em torno da hoje extinta Praça Onze, as Tias Baianas, quituteiras, costureiras, líderes religiosas e artistas, organizavam em suas casas reuniões nas quais o samba fermentava junto a outras expressões. Na festa de outubro da Igreja da Penha, antes embalada pelo fado, esses sambistas passaram a divulgar suas produções para milhares de pessoas, em disputas que definiriam a trilha sonora do carnaval seguinte.

No final da década de 1920, a incorporação de nova rítmica e novos instrumentos, como surdo, cuíca e tamborim, modificou o futuro do gênero. A segunda geração fundou um estilo ligado aos blocos carnavalescos, fruto da necessidade de uma música que permitisse andar, mexer os braços, desfilar (Cabral, 2016). Era o "samba de sambar" do bairro Estácio, que logo ganhou os morros e subúrbios cariocas. Bide, Baiaco e cia. formaram a Deixa Falar, considerada a primeira escola de samba. De curta duração, não chegou a participar do pioneiro torneio de escolas organizado pelo jornalista Mário Filho em 1932.

Vale ressaltar, entretanto, que o samba daqueles primeiros desfiles era muito diferente do atual. As exibições apresentavam duas ou três composições sem relação temática com o enredo, e que possuíam apenas uma primeira parte, sendo a segunda dedicada ao improviso. Foi apenas na década de 1940 que o samba-enredo consolidou sua presença no carnaval carioca, como "contrapartida musical da progressiva estruturação das escolas no sentido de encenar dramaticamente seus enredos, sob a forma de uma ópera-balé ambulante" (Tinhorão, 1991, p. 169). Augras (1998) atribui este fenômeno à racionalização/padronização dos desfiles, resultado do enquadramento oficial e da origem social dos membros da comissão julgadora.

Nesse sentido, uma série de estudos sobre a evolução temática dos enredos das Escolas de Samba sublinha outros aspectos do diálogo entre o samba-enredo e a dinâmica social. À luz do contexto histórico, certas tendências narrativas são apontadas: da vitória do samba à vitória na II Guerra, os extensos sambas

descritivos e de apelo patriótico dos anos 50 (que por cobrir todo o enredo foram apelidados de "samba-lençol"), a temática afro-brasileira nos termos da "revolução salgueirense", os enredos chapa-branca e os delirantes da década de 70, os carnavais da abertura democrática sobre as mazelas do cotidiano e os enredos patrocinados de começo do século XXI. Mais recentemente, as iniciativas bem-sucedidas de jovens carnavalescos que procuram "escovar a história a contrapelo" renovaram o interesse acadêmico pelos desfiles, como é o caso do enredo da Mangueira de 2019, "Histórias para ninar gente grande".

Do mesmo modo, o aumento do número de componentes das agremiações (Cabral, 2016) e os imperativos mercadológicos (Augras, 1998) que apostam na redundância para alcançar a massificação (Tinhorão, 1991) e transformam as Escolas de Samba em veículos de propaganda de massas (Fabato, 2015) figuram nas análises como processos que incidiriam na composição artística, produzindo um samba cada vez mais acelerado, com versos mais curtos e de fácil memorização.

Contudo, nas reflexões sobre o fênomeno social das Escolas de Samba percebe-se ainda a carência de maior sistematização no que se refere à categorização do samba-enredo enquanto objeto literário. O esforço de classificar as estruturas ou definir uma gramática própria do samba-enredo não se encontra entre as preocupações principais das análises consultadas. No *Dicionário da história social do samba* (Lopes, 2015) o samba-enredo aparece como subgênero; já para Mussa e Simas, em *Samba de enredo* (2023), o samba é gênero, ainda que em outro momento o tratem como espécie. Os autores oferecem solução provisória à questão – no que também pretendem valorizar o seu objeto de estudo – inserindo-o em um regime de excepcionalidade. Em absoluta originalidade, o samba-enredo, gênero épico autenticamente brasileiro, teria se desenvolvido "espontânea e livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira" (Mussa; Simas, 2023). Ao classificá-lo como épico, Mussa e Simas parecem incorrer em

movimento similar ao de Tinhorão (1991, p. 171), que assim descreve o samba-enredo: "poema musical descritivo com caráter de exaltação patriótica". A predominância de caráter narrativo ou ufanista em determinado momento da história do samba-enredo será suficiente para estabelecer os atributos constitutivos desta forma literária?

Oliveira (2020) contribui à discussão com alguns apontamentos acerca da poética do samba-enredo. Inicialmente, o autor destaca as imprecisões do texto de Mussa e Simas, questionando a tese da originalidade absoluta, pois todos os gêneros estão interconectados e mobilizam dinâmicas de afinidades eletivas entre distintas disciplinas e campos sociais. Nesse sentido, Oliveira ressalta a importância de uma percepção contemporânea do épico, que incorpore a noção de impureza dos gêneros e espécies, em permanente movimento. Depreende-se disto o reconhecimento da presença do aspecto lírico como integrante desta forma poética.

Oliveira assinala, na sequência, cinco características que nos ajudam a compreender o nosso objeto de estudo. Para o autor, o samba-enredo é uma espécie literária sincrética; cooperativo-comunitária; interdisciplinar; interdiscursiva e intergêneros. Desses elementos emergem questões que aprofundaremos posteriormente: o diálogo entre escrita literária e estrutura musical, a influência de agentes de fora do texto e a noção de autoria, os quesitos de julgamento oficial, o trânsito textual por distintos campos de saberes, a limitação de tempo-espaço e a já mencionada confluência do lírico e do épico.

Com o fim de avançar na operacionalização dos conceitos aqui trabalhados, voltemos um passo à acepção dicionarizada do samba-enredo: "modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba" (Lopes; Simas, 2015). O poema musicado chamado de samba-enredo surge como resposta a uma proposta teórico-plástica do carnavalesco que depende da ação coletiva para transmutar-se, no prazo menor a um ano, em apresentação

multimodal única no marco de uma competição. A adequação ao enredo é, assim, ponto central da constituição dessa forma artística, sendo inclusive critério do julgamento oficial. Cabe ressaltar, no entanto, que o samba deve adequar-se ao "enredo" apenas no relativo à proposta teórica, e não à forma como esta se comunica plasticamente no desfile. Para Mussa e Simas (2023), "samba de enredo, portanto, é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da Escola – tema esse que também se manifesta, paralelamente, em fantasias, alegorias e adereços".

Desenvolver, expressar, aludir. Acreditamos que a relação entre enredo e samba-enredo pode ser registrada em outros termos. Ainda em condição de hipótese preliminar, apostamos na ideia de samba-enredo como tradução. Atravessado pelo diálogo entre sujeitos celebrantes e objetos celebrados (Fernandes, 2001), mediado pelos encontros entre carnavalesco(s) e compositor(es), esta obra é a reelaboração em chave poética e musical da sinopse do enredo — texto de partida geralmente escrito em prosa e divulgado pela escola de samba.

Mobilizamos aqui o conceito de tradução tendo em conta o aporte crítico de Haroldo de Campos e sua noção de transcriação. Amparado nos escritos de Walter Benjamin e Roman Jakobson, Campos entende a prática tradutória como uma forma de crítica do original, uma coreografia das correspondências, um jogo de aproximação por analogias. Tomando em conta a materialidade dos signos, a tradução promove a convergência das diferenças em uma operação transformadora, deslocadora e reconfiguradora (Campos, 2011). Isto confere ao traduzido um estatuto de equivalência ao original; esta equivalência é, contudo, provisória e habita o limite do possível, "única maneira de existência de uma obra em idioma estrangeiro" (Paes, 1990, p. 116). Apesar das reflexões concentrarem-se na operação interlínguas, elas adquirem grande valor no escopo de nosso trabalho por representarem em si uma teoria literária, além de estimularem um movimento de ação

recíproca entre a forma samba-enredo e a identidade latino-americana, posto que na visão de Haroldo de Campos:

> [...] a aplicação da tradução como princípio, como um operador privilegiado, contamina toda a linguagem e, graças ao modelo metafórico da razão poética baseada no "como" ela corrói os compartimentos estanques criados por uma certa tradição filosófica que domina até hoje o nosso modo de pensar. O como deve ser visto como um medium na equação do Ser como constante saída de si mesmo, jogo da diferença (Seligmann-Silva, 2005, p. 202).

A contaminação da linguagem pelo princípio tradutório implica a reivindicação de uma ética das relações humanas baseada no tratamento das diferenças para além das hierarquias da colonialidade e voltada à localização dos corpos e saberes. Seligmann-Silva coloca que a transcriação, ao fugir da noção de imitação, caminha para uma crítica da noção de história enquanto sucessão linear de acontecimentos. Ao ver refletido o dilema da identidade na aporia da intraduzibilidade encontramos referência teórica para o tratamento necessário das questões da latinidade.

A tradução, assim ampliada, é um procedimento cultural que encara os impasses da formação identitária. Ela tematiza experiências de passagem por textos, fronteiras, disciplinas, o que nos permite entrever na montagem dos signos do samba-enredo estratégias estéticas que são também produção intertextual de lugares de afeto e de memória, na batalha entre esquecimento e rememoração. Vale lembrar nesse sentido que "o samba-enredo nasce quando provocado por um tema, um enredo, posto em competição e escolhido pela Escola de Samba" (Oliveira, 2020, p. 205). Acrescentaríamos que o samba-enredo nasce como tradução e é no chão da quadra, em sucessivas concorrências internas, que ele cresce (ou não). Da "safra", apenas um vinga. Geralmente, um júri formado por segmentos da Escola define o vencedor. É neste samba vitorioso que o enredo permanece, transfigurado. Entendemos, com Jacques Derrida, a partir da leitura de Walter

Benjamin, que esses "mata-matas" confrontam diferentes soluções criativas oferecidas pelos compositores/adversários diante do apelo feito por parte da sinopse do enredo, pois, endividado pela existência desse texto de partida concebido pelo carnavalesco, "a tarefa do tradutor é justamente de responder a este pedido de sobrevivência que é a própria estrutura do texto original" (Derrida, *apud* Siscar, 2000, p. 67).

A passagem de prosa à poesia musicada é posta à prova a cada fim de semana das eliminatórias. Seu "rendimento" na quadra da escola tenta antecipar a provável contribuição do samba para a disputa externa e final, o evento único e irrepetível do desfile. O samba-enredo trabalha no instante, seu fim último é "a passagem" da escola no Sambódromo. Ao mesmo tempo, ele se realiza justamente na repetição, pois os componentes devem cantá-lo pelo menos 50 vezes durante a apresentação na avenida. Esta natureza é evidenciada na seguinte formulação:

> Um bom samba-enredo, dizem os entendidos, é aquele que, quanto mais cantado, mais vontade se tem de cantá-lo. Essa qualidade imprevisível, só revelada na passarela, chama-se de "rendimento" do samba. O samba que "rende" favorece a dança e a adequação de seu ritmo ao canto, propiciando uma evolução "leve" e "solta" da escola. (CavaIcanti, 2010, p. 111).

Além da propriedade de repetição, ligada à atualização da força cósmica de libertação em contexto de jogo, um bom samba deve representar a possibilidade de "ganhos territoriais" para a comunidade da agremiação, questão sempre presente na luta do povo negro do samba pela continuidade simbólica na diáspora (Sodré, 2019). "Soy loco por ti, América", o samba da Vila Isabel, por exemplo, abriu as portas do Copacabana Palace, onde a bateria da Escola se apresentou em evento de degustação de vinhos argentinos realizada no dia 10 de maio de 2006.

Nesse contexto, a vitória do samba nas instâncias internas passa também pelos sentidos e afetos mobilizados na disputa. O

agonismo do jogo nessas concorrências é arranjador de soberanias, desperta o terreiro existente na quadra, tornando-a um espaço afetivo de produção de canais de comunicação, entendendo aqui por afeto "as afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente as ideias dessas afeccções. Para Espinosa, o afeto é a ação e se configura também como um corpo político" (Helena, 2022, p. 17).

A quadra constitui-se, dessa forma, um lugar. O samba-enredo é formado por esse lugar, ao mesmo tempo que participa de sua formação. Como sugere Helena, os que ali dançam, raciocinam, atuam, pertencem, divergem e se encontram são corpos políticos. Consideramos, portanto, que o estudo do samba-enredo pode valer-se de pressupostos sociológicos de Laclau e Mouffe para examinar os discursos que, no intento de tornar-se hegemônicos, articulam e constituem sentidos, limites e identidades (Coelho, 2021, p. 346). Dessa forma, vê-se enriquecida a abordagem de alguns fenômenos, como a defesa de certo samba-enredo por ter "a cara" da escola; o prestígio em algum segmento acarretando maior sucesso nos torneios; a participação de famoso "de fora" gerando protestos ou aposta de ganhos territoriais; a ordem do desfile ou o enredo como argumentos para um refrão mais explosivo ou tratamento mais melódico.

No marco das disputas – que se estendem às conversas de bar, barracão e redes sociais – capitais, contingências e interesses diversos são mobilizados pelos atores envolvidos; na vitória, os compositores esperam o reconhecimento tanto do investimento simbólico vertido no texto quanto do investimento financeiro empenhado na divulgação, contratação de intérpretes, transporte de torcida, entre outras coisas. A hegemonia é, contudo, precária: o rumo da escolha pode ser modificado por uma decisão autocrática.

A ameaça de fusão com obra concorrente assombra vez por outra o samba-enredo, embora, no que tange à formação de consensos no interior da agrupação, esse terceiro texto possa articular potencialidades estéticas e sujeitos políticos em torno do

projeto comum. Este parecia o caminho do samba-enredo "Soy loco por ti, América". O compositor André Diniz (*Sambariosite*, 2022) conta ter recebido, antes da eliminatória final, um telefonema de certo dirigente da Vila Isabel informando a vitória da sua composição, a qual havia tido rendimento ascendente durante a competição. No entanto, ele teria que juntá-la com a de Martinho da Vila. Diniz cumpriu o solicitado, mas Martinho seguia contrariado com a derrota, a ponto de rejeitar a versão combinatória e ausentar-se do desfile na avenida.

Depois do triunfo da Escola no sambódromo, com o protagonismo do samba-enredo de Diniz como critério de desempate, Martinho declarou-se feliz com a vitória, reivindicou sua participação no enredo (no que foi desmentido pelo carnavalesco) e sobre a concorrência perdida declarou "Eu fiz um samba mais tradicional. Mas o modelo atual é esse tipo de samba acelerado, do qual eu não gosto muito" (Sem Martinho da Vila, 2006). A entrevista ilustra o complexo circuito de afetos em torno do samba-enredo e o argumento de Martinho ressoa uma das oposições mais recorrentes do mundo do samba: tradição x modernidade. O próprio Martinho da Vila em seus começos foi situado no polo dos modernos. Revisitando outros episódios, para Ismael Silva, "Pelo telefone" não era samba, mas maxixe. Para Donga, "verdadeiro" era o samba da Bahia e o do Estácio não era samba, era marcha. No célebre *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, Candeia e Isnard denunciaram o assassinato da arte popular brasileira através da substituição dos valores autênticos das Escolas de Samba. Alguns questionamentos sobre esse aparato discursivo de defesa de uma suposta pureza do samba são pertinentes: "O que não pode ser alterado? Quem define o que pode ser alterado? Quem define o verdadeiro ritmo do samba? Uma coisa é certa: a idéia da preservação do samba tem uma força considerável" (Vianna, 2002, p. 123).

As discussões suscitadas pelo samba-enredo "Soy loco por ti, América" constituíram um novo episódio desse longo debate sobre

autenticidade no/do samba. Resgatamos do site *Sambario* (2006) algumas críticas da época:

> Eu tenho extrema antipatia por este samba. Aliás, nem sei se isso é samba. [...] Começa com o momento mais trash do CD, na sua introdução, horrenda por sinal. Quando o samba entra, ouvimos aquela sucessão de versos em "portunhol", que a cada dia parece mais apelativo.

Termos em "portunhol" e melodia que mistura rumba e salsa podem acabar como uma faca de dois gumes.

> Isso é samba??
> Embalados pela novela *América*' e pela ajuda do governo venezuelano, a escola do Boulevard evoca os libertadores da América num samba empolgante, que embora lembre uma marchinha em certos momentos, tem funcionado muito bem na quadra. É o primeiro samba em "portunhol" da história do carnaval.

Nos comentários acima, além da referência ao andamento acelerado mencionado antes por Martinho, a "intromissão" de elementos estrangeiros ao território do samba, como a salsa da introdução e os vocábulos em "portunhol" do texto, são justificativas para a aferição de baixa qualidade artística, a ponto de questionar o seu pertencimento ao gênero. Estas apreciações, sinais de uma preocupação identitária, entram em tensão com critérios divergentes, porém de origem similar: a recepção do samba na quadra e a capacidade de "empolgar" os seus componentes e o público em geral, isto é, seu valor afetivo e seu valor prático enquanto elemento do desfile. O "abraço" da comunidade a esta obra repleta de aspectos de hibridez nos incita a examiná-la a maior profundidade a partir de agora, revisitando algumas ideias e lugares de formação da latinidade.

2. A América, o latino e a América Latina

As primeiras formulações em torno da ideia de América Latina surgem, em meados do século XIX, do cruzamento de interesses entre a expansão imperial francesa e a reordenação ideológica das elites hispano-americanas pós independências nacionais. Como instrumento discursivo, o panlatinismo encontrou na figura de Michel Chevalier (1806-1877), conselheiro de Estado e senador francês, um de seus difusores mais influentes. Recorrendo à unidade étnica, religiosa e de matriz linguística da "raça latina" dos dois lados do Atlântico, Chevalier atribuía à França a missão de guiar os destinos dos povos da América do Sul, ideia que virou diretriz da política exterior francesa e chegou à prática na coroação de Maximiliano como imperador do México em 1864.

Ao mesmo tempo, alguns intelectuais hispano-americanos apelavam à integração regional diante da crescente expansão estadunidense, utilizando não só a já mencionada expressão "raça latina", mas também os termos "América Latina" e "latinoamericanos". Ardao (2019) destaca a atuação proeminente do poeta, jornalista e diplomata colombiano José María Torres Caicedo, o qual escreve em 1856: "La raza de la América latina, / Al frente tiene la sajona raza, / Enemiga mortal que ya amenaza/ Su libertad destruir y su pendón" (Caicedo in Ardao, 2019, p. 132). O título do poema de Caicedo, "Las dos Americas", é por si só significativo do antagonismo que fundamenta esta conformação identitária. Afinal, foi a projeção dos Estados Unidos como potência regional com traços imperialistas e, por conseguinte, a revelação da hipocrisia dos discursos pan-americanistas o que fez crescer a ideia de latinidade entre os intelectuais. Ademais, conferiu à esta ideia um conteúdo geopolítico que ganharia consistência nos últimos anos do século XIX.

Conforme expõe Gavião (2021, p. 13), "toda identidade é relacional e se constrói a partir da diferença. A alteridade, neste sentido, constitui-se como a negação necessária para definir a separação dos entes que pertencem à comunidade daqueles que

estão situados fora dela". Tal divisão aparece na obra do influente uruguaio José Rodó, que moldou o "nosso espírito" em negação ao modelo do Norte, valendo-se da contraposição ficcionalizada por Shakespeare nos personagens de Ariel e Calibán. O primeiro, identificado com os valores elevados da cultura e a razão; o segundo, com a força, o utilitarismo e o individualismo.

Para Rodó, nosso "gênio pessoal" estaria ligado à reivindicação da antiguidade clássica: "[...] temos – nós, os latino-americanos – uma herança de raça, uma grande tradição étnica a manter, um vínculo sagrado que nos une a páginas imortais da História, confiando à nossa honra sua continuidade no futuro" (Rodó *apud* Gavião, 2021, p. 22). Cabe ressaltar, nas bases dessa construção identitária supranacional, o apagamento dos indígenas e afrodescendentes, no que se verifica a persistência da lógica da colonialidade sob nova forma. Conforme Mignolo (2007, p. 112), "la idea de 'latinidad' contribuyó a disfrazar la diferencia colonial interna con una identidad histórica y cultural que parecía incluir a todos pero que, en realidad, producía un efecto de totalidad silenciando a los excluidos". Por outro lado, o pensamento do cubano José Martí, no final do século XIX, traça a busca por uma identidade que incluísse origens e tradições diversas:

> A universidade europeia deve dar lugar à universidade americana. A história da América, dos incas para cá, deve ser ensinada minuciosamente, mesmo que não se ensine a dos arcontes da Grécia. A nossa Grécia é preferível à Grécia que não é nossa. (...) Nem o livro europeu, nem o livro ianque davam a chave do enigma hispano-americano. (Martí *apud* Gavião, 2021, p. 15).

O Brasil, no entanto, manteve-se por muito tempo distante dessas discussões. O país era visto com desconfiança pelas incipientes repúblicas em razão da persistência da escravidão e do regime monárquico de governo. O Império brasileiro, por sua parte, dirigia a atenção ao mundo atlântico e só interrompeu o desinteresse pela América hispânica nos episódios bélicos

protagonizados na área do Rio da Prata. O advento da República e a abolição da escravatura, que podiam gerar maior aproximação com os demais países da região, posicionaram o Brasil como maior aliado do projeto pan-americanista (Bethell, 2009, p. 296).

Nesse contexto, a tutela dos Estados Unidos, considerado culturalmente superior por seus valores individualistas, era defendida como solução para vencer o atraso da raça latina, presa ainda às suas tradições comunitárias. Mesmo entre aqueles que rejeitavam o pan-americanismo, como Manoel Bonfim, prevalecia uma postura errática acerca do pertencimento à identidade latino-americana, pois, exacerbada a diferença negativa da formação histórico-cultural da América Hispânica (fragmentação, instabilidade, caudilhismo), esta aparecia convertida na "outra América". Este afastamento chegou, inclusive, a ganhar contornos físicos nos escritos de Eduardo Prado, que oferecia evidências geológicas de que o Brasil teria sido originalmente um continente separado pela existência de dois grandes mares comunicados, o Amazonas e o Prata (Baggio, 1998).

Para Leslie Bethell, a ideia de América Latina só passou a incorporar o Brasil quando se tornou "Latin America". A estruturação do mundo em regiões segundo o planejamento estratégico dos Estados Unidos conferiu a homogeneidade tão discutida: "a América Latina era apresentada como uma das regiões mais coesas em termos de religião, língua, cultura, história e estruturas políticas, sociais e econômicas" (Bethell, 2009, p. 308). No âmbito da II Guerra, a indústria cultural foi determinante na produção de sentidos sob a denominada Boa Vizinhança, inicialmente um "estado de espírito" e logo uma política de Estado para afrontar a influência do Eixo nazi-fascista (Castro, 2005). Assistiu-se, então, à profusão de comédias musicais repletas de estereótipos generalizantes, nas quais o aspecto urbano das grandes cidades latino-americanas era negligenciado, em mostra de atraso que fortalecia a auto-imagem de superioridade dos estadunidenses.

Nos "filmes-banana", a América Latina aparecia "como destino turístico e lócus escapista, haréns de prazer, diversão, calor e romance" (Macedo, 2012). Certas caracterizações eram recorrentes: o homem latino jogador, malandro e interesseiro, a mulher latina ciumenta, temperamental e impulsiva, os homens estadunidenses sensatos, racionais e românticos (Leite, 2011, p. 60). A inclusão de artistas locais emergentes era considerada suficiente para assegurar uma boa recepção, mas nem sempre isso acontecia. O filme *Serenata Tropical* (1940), estreia de Carmen Miranda no cinema estadunidense, foi proibido pelo governo argentino, ofendido com o retrato dos nacionais como seres de baixa aptidão mental, ademais da mistura de roupas mexicanas, ritmos caribenhos e expressões de tauromaquia espanhola em uma grande salada tropical. Outras aproximações alcançaram maior sucesso, é verdade, como as animações de personagens da Disney viajando pelo continente em companhia de seus novos amigos latino-americanos.

A Guerra Fria inaugurou um capítulo dos sentidos em que o ser-latino-americano ligou-se à construção do "homem novo" sob perspectiva do romantismo revolucionário (Ridenti, 2014). A revolução cubana e a Teologia da Libertação marcaram o modo de produção de mitologias de uma existência continental subversiva. A formação de comunidades de exilados políticos levou à criação de circuitos discursivos de solidariedade terceiromundista e anti-imperialista. O "cinema novo", a "nueva canción latinoamericana", o "boom latinoamericano" e o "tropicalismo", além de estabelecerem novos mercados e horizontes de expectativa para a "arte latinoamericana", reperfilaram a memória coletiva.

Muito do que atualmente se reconhece como "latino-americano" é resultado da reivindicação comunicativa dos eventos citados acima pelos movimentos sociais em ascensão na virada do milênio. Apontando para a necessidade de uma outra globalização como alternativa ao consenso neoliberal, que impunha normas únicas de existência com a ideologia do "fim da história", estas agrupações revalorizaram símbolos da resistência dos povos latino-americanos e construíram "contra-lugares" de encontro,

como o Fórum Social Mundial de Porto Alegre, em 2001. Na condição de forças políticas vitoriosas eleitoralmente, as ideias de integração adaptaram-se em diretriz oficial de governos da região e fundamentaram o rechaço à ALCA, na cúpula de Mar del Plata de 2005, e a criação da UNASUL, em 2008.

É por meio do diálogo, em movimento de continuidades e rupturas, entre essas duas ondas de latinoamericanismo que podemos pensar o trânsito semiótico entre a canção "Soy loco por ti, América", composta por José Carlos Capinan e Gilberto Gil em 1968, e o samba-enredo "Soy loco por ti, América: a Vila canta a latinidade", criado para o carnaval de 2006. A referência, evidente no título que credencia ambas obras como declarações de amor a um continente personificado, ganha espaço igualmente no refrão do samba, mobilizada dessa forma a memória musical como expediente de popularização – ainda mais se levamos em conta a exposição cotidiana durante o ano de 2005 da canção de Capinan e Gil, na abertura da novela América, em horário nobre da maior emissora do país.

Com isso, o samba revisita/atualiza igualmente os lugares da produção de 1968. Destaca-se a permanência da clássica polarização trevas/luz, associada ao par opressão/libertação. No texto de Capinan, a escuridão é identificada com os regimes ditatoriais (Antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica), enquanto no samba-enredo com a chegada dos espanhóis (É noite no Império do Sol). A luz, no primeiro caso, é relacionada com Che Guevara e revolução ("O corpo cheio de estrelas"; "El nombre del hombre es pueblo [...]"; "Espero um amanhã que cante el nombre del hombre muerto"); já no segundo, encontramos Bolívar e uma menção à integração ("A essência latina é a luz de Bolívar"). Recordemos também as linhas luminosas da canção "Hasta siempre, comandante", de Carlos Puebla: "el sol de tu bravura", "clara transparencia", "soles de primavera". Não cabe aqui explorar em profundidade os significados do mito, mas a presença fundamental de uma constelação simbólica de caráter solar no samba-enredo amerita breves reflexões, baseadas em

Durand (2012). O isomorfismo apontado pelo autor entre luz, céu, dourado e sonho nos serve para iluminar a leitura dos seguintes versos do samba-enredo:

> Sangue "caliente" corre na veia
> É noite no Império do Sol
> A Vila Isabel semeia
> Sua poesia em ""portunhol""
> E vai...buscar num vôo à imensidão
> Dourados frutos da ambição
> Tropical por natureza
> Fez brotar a miscigenação
>
> "Arriba", Vila!!!
> Forte e unida
> Feito o sonho do Libertador
> A essência latina é a luz de Bolívar
> Que brilha num mosaico multicor (LIESA, 2024).

No "Soy loco" da Vila, as imagens solares convergem num lugar: a tropicalidade. Ponto de encontro entre as raças de sangue "caliente", povos diversos de imaginada convivência harmônica, retoma-se implicitamente a oposição arielana com a arquetípica "outra América", o Norte frio, fechado, supremacista/ segregacionista, tornando diferença positiva a mistura étnica por muito tempo considerada a origem dos nossos males. É a redenção do homem mestiço latino-americano — a raça cósmica de Vasconcelos — que apreciamos nestes trechos do poema A minha América, escrito pelo alagoano Jorge de Lima em 1927:

> vós [americanos do norte] que inventastes o novo mundo,
> não vistes a outra América furar
> na escuridão que limita as fronteiras da raça,
> furar com unhas longas e sem brilho
> o canal do Panamá entre o México e vós outros.
> (...) o arco-íris de todas as raças canta pela boca da minha nova América do Sul,

uma escala diferente da vossa escala (Lima *apud* Vianna, p. 91).

O elogio da tropicalidade traduz-se, dessa forma, em elogio da miscigenação. O devir natural de um ambiente de fartura em espaço de mestiçagem ressoa o pensamento de Gilberto Freyre, sintetizado aqui por Hermano Vianna: "Os trópicos são a região da variedade (...) A mestiçagem parece 'combinar' com essa natureza tropical por sua maior possibilidade de se adequar ao (e, talvez mais importante, de aceitar o) diverso/variado" (Vianna, 2002, p. 87). O "mosaico multicor" da Vila "forte e unida" realiza na avenida "o sonho do Libertador". O brasileiro, através do samba, expressão privilegiada de sua originalidade mestiça, seria, segundo esta visão presente na sinopse do enredo da escola, o artesão da integração latino-americana, pois se caracterizaria pela tolerância, brandura, tropicalidade, caráter cultural antropofágico, sincretismo, anti-xenofobia e alegria (LIESA, 2024).

Na mesma perspectiva, o samba-enredo condena moralmente a ambição dos colonizadores, mas exalta os "dourados frutos" dessa aventura. Afinal, na esteira de Freyre, "o incentivo à miscigenação foi um dos maiores acertos da colonização portuguesa" (Vianna, 2002, p. 87). Revive-se aqui a ideia de um "mal necessário", ou de uma "boa escravidão", em contraponto à estrutura social estadunidense (Schwarcz, 2012). Esta construção descortina os limites da tropicalidade enquanto lugar de latino-americanidade. O "apagamento das fronteiras" nesses termos pode tornar o mestiço máscara que diminua a visibilidade de índigenas e descendentes de africanos, servindo enfim para negar a própria existência de relações sociais racistas. Cabe questionar, então, até que ponto a plasticidade do luso-tropicalismo, herdeira da lógica da colonialidade, abre campos de possibilidade de diálogo não-folclorizante com as culturas ameríndias do continente, ou ainda, se este lugar é capaz de abrigar em sua formação identitária os povos latino-americanos, brasileiros inclusive, cujos afetos estão familiarizados com o frio.

Outro aspecto a ressaltar nas imagens solares mencionadas é a fusão herói-comunidade-causa nas figuras de Che e Bolívar. O brilho desses símbolos reflete-se também na reação de certos representantes da comunicação de massa. Marcelo Ridenti relembra o episódio em que Caetano Veloso cantou "Soy loco por ti, América" no programa televisivo de Hebe Camargo:

> Hebe começa a apertar o Caetano, insiste: "por que essa rumba? Quem é esse homem morto?". Vai deixando o Caetano um pouco acuado, e ele termina a entrevista dizendo: "Hebe, você não entendeu, canto essa rumba porque é um ritmo ótimo para dançar". Foi muito constrangedor (Ridenti, 2014, p. 31).

O constrangedor interrogatório a fim de descobrir "o que deseja o artista com aquela canção" remete às considerações de Milton Santos (2006, p. 14) sobre a produção das coisas na relação entre o homem e o mundo: "a noção de intencionalidade é fundamental para entender o processo pelo qual ação e objetos se confundem, através do movimento permanente de dissolução e de recriação do sentido". Assim, a palavra "loco" do título pode ser lido também em chave patológica, no rastro do raciocínio de Foucault (2013, p. 20) ao desenvolver o conceito de heterotopias para designar "esses lugares reais fora de todos os lugares, (...) essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos". O corpo-lugar que habita e é habitado pelo evento estético-político esgarça os limites entre artista e guerrilheiro, entre canção e espaço latinoamericano. Esta ação, denunciada como desvio por discursos hegemônicos, demanda a disposição desse corpo à margem da sociedade.

Há lugares para isolar esse tipo de indivíduos: as heterotopias de desvio. Dado o contexto de relações, a reivindicação da latino-americanidade deve ser levada à prisão ou ao manicômio. O título da matéria "Samba do caudilho doido" (Samba, 2006), do Jornal do Brasil sobre o desfile da Vila Isabel, é relevante, neste aspecto, tanto pela invocação do arquétipo do caudilho hispano-americano quanto pela diferença colonial negativa transferida pelo

significante substituído (crioulo). Contudo, a expressão nos oferece apenas um contorno da construção simbólica que o editorial de 9 de março termina de desenhar:

> Chávez sonha com o regresso de Simón Bolívar (melhor, considera-se seu herdeiro). Histriônico e atrevido, avança sobre outras nações com voltagens inquietantes. O carnaval foi uma tentativa. Para ele, bem-sucedida. Para a América portuguesa, nota dez para o despertar de forças do atraso (Eclosão do atraso, 2006).

A associação do espaço latino-americano com o atraso nos leva a uma necessária conceitualização do lugar. Para Milton Santos (2006, p. 62), "um lugar se define como um ponto onde se reúnem feixes de relações" ou ainda "o lugar não é um fragmento, é a própria totalidade em movimento que, através do evento, se afirma e se nega, modelando um subespaço do espaço global" (Silveira *apud* Santos, 2006, p. 81). Esta modelagem decorre da produção de símbolos, que adquirem a forma de objetos. É no lugar e por meio dele que se dá a apropriação do vivido e relações de vizinhança são estabelecidas; configuram-se laços de solidariedade e identidade que autorizam o indivíduo a sentir que pertence a determinada comunidade, a partir do reconhecimento do outro. Isso nos permite afirmar que o ser humano, ao criar formas de habitar e de se relacionar com o mundo, demarca e remarca de forma constante os lugares e sua rede de significados (Carlos, 2007).

Com relação a este permanente movimento de reconfiguração dos sentidos mencionado por Milton Santos e Ana Fani Carlos e seus efeitos na produção de lugares de latinidade, podemos ainda examinar as mudanças em torno da imagem de Che Guevara. Permeando toda a composição de Capinan e Gil como um nome que não pode ser dito, um "interdito", na aproximação de Bataille entre erotismo, morte e transgressão, o personagem desponta no samba-enredo da Vila Isabel a partir da adaptação da sua frase mais conhecida: "sendo firme sem perder 'la ternura'". O Che da Vila remete evidentemente ao guerrilheiro/comandante, porém

atravessado pelo filme *Diários de motocicleta* (2004), dirigido pelo brasileiro Walter Salles. Este intertexto, reconhecido como tal na transmissão oficial do desfile pela TV Globo, habilita outro recorte do personagem histórico. Che é representado em sua juventude, quando empreende uma viagem pela América do Sul junto de seu amigo Alberto Granado, a bordo da moto "La Poderosa".

Na rima que aproxima ternura e cultura, o samba-enredo deixa um fio que Antoine Berman e suas considerações sobre o conceito de *Bildung* (cultura ou formação cultural) nos ajudam a puxar. Para o autor francês, este vocábulo condensa um amplo campo semântico que remete fundamentalmente ao aprendizado no mundo, à "formação" de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, Bildung. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo" (Berman *apud* Suarez, 2006, p. 193). Como processo formativo, a cultura implica a comunicação com o diverso. Assim, a produção de deslocamentos e lugares de aproximação/estranhamento insere a figura da viagem no jogo de significados de *Bildung*:

> No Goethe de Wilhelm Meister e nos românticos de Iena, Bildung se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o "mesmo" num movimento que o torna "outro". A "grande viagem" de Bildung é a experiência da alteridade. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo (Berman *apud* Suarez, 2006, p. 195).

Neste contexto, podemos imaginar similaridades entre o reconhecimento desdobrado pelo Che ao cruzar fronteiras sul-americanas e a evolução da escola Vila Isabel no desfile da Sapucaí. No movimento sugerido pelo gerúndio em "Apagando fronteiras, desenhando/ Igualdade por aqui", enxergamos também o evento comunicativo desencadeado pelo deslocamento de seus componentes a povoar espaços. Desenha-se, então, a identidade

latino-americana. Quanto à figura do Che, afetada semanticamente pelo filme, aparece agora conectada especialmente à aventura transformadora da alteridade. Repleta de errâncias, encontros e imprevistos, a produção audiovisual encontra na cena em que Ernesto atravessa a nado o rio que divide o leprosário San Pablo, na amazônia peruana, a passagem que sintetiza o esforço de aproximação desta aventura, com os riscos de dissolução por um lado e o convite tentador da luz da igualdade *al otro lado del río*.

A ideia de travessia, de lançar-se para além de si, passando pelo estranho, dialoga com outro dos momentos fundamentais da formação cultural: o ato de traduzir (Suarez, 2006). Central para a visão de linguagem dos românticos, a tradução, transposição criadora, nos incita a retomar a hipótese vertida neste trabalho: o samba-enredo como tradução da sinopse do enredo. Assinada por Alexandre Louzada, Alex Varela e Martinho da Vila, a sinopse demarca a identidade latino-americana a partir de suas "raízes culturais": os povos pré-colombianos e o mestiço, "elemento que une as tradições branca, negra e indígena" (LIESA, 2024). O texto sustenta, ainda, uma reiterada defesa da unidade regional na formação de "uma só nação", "um só povo", "uma única pátria humana" baseada no "orgulho mestiço" e promovida pelo "jeitinho brasileiro". A escolha do mestiço como agente e prova da integração reverbera o processo histórico de conformação da identidade nacional brasileira, sobretudo a partir da década de 1930, quando a mistura étnica, no desenho de encontro harmonioso das raças, foi apontada como singularidade do nosso lugar-país, e o samba alçado a símbolo desse sincretismo (Schwarcz, 2013).

Para Roberto da Matta (1987, p. 69), o chamado mito das três raças "permite conceber uma sociedade altamente dividida por hierarquizações como uma totalidade integrada por laços humanos dados com o sexo e os atributos 'raciais' complementares." No samba-enredo da Vila, o efeito é realçado, pois os momentos de conflito da sinopse ("grito de alerta", "defesa da terra", "resistência", "revolução", "luta") são obliterados em prol do elogio à mistura homogênea e contente. Além disso, os indígenas e

negros, mencionados na sinopse, embora situados no passado, respectivamente, pela magia de suas cidades perdidas e pela força do trabalho, diluem-se quase por completo na presença ostensiva do ícone-mestiço.

No processo de construção de identidades, o aspecto linguístico também merece destaque. O samba-enredo materializa a sugestão da sinopse do enredo: é um poema em "portunhol". Considerada uma das razões do afastamento cultural entre o Brasil e os seus vizinhos, a barreira idiomática é questionada pelo empréstimo de léxicos do espanhol, o que, criticado à época, talvez por aqueles que reduziam o expediente à prática linguística deficitária, revela-se interessante por trazer ao texto as potencialidades do lugar-fronteira. Para Ana Pizarro (2004, p. 211), a fronteira "diseña un espacio de convergencia y una dinámica intercultural. En la frontera se genera un espacio de entre-lugar, donde la negociación moviliza niveles desiguales de aceptaciones, rechazos, transformaciones".

Em movimento que vai além da incorporação de vocábulos estrangeiros, o "portunhol" da Vila tanteia uma latino-americanidade híbrida, de cruzamentos, proibições e contrabandos, de gente que produz camaradagens em trânsito, imaginando sonhos e destinos comuns. Assim como a réplica do procedimento no campo musical, com a igualmente criticada inclusão de ritmos latinos no samba-enredo, tem o mérito de tensionar, desde o fora-dentro da fronteira, os limites do lugar-mestiçagem aqui já analisado. Esta poética nutre-se das ações de artistas como Joca Rainers Terrón, ativista do "portunhol" selvagem, "la lengua mais hermoza de la triple frontera, pues que nel "portunhol" selvagem cabem todas las lenguas del Brasil y del Paraguay (incluso las ameríndias) y todas las lenguas del mundo" (Terrón *apud* Alós, 2012, p. 292). A pretensão, ainda que irônica, de que documentos oficiais sejam redatados em "portunhol" selvagem nos remete ao papel da língua na formação das comunidades imaginadas, já sinalizado por Benedict Anderson e reforçado na declaração do carnavalesco Alexandre Louzada:

“Muitos intelectuais criticaram a presença de palavras em espanhol no samba-enredo. Acho preconceito. O Brasil precisa assumir sua latinidade” (*Jornal do Brasil*, 23 fev. 2006).

A partir da análise dos procedimentos tradutórios, verificamos a inseparabilidade entre forma e conteúdo no samba-enredo, em relação com as funções por ele desempenhadas. A elaboração poética conjuga lirismo e arranjo de imagens que auxiliam o deslocamento dos componentes. Atentemos para as aliterações (com as consoantes s e v) e para a evolução coreografada que a primeira estrofe nos oferece:

> Sangue “caliente" corre na veia
> É noite no Império do Sol
> A Vila Isabel semeia
> Sua poesia em "“portunhol”"
> E vai... buscar num vôo à imensidão
> "Dourados" frutos da ambição
> Tropical por natureza
> Fez brotar a miscigenação (LIESA, 2024).

Observamos que o samba-enredo segue o padrão formal predominante nos últimos 30 anos, com uma estrutura dividida em 4 partes: primeira parte, refrão central, segunda parte e refrão principal. Prado (2015) explica que esta alternância dos refrãos assegura uma distribuição equilibrada da empolgação, além de facilitar dois momentos de comunicação fluida entre a escola e o público do desfile. Nessa divisão, cabe à primeira parte, citada acima, introduzir a temática e preparar a melodia para o pico de energia alcançado no refrão central. O verso “E vai… buscar num vôo a imensidão” ilustra esse esforço de composição, pois prossegue a apresentação lírica da escola com um instante de suspensão onírica, a partir do qual uma harmonia mais dilatada conecta a semeadura do sonho de integração à colheita do fruto-miscigenação. Este vôo poético-melódico é, ao mesmo tempo, a tradução do vôo do condor, ave símbolo da América do Sul, citada

nominalmente na sinopse ("o sonho enreda a história e voa livre, altaneiro, como o condor pelo azul do céu") e alegorizada no desfile. O verbo "brotar" nos traz de volta ao chão para a explosão do refrão central. Podemos notar similar sequência forma-conteúdo, inclusive com a presença de aliterações, nos versos finais da segunda parte, em que o "arriba" impulsiona uma elevação/evolução preparatória do refrão principal e, novamente, o sujeito escola de samba realiza o sonho de união na mestiçagem:

> "Arriba", Vila!!!
> Forte e unida
> Feito o sonho do Libertador
> A essência latina é a luz de Bolívar
> Que brilha num mosaico multicor (LIESA, 2024)

Considerações finais

A modo de conclusão, defendemos que o estudo do samba-enredo demanda uma abordagem interdisciplinar que considere seus contextos de produção, os processos de disputa e os afetos agenciados. Do mesmo modo, faz-se necessária uma atenção especial ao aspecto lírico dessa espécie literária surgida como solução tradutória. Nela, o arranjo poético transfigura os signos do enredo em forma-canção, que precisa, por sua vez, potencializar o deslocamento comunicativo da escola e expandir a possibilidade de ganhos territoriais. O presente artigo procurou avançar no conhecimento de tais propriedades.

A análise do percurso histórico do conceito de América Latina revelou alguns símbolos e antagonismos produtores de lugares de identidade. Enquanto comunidade imaginada, longe de ter uma existência dada, a América Latina está em constante mudança de significação. A interpretação desses momentos depende de uma leitura das condições relacionais que tome em conta o espaço em seu conjunto e os canais de comunicação abertos com o outro. Desse modo, percebemos que os sentidos de vizinhança desenhados no

samba-enredo relacionam-se com a formação da identidade nacional brasileira, processo no qual o samba desempenhou importante papel. O sonho da unidade na mistura homogênea de raças é a base desta integração à moda brasileira; ele conforma o lugar-tropicalidade e o lugar-mestiçagem. Por outro lado, visualizamos no "portunhol" um possível lugar-fronteira, o que implica reflexões sobre trânsito, limites, hibridez, negociações e contrabandos, elementos também presentes no samba desde as suas origens.

Enfim, "Soy loco por ti, América: a Vila canta a latinidade" representa uma oportunidade singular porque estende o chamado da integração latino-americana ao contexto inédito dos desfiles de Escola de Samba da divisão principal do Rio de Janeiro. Vitoriosa na avenida, a canção alcançou grande repercussão, provocou a reação de setores da imprensa indignados com o patrocínio venezuelano e de sambistas que, incomodados com o "portunhol", rearticularam discursos sobre a pureza do samba. Seus lugares de latinidade, apegados a um ideal de mestiçagem herdeiro da colonialidade, seguem instigando, conforme tentamos comprovar neste artigo, uma ampla discussão sob um sentido igualmente amplo e crítico da tradução, associado ao jogo das identidades e fronteiras, em movimento que pode servir para a produção de espaços de diálogo nos quais as diferenças sejam complementares.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. Portuñol selvagem: da "língua de contato" à poética da fronteira. Caderno de Letras da UFF, 45, p. 283-304, 2012. Disponível em: https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/download/43788/25028/147433. Acesso em: 17 de novembro de 2024.

ARDAO, Arturo. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. México: UNAM, 2019.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BAGGIO, Kátia Gerab. *A "outra" América*: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas. São Paulo: 1998.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de "América Latina" em perspectiva histórica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, p. 289-321, 2009.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Lazuli: 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcriação*: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CASTRO, Ruy. *Carmen*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Sobre rituais e performances: Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, vol.21(1), p. 99-127, 2010.

COELHO, Gabriel. A teoria do discurso como base epistemológica de compreensão para a sociologia da ciência: aportes sobre a (des)fundamentação e a desconstrução das verdades absolutas. *Sociologias*, 23 (58), p. 326-358, 2021.

DA MATTA, Roberto. *Relativizando*: uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ECLOSÃO do atraso. *Jornal do Brasil*, 9 de março de 2006. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader

.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22soy+loco%22&pagfis=169021. Acesso em: 17 de novembro de 2024.

FABATO, Fábio; SIMAS, Luiz Antonio. *Pra tudo começar na quinta-feira*: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2015.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de Samba*: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928- 1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

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

GAVIÃO, Leandro. Raízes da América Latina: origens e fundamentos de uma identidade. *Revista de História*, São Paulo, n. 180, p. 1–36, 2021. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2021.171183. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/171183. Acesso em: 16 nov. 2024.

HELENA, Lucia. *O livro dos afetos*: cultura e autoritarismo na literatura contemporânea. São Paulo: Graphia, 2022.

LEITE, S. F. Cultura da mídia e boa vizinhança: uma contribuição para os estudos de recepção. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, *[S. l.]*, n. 1, 2011. Disponível em: https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/6. Acesso em: 16 de novembro de 2024.

LIESA. *Outros carnavais*: carnaval 2006. Vila Isabel. 2024. Disponível em: https://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2006/vila-isabel/enredo.html. Acesso em: 16 de novembro de 2024.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. E-book.

MACEDO, Káritha Bernardo de. Formas de desrespeito na representação latino-americana de Hollywood, através de Carmen Miranda (1940-1945). *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10*

(Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2012. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381432169_ARQUIVO_KarithaBernardodeMacedo.pdf. Acesso em: 16 de novembro de 2024.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina*: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo*: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023. E-book.

OLIVEIRA, Paulo Cesar S. de. Apontamentos para uma poética do samba-enredo: forma, sentido, história. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 3, p. 186-207, 2020. Disponível em: https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/issue/view/126/showToc.

PAES, José Paulo. *Tradução*: a ponte necessária. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PIZARRO, Ana. Hispanoamérica y Brasil: Encuentros, desencuentros, vacíos. Acta Literaria, 29, p. 105-120, 2004. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482004002900007Acesso em: 17 de novembro de 2024.

PRADO, Yuri. Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo. Música em perspectiva, v. 8, n. 1, 2015. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/328073061.pdf. Acesso em: 17 de novembro de 2024.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAMBA do caudilho doido. *Jornal do Brasil*, 2 de março de 2006. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22soy+loco%22&pagfis=168464. Acesso em: 17 de novembro de 2024.

SAMBARIO, 2006. Disponível em: https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=2006. Acesso em: 16 de novembro de 2024.

SAMBARIOSITE. Live Sambario recebe André Diniz. Youtube, 12 de maio de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NzuYsl6-WDM. Acesso em: 16 de novembro de 2024.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*: Ensaios Sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SEM Martinho da Vila, Escola leva no samba. *Folha de São Paulo*, Rio de Janeiro, 2 de março de 2006. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0203200601.htm. Acesso em: 16 de novembro de 2024.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida*: o intraduzível. Alfa, n. 44, p. 59-69, 2000. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/download/4279/3868/0. Acesso em: 17 de novembro de 2024.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009. Disponível em:https://www.passeio.pt/wp-content/uploads/2021/04/Samba-o-Dono-do-Corpo.pdf. Acesso em 15 de novembro de 2024.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung. *Kriterion*, Belo Horizonte, 112, p. 191-198, 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/j/kr/a/7Hh9d3cv6KNT4bgrNxcPqGn/?format=pdf&lang=pt Acesso em: 17 de novembro de 2024.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991.

VIANNA, Hermano. 4. ed. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora da UFRJ, 2002.

“Kizomba, festa da raça” x “Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós”: um estudo comparativo sobre a representação do protagonismo negro na Abolição da Escravidão

Gustavo da Silva Vicente dos Santos

Introdução

Os desfiles de Escolas de Samba são parte de uma cultura cujas histórias se difundem geração a geração. Oriundas da cultura periférica carioca, especificamente das comunidades pretas e pobres, as primeiras agremiações surgem na década de 1920. Desde então, auxiliadas pelo interesse dos poderes público e midiático, nessas instituições e nas festas promovidas por elas na cidade do Rio de Janeiro, o espetáculo foi ganhando proporção e relevância sociocultural, passando a ser tratado como “O maior espetáculo da Terra".

Os primeiros desfiles oficiais do Rio de Janeiro aconteceram no ano de 1932, com forte influência midiática dos jornais impressos da época, que assumiram a organização e fortaleceram a divulgação do espetáculo. Com a modernização desses meios de comunicação consolidada nos anos 1960, o aumento do interesse das mais variadas classes sociais pelos eventos das Escolas de Samba se torna um fator preponderante para o sucesso dessa festa popular. Em virtude da propaganda de cunho nacionalista à época do governo de Getúlio Vargas, os enredos das Escolas tinham a obrigação de tratar, até os primeiros anos da década de 1960, de temas que contassem alguma passagem da história do Brasil.

Porém, com a expansão comercial do evento, tal restrição deixa de acontecer e aos poucos dá lugar a uma maior variedade narrativa nos enredos das Escolas, em um movimento que já se

assemelhava a uma tentativa, mesmo que inconsciente, de se aproximar do *status* de evento globalizado e agregador em relação aos mais diversos povos do Brasil e do mundo. Desse modo, explora-se a diversidade temática da festa e conta-se com a criatividade dos carnavalescos para abordar determinados temas. Assim, os enredos afro-brasileiros passaram a ganhar notoriedade, apresentando o ponto de vista do negro como foco da narrativa, trazendo visões diferenciadas na abordagem desses temas. O cotidiano do escravo na vida colonial, os movimentos de resistência negra em busca da liberdade e a presença negra na cultura e no folclore nacional se tornaram os principais pilares utilizados pelas agremiações como ponto de partida para enredos que exaltavam direta ou indiretamente a cultura afro-brasileira (Faria, 2017).

A partir da criação do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, em 1984, a massiva midiatização deste evento fez com que ele se tornasse não só um símbolo da população criadora da festa (negra, pobre e periférica) como também parte fundamental da identidade carioca. Com essa breve introdução e este breve percurso da história dos enredos, este presente estudo propõe discutir o papel sociocultural de dois sambas-enredos que embalaram os títulos de suas respectivas agremiações em anos consecutivos na "era Sambódromo". Essas obras abordam de forma completamente distinta a reverberação histórica do processo de abolição da escravatura no Brasil, mais especificamente o protagonismo da população negra em seu processo de libertação. Fala-se então dos sambas "Kizomba, festa da raça", da Unidos de Vila Isabel no ano de 1988, e de "Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós", da Imperatriz Leopoldinense de 1989.

Através de uma análise comparativa das letras desses dois sambas-enredos, esse ensaio busca compreender como cada obra procura destacar o protagonismo negro na luta pela sua liberdade no fim do Brasil Império. Parte-se inicialmente da leitura do livro *Samba de enredo*: história e arte, de Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa (2023). Busca-se compreender como as narrativas musicais oriundas dos desfiles de Escolas de Samba do Rio de Janeiro podem

influenciar tais percepções e produções de sentidos, além de inspirar novas narrativas dentro do próprio universo das Escolas de Samba fluminenses.

Deste modo, os sambas "Kizomba, festa da raça" da Unidos de Vila Isabel, de 1988, e "Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós" da Imperatriz Leopoldinense, de 1989, e com as análises de Mussa e Simas, esse estudo objetiva discutir as contribuições do pensamento decolonial para o debate acerca do protagonismo negro na Abolição nas narrativas dessas duas agremiações e quais ideais foram disseminados em cada obra. Além disso, o estudo se concentra na análise de como esses sambas podem contribuir para o debate sobre a identidade do povo afro-brasileiro, gerando reflexões e impacto na autoestima cultural desse grupo.

O artigo analisa de forma comparativa o discurso denotado e conotado nas letras dos dois sambas escolhidos e também amplia a discussão para obras de outras agremiações que podem ter sido influenciadas pelo sucesso de Vila e Imperatriz. Utiliza-se também uma revisão bibliográfica com o intuito de explorar o pensamento decolonial proposto por Muriel Amaral; a crítica ao pensamento eurocêntrico, de Inocência Mata; além das discussões sobre identidade e representação trazidas por Stuart Hall; e de imaginário, conforme Gilbert Durand.

1. O Carnaval do centenário da liberdade: Festa, realidade ou ilusão?

Os desfiles e os sambas-enredo "Kizomba, festa da raça", da Unidos de Vila Isabel, e "Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós", da Imperatriz Leopoldinense, aconteceram em momentos significativos da história brasileira. Enquanto o primeiro celebrava o centenário da Abolição no Brasil, o segundo abordava o aniversário de cem anos da Proclamação da República. Ambos os desfiles, foram campeões do carnaval carioca, apesar de tratarem com visões distintas o protagonismo negro na abolição da escravidão. Enquanto "Kizomba" enfatiza a resistência e a cultura

afro-brasileiras, a obra da Imperatriz reflete uma narrativa que, embora aponte a importância do povo negro para a formação identitária do Brasil, prioriza o reconhecimento a figuras importantes do militarismo e do Brasil Império, retirando assim, o protagonismo da luta do povo negro pela sua própria liberdade.

Em entrevista ao documentário *Enredos da liberdade*: o grito do samba pela democracia (Globoplay, 2022), o renomado escritor e estudioso das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Haroldo Costa, descreve o desfile "Kizomba, festa da raça", apresentado para o carnaval de 1988, como "a trilha sonora da história do negro no Brasil". O samba-enredo destaca a figura de Zumbi dos Palmares como um símbolo da resistência contra a escravidão e evoca a luta dos negros por liberdade e dignidade. A letra é um chamado à união de todas as raças, enfatizando a importância e a centralidade da cultura afro-brasileira – no caso danças de jongo e maracatu, além das rezas e dos orixás – como forças de identidade e resistência:

> Valeu Zumbi! / O grito forte dos Palmares / Que correu terras, céus e mares / Influenciando a Abolição / Zumbi valeu! / Hoje a Vila é Kizomba / É batuque, canto e dança / Jongo e Maracatu / Vem, menininha, pra dançar o Caxambu / Ô ô ô ô nega mina / Anastácia não se deixou escravizar / Ô ô ô ô Clementina / O pagode é o partido popular / Sarcedote ergue a taça / Convocando toda a massa / Nesse evento que congraça / Gente de todas as raças / Numa mesma emoção / Esta Kizomba é nossa Constituição / Que magia! / Reza, Ageum e Orixá / Tem a força da cultura / Tem a arte e a bravura / E um bom jogo de cintura faz valer seus ideais / E a beleza pura dos seus rituais / Vem a lua de Luanda / Para iluminar a rua / Nossa sede é nossa sede / De que o Apartheid se destrua! (De Souza; Rodrigues; Da Vila, 1987).

O desfile propunha uma celebração vibrante em que o negro era o protagonista através de sua mobilização cultural, mostrando que a luta pela liberdade não foi apenas uma conquista imposta, mas uma batalha travada por aqueles que, mesmo após a Abolição, continuaram a lutar contra a marginalização e a desigualdade. Por

mais que o enredo tratasse o movimento como celebração, aquela festa não foi apenas de alegria, mas também momento de reflexão na resistência e consolidação da identidade de um povo (Fernandes, 2001). Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa (2023, p. 111; 112) destacam "Kizomba" e a importância daquele modelo de enredo para a autoestima e o autoconhecimento da população afro-brasileira em comparação com os enredos nacionalistas e exaltadores de uma identidade nacional que não contemplava a maioria do povo e opunha uma história não contada à "história oficial".

Outro samba que, apesar de não ter sido campeão em 1988, mas que marcou história nos desfiles das Escolas de Samba, e com uma forte mensagem abolicionista, tornou-se uma espécie de Hino oficial do Dia da Consciência Negra.[1] Trata-se do samba da Estação Primeira de Mangueira. Com o enredo "100 Anos de liberdade, realidade ou ilusão?", a Escola utilizou o samba para questionar se a Lei Áurea havia efetivamente concedido a verdadeira liberdade ao povo negro no Brasil.

> O negro samba, negro joga a capoeira / Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira / O negro samba, negro joga a capoeira / Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira / Será / Que já raiou a liberdade / Ou se foi tudo ilusão? / Será, ô, será / Que a Lei Áurea tão sonhada / Há tanto tempo assinada / Não foi o fim da escravidão? / Hoje / Dentro da realidade / Onde está a liberdade? / Onde está, que ninguém viu? / Moço / Não se esqueça que o negro também construiu / As riquezas do nosso Brasil / Mas pergunte, pergunte ao Criador / Pergunte ao Criador / Quem pintou esta aquarela / Livre do açoite da senzala / Preso na miséria da favela / Sonhei / Que Zumbi dos Palmares voltou / A tristeza do negro acabou / Foi uma nova redenção / Senhor, ai, Senhor / Eis a luta do bem contra o mal / Que tanto sangue derramou / Contra o preconceito racial (Alvinho; Turco, Jurandir; 1987).

[1] Matéria de abril de 2023 do Jornal *O Globo*, que destaca o Samba da Mangueira de 1988 como hino oficial do Dia da Consciência Negra (link disponível nas referências).

Neste momento, a leitura deste samba provoca uma reflexão sobre o pensamento decolonial compreendido como um movimento epistemológico e político que busca romper com estruturas de dominação impostas pelo colonialismo e, consequentemente, com o predomínio da visão eurocêntrica, propiciando novas reflexões e formas de conhecimento e resistência cultural. Muriel Amaral (2021, p. 484) destaca que a decolonialidade não exige a destruição total do conhecimento produzido até então, no entanto, propõe um deslocamento crítico que permita o desenvolvimento de novas abordagens científicas de maneira mais democrática e política. Ou seja, em vez de "fossilizar" o conhecimento dentro dos moldes eurocêntricos, a decolonialidade pretende criar espaços para as mais variadas epistemologias, valorizando saberes historicamente marginalizados.

O autor destaca a importância de uma visão decolonial nas mais variadas formas de comunicação, enfatizando a necessidade de um debate público que reconheça a diversidade cultural. A proposta decolonial, nesse sentido, não pretende impor um caminho metodológico exclusivo, mas aparenta buscar a ampliação das visões para que diferentes formas de pensamento possam dialogar entre si, considerando realidades e experiências de grupos excluídos. Dessa forma, a visão decolonial dentro de um espaço de debate público – no caso os desfiles das Escolas de Samba, através de seus sambas, ritmos, imagens e alegorias – se manifesta como um projeto de resgate e valorização de identidades silenciadas, promovendo não apenas a inclusão dessas vozes no campo do saber, mas também a construção de um paradigma mais plural e menos hierárquico.

1.1 Traços de decolonialidade em "Kizomba, festa da raça"

Os sambas-enredo de 1988, de Vila Isabel e Mangueira, apresentam elementos que dialogam fortemente com a visão decolonial proposta por Amaral. Analisando quatro passagens das letras desses dois sambas, podemos perceber que as obras

problematizam a narrativa oficial da Abolição da Escravatura e valorizam a cultura, a resistência e o protagonismo negro, contestando a hegemonia da visão eurocêntrica da história do Brasil.

Em "Kizomba, festa da raça", o enaltecimento a Zumbi dos Palmares resgata a luta negra contra a escravidão, através da passagem "Valeu Zumbi! / O grito forte dos Palmares / Que correu terras, céus e mares / Influenciando a Abolição". Esses versos destacam a importância do poder de mobilização do povo negro perante sua libertação, em que o "grito forte" dos movimentos de resistência são considerados cruciais para a assinatura da Lei Áurea. Dessa forma, rompe-se com a abordagem historiográfica que apresenta a Abolição como um ato protagonizado apenas pelo interesse da Monarquia.

Outro breve trecho de destaque é "Anastácia não se deixou escravizar", pois nele se faz referência à figura conhecida popularmente como Escrava Anastácia, retratada no imaginário popular brasileiro como uma bela negra mulher, escravizada, de olhos azuis, desejada por seu senhor e que, por se negar a ter relações com ele, foi sentenciada a usar uma máscara punitiva de ferro. Através dessa abordagem, se reafirma a resistência negra e a imagem passiva do escravizado é colocada em desafio. Como apontado, uma leitura decolonial deve reconhecer a resistência de povos subalternizados como passo essencial para desconstruir narrativas que reforçam a visão colonial.

Kizomba é palavra de origem angolana que significa confraternização e união – como "nossa Constituição". Neste sentido, a letra do samba mostra que é possível vislumbrar reorganização social baseada na valorização e no protagonismo da cultura negra. A proposta decolonial pensa alternativas fora e além de epistemologias eurocêntricas. Olhando também para o contexto histórico do Brasil de 1988, não se pode ignorar a retomada democrática, quando se discutia no Congresso Nacional a elaboração da nova Constituição Federal. O poder dessa frase exprime o interesse da população afro-brasileira em se colocar como

um dos símbolos dos direitos civis nacionais, com suas celebrações, ritos e religiões garantidas e respeitadas no projeto de nação.

Por fim, na passagem "Nossa sede é nossa sede / De que o Apartheid se destrua!", consolida-se não apenas a crítica ao Apartheid na África do Sul, como, através desse olhar, se rompe a ideia de sistema único de valores. A profundidade dessa visão propõe justamente a expansão para uma perspectiva global de luta por liberdade, evidenciando que a visão eurocêntrica precisa ser confrontada, não apenas no Brasil, mas no mundo.

1.2 Traços de decolonialidade em "100 Anos de liberdade, realidade ou ilusão?"

Com foco na letra de "100 Anos de liberdade, realidade ou ilusão?", a pergunta inicial do samba ("Será / Que já raiou a liberdade / Ou se foi tudo ilusão?") expressa a discordância direta quanto à narrativa oficial da Abolição. A tentativa de evidenciar a manutenção da desigualdade racial, mesmo após a assinatura da Lei Áurea, se relaciona diretamente com uma visão decolonial que identifica essa "liberdade incompleta" como um dos sintomas da persistência do colonialismo, em que as estruturas de dominação são legitimadas através de novas formas de perpetuação do poder, a chamada colonialidade.

Os versos "Onde está a liberdade?/ Onde está, que ninguém viu?" reforçam a crítica à falsa ideia de liberdade. O reconhecimento do racismo estrutural e a exclusão social são heranças do colonialismo que precisam ser enfrentadas. Com isso, são apontadas as condições materiais e sociais que mantêm a população negra em situação de marginalização, mesmo após a assinatura da Lei Áurea, quando se perpetuam as desigualdades, agora sob a bandeira da liberdade que não foi seguida de condições dignas para a construção de uma nova vida.

Um dos trechos mais marcantes da letra – "Moço / Não se esqueça que o negro também construiu / As riquezas do nosso Brasil" – contesta diretamente a invisibilização da contribuição negra

nas esferas social, cultural e econômica do país. Essa busca pela correção narrativa ao enfatizar epistemologias e narrativas historicamente apagadas pela historiografia eurocêntrica traz ao samba uma visão capaz de mobilizar a população afro-brasileira a reconhecer a sua própria origem e lutar pelo seu espaço dentro da sociedade.

Por fim, o trecho "Sonhei / Que Zumbi dos Palmares voltou / A tristeza do negro acabou / Foi uma nova redenção" pode ser destacado como uma expressão do desejo de uma real libertação, pois ali aparece o exemplo da maior liderança negra, representada por Zumbi, como o centro da história. Esse retorno de uma liderança histórica para um povo sedento por liberdade e justiça traz consigo a abordagem decolonial através do anseio de poder deslocar o poder das narrativas oficiais e projetar um futuro em que a emancipação negra seja completa e não apenas simbólica e parcial.

2. Sobre samba, heróis e liberdade

Ao longo de sua trajetória como gênero musical, o samba-enredo tem sido um reflexo do que são as Escolas de Samba ao longo de sua história: dinâmico e sempre em busca das mais variadas formas de reinvenção temporal. Seja pela pesquisa musical, absorvendo influências e dialogando com os desafios de cada época, ou pela interação com as novas formas de tecnologia, o gênero se mantém ativo e capaz de mobilizar multidões, especialmente em uma cidade em que as Escolas de Samba fazem parte da identidade cultural desse espaço. Nesse contexto, Oliveira (2020, p. 10) evidencia como o samba-enredo transcende classificações rígidas e reafirma sua relevância ao longo do tempo:

> A própria história do samba-enredo é marcada por transformações. Não somente o dado moderno, de pesquisa constante, jogo com as formas, mas também as transformações do campo cultural, a influência dos aspectos mercadológicos, ideológicos, políticos e, agora, midiáticos, atravessam a criação artística, desfazendo a

> rigidez dos conceitos de gênero, demonstrando a vitalidade do samba-enredo como espécie cuja morte, vez por outra, é decretada.

Diferentemente da abordagem ativa e decolonial proposta por Vila Isabel e Mangueira no ano de 1988, por outro lado, "Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós", enredo apresentado no ano em que se comemorava o centenário da Proclamação da República, traz uma abordagem que, embora reconheça a importância da Abolição, coloca figuras como a Princesa Isabel, Marechal Deodoro da Fonseca e Duque de Caxias em papéis de destaque. Essa escolha pode ser vista como uma tentativa de legitimar uma narrativa em que a liberdade é apresentada como uma espécie de "presente" concedido por parte da Corte ao povo negro, ao invés de uma conquista resultante de sua luta:

> Liberdade, Liberdade! / Abre as asas sobre nós / E que a voz da igualdade / Seja sempre a nossa voz / Vem, vem reviver comigo amor / O Centenário em poesia / Nesta Pátria mãe querida / O Império decadente, muito rico incoerente / Era fidalguia e por isso que surgem / Surgem os tamborins, vem emoção / A bateria vem, no pique da canção / E a nobreza enfeita o luxo do salão / Vem viver o sonho que sonhei / Ao longe faz-se ouvir / Tem verde e branco por aí / Brilhando na Sapucaí / Da guerra nunca mais / Esqueceremos do patrono, o Duque imortal / A imigração floriu, de cultura o Brasil / A música encanta e o povo canta assim / E da princesa / Pra Isabel a heroína, que assinou a lei divina / Negro dançou, comemorou, o fim da sina / Na noite quinze e reluzente / Com a bravura, finalmente / O Marechal que proclamou foi presidente! (Jurandir; Tristeza; Jóia; Vicentinho, 1988).

Simas e Mussa (2023, p. 79) colocam este samba da Imperatriz em um lugar de destaque no período de retomada da democracia brasileira, tratando a Proclamação da República como o ápice da luta pela liberdade na história do Brasil. Os autores enfatizam o tom "crítico" da letra do samba, onde se dá a entender que havia algo mais a ser conquistado pela população brasileira. Apesar

disso, os autores não se aprofundam sobre o que seria esse "algo mais". Dessa forma, percebe-se que a narrativa do samba-enredo da Imperatriz se insere em um processo maior de construção de uma "história oficial" que, por meio de interpretações artificiosas, legitima determinados eventos e personagens como centrais na luta pela liberdade no Brasil. Assim como aponta Mata (2020, p. 32), essas mistificações históricas operam na construção de mitos que reforçam visões ideológicas, apagando ou minimizando o protagonismo de grupos historicamente marginalizados. A exaltação de figuras como Princesa Isabel e Marechal Deodoro da Fonseca exemplifica esse fenômeno ao consolidar a narrativa de que a libertação do povo negro foi uma concessão da elite política, ignorando os movimentos de resistência e luta da população negra.

Sobre o trecho "Da guerra nunca mais esqueceremos do patrono, o Duque imortal / A imigração floriu de cultura o Brasil / A música encanta e o povo canta assim" é necessário fazer a ressalva sobre dois pontos. O primeiro é o destaque dado ao Patrono Duque de Caxias, responsável direto do Exército Brasileiro nas batalhas da Guerra do Paraguai (1864-1870). Por ordem da Família Imperial brasileira, a grande maioria das forças brasileiras nesta Guerra era composta por homens negros livres e escravizados. Sendo assim, por mais que possa existir qualquer "tom crítico" no que diz respeito ao fato de ainda haver algo a ser conquistado por parte dos negros na letra do samba (Simas; Mussa, p. 79), não se pode ignorar a tentativa da letra em coroar Duque de Caxias como um herói nacional, este sendo responsável direto pela morte de inúmeros negros, livres ou escravizados, nessa guerras.

Já o segundo momento de análise aborda a dúvida sobre qual tipo de imigração é destacada nessa passagem. A imigração forçada de negros escravizados que mesmo após a suas respectivas libertações não tinham direito a propriedade privada, sendo jogados à "própria sorte"? Ou a imigração de europeus que chegavam ao Brasil com a promessa de receber terras para iniciar uma nova vida durante o período do Segundo Reinado? De toda forma, a união das culturas dos povos colonizadores, colonizados

e escravizados surge de maneira poética neste samba ao ser comparada a um "desabrochar" de uma flor, aparentando certa ingenuidade perversa com os acontecimentos da época.

O trecho seguinte do samba-enredo, "Pra Isabel a heroína, que assinou a lei divina / Negro dançou, comemorou, o fim da sina", ao enfatizar o protagonismo da figura da princesa na abolição da escravidão, pode inadvertidamente minimizar o papel ativo dos negros naquela luta. Sendo assim, pode ser detectada no samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense uma visão mais alinhada ao pensamento hegemônico do que à história de resistência do povo negro. Afinal, destacam-se nesse desfile os militares como herois nacionais em um enredo que aborda o centenário da Proclamação da República com abordagem que consideramos pouco crítica em relação à crítica a uma Abolição que excluía as vítimas e negligenciava os processos de reparação histórica dos crimes perpetrados contra os negros.

Inocência Mata (2014) propõe uma crítica incisiva à persistência do eurocentrismo nos estudos literários e culturais. Para a autora, o pensamento eurocêntrico não apenas marginaliza as produções estéticas de espaços periféricos como também impõe um modelo de validação que desloca a legitimidade crítica para o Ocidente. Mata aponta que esse fenômeno se manifesta tanto no processo de criação – em que autores não ocidentais buscam reconhecimento por meio de uma escrita que se distancie de suas próprias raízes – quanto na recepção, em que a leitura é realizada sob o viés das referências e paradigmas ocidentais. Segundo a autora, esse mecanismo reforça uma hierarquia epistemológica na qual a Europa é erigida como sujeito universal da história, tornando-se o ponto de partida e de validação para toda produção de conhecimento. Sendo assim, podemos relacionar este ato com a tentativa do carnavalesco Max Lopes – responsável pela criação do desfile da Imperatriz em 1989 – em se posicionar ao lado da dita "história oficial" para então chancelar suas obras, criações e pontos de vista na elaboração do enredo.

A autora defende que a descolonização teórica passa pela ampliação e valorização dos cânones literários de países periféricos, permitindo que suas obras sejam não apenas consumidas, mas legitimadas dentro das humanidades, sem a necessidade de validação europeia (2014, p. 34). No entanto, ela destaca como um problema "grave" algo que se relaciona com as narrativas usadas pela Imperatriz Leopoldinense durante seu desfile: a interiorização de subalternidade pelos próprios espaços periféricos que naturalizam a hegemonia europeia e consideram a produção intelectual estrangeira como superior.

Fazendo um paralelo com o traço hegemônico da história, a versão da Corte se torna a oficial, enquanto a de quem luta pela sua liberdade e por sua vida, fica escanteada com uma mera "nota de rodapé", tanto na poética do samba, quanto na análise de Simas e Mussa (2023). Esse consentimento no que diz respeito à hierarquização cultural evidencia a necessidade urgente de ampliar perspectivas epistemológicas para uma maior democracia intelectual entre as humanidades. Mata sugere que a resistência ao eurocentrismo deve ocorrer tanto no campo da produção teórica quanto na prática pedagógica, pois só assim será possível construir um espaço de conhecimento verdadeiramente plural e democrático.

2.1. Todo tempo é de consciência negra

Simas e Mussa (2023, p. 100-112) destacam o papel da história dos enredos afro-brasileiros no carnaval, com o devido destaque ao pioneirismo da Acadêmicos do Salgueiro, que desde a década de 1950 se caracteriza como um verdadeiro "Quilombo" das Escolas de Samba. A elaboração dos sambas-enredo, "a ligação entre o compositor e o seu tema, era a chave para a produção de grandes obras", sendo decisivo para a "conquista de uma linguagem poética própria, original". Conhecido por este pioneirismo, o Salgueiro foi curiosamente uma das Escolas que não abordou a temática afro no ano de Centenário da Abolição. Porém, para o ano de 1989, levou para a Sapucaí o enredo "Templo negro em tempo

de consciência negra". O carnavalesco Luiz Fernando Reis (Globoplay, 2022) destaca que a sua intenção em propor um enredo que abordasse a liberdade dos povos escravizados após o centenário teve o objetivo de mostrar que a luta do povo negro em busca dos seus direitos não cessa, devendo continuar nos anos subsequentes. Eis a letra do samba-enredo:

> Ê baianas / O jongo e o caxambu vamos rodar / Salgueirar vem de criança / O centenário não se apagará! / Livre ecoa o grito dessa raça / E traz na carta / A chama ardente da abolição / Oh! Que santuário de beleza / Um congresso de nobreza / De raríssimo esplendor / Revivendo traços da história / Estão vivos na memória / Chica da Silva e Chico Rei / Saravá os deuses da Bahia / Nesse quilombo tem magia / Xangô é nosso pai, é nosso rei / Ô Zaziê, Ô Zaziá / O Zaziê, Maiongolé, Marangolá / Ô Zaziê, Ô Zaziá / Salgueiro é Maiongolê, Marangolá / Vai, meu samba vai / Leva a dor traz alegria / Eu sou negro sim, liberdade e poesia / E na atual sociedade, lutamos pela igualdade / Sem preconceitos sociais / Linda Anastácia sem mordaça / O novo símbolo da massa / A beleza negra me seduz / Viemos sem revolta e sem chibata / Dar um basta nessa farsa / É festa, é Carnaval, eu sou feliz (Macedo; Arizão; Chagas; do Salgueiro; do Afro, 1989).

Os respectivos enredos do Salgueiro e da Imperatriz Leopoldinense para o ano de 1989 revelaram abordagens contrastantes sobre a ideia de liberdade no Brasil. Enquanto o "Templo negro em tempo de consciência negra", adotou uma perspectiva decolonial ao problematizar a abolição da escravatura e reforçar a continuidade da luta do povo negro por seus direitos, a Imperatriz, com "Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós", exaltou figuras do militarismo brasileiro como herois nacionais, sem questionar criticamente as estruturas de poder que perpetuam desigualdades históricas. Dessa forma, enquanto o Salgueiro trouxe um enredo que questionava a narrativa oficial da libertação, destacando as contradições da Abolição e a necessidade de resistência, a Imperatriz reforçou uma visão tradicional de liberdade, alinhada a símbolos da ordem e do Estado, sem

necessariamente contemplar as demandas e as lutas dos povos historicamente marginalizados.

O enredo do Salgueiro também pode ser visto como uma celebração das tradições afro-brasileiras que influenciam a identidade cultural do país. A forma como os personagens são apresentados contribui para a construção não só de uma identidade coletiva que valoriza todas as camadas sociais brasileiras. A evocação de uma "Anastácia sem mordaça" como o "novo símbolo da massa" traz uma poderosa ressignificação da luta do povo afro-brasileiro. A representação dessa figura escravizada, historicamente retratada com a máscara de ferro imposta para silenciá-la, é revertida em um ícone de liberdade e empoderamento.

Ao libertá-la simbolicamente da mordaça, o Salgueiro reafirma a necessidade de romper com todas as estruturas opressivas que ainda marcam a sociedade. Além disso, ao enaltecer sua beleza, o samba não apenas exalta a estética negra, frequentemente marginalizada, mas também a coloca como elemento central de identidade e valorização do povo negro. Dessa forma, Anastácia – que em 1988 dentro de Kizomba "não deixou se escravizar" – emerge em 1989 novamente como símbolo de força, orgulho e protagonismo, reforçando a continuidade da luta por igualdade e justiça.

A ideia de "imaginário coletivo", de Gilbert Durand dentro do universo das Escolas de Samba inclui elementos como os enredos, fantasias, ritmos musicais e as tradições compartilhadas e reconhecidas por grande parte da sociedade brasileira. Através das transmissões televisivas, esses elementos, além de construídos, passam a ser difundidos e reforçam a identidade cultural do carnaval como uma expressão coletiva e simbólica da cultura brasileira. Este evento evoca um forte imaginário coletivo repleto de símbolos, mitos e imagens que fazem parte da identidade cultural de parte da cultura carioca, aí incluídas as ideias e o senso comum de povo festeiro, alegre, bonito/sedutor e receptivo. As transmissões televisivas captam e transmitem esses elementos simbólicos para um público amplo, contribuindo para a construção e manutenção desse

imaginário. Porém, por outro lado, estereótipos de povos minoritários podem ser exacerbadamente explorados.

No caso do desfile do Salgueiro de 1989, percebemos na visão decolonial da Escola uma simbologia que reflete não somente o espanto visual de observar uma imagem fora do senso comum, mas também o choque cultural em observar a representação de uma mulher negra escravizada ocupando o lugar de protagonista e exaltada por sua resistência e também por sua beleza. Através dessa nova simbologia de retirar a mordaça da boca dos escravizados, é possível descobrir o que estava "debaixo dos panos", neste caso, por trás da mordaça. Relacionando com a abordagem proposta por Durand (2002, p. 61) , tal ato simbólico é um estímulo considerável ao imaginário do folião, pois justamente ao ver a tão esperada imagem desperta-se um estímulo coletivo de mobilização popular perante a todos os significados de tal alegoria. Em contrapartida, em comparação com a campeã de 1989, Imperatriz Leopoldinense, o desfile do Salgueiro é uma verdadeira exemplificação de que não existe "data marcada" para falar de negritude, especialmente com a ideia de que "o centenário não se apagará", em referência à Abolição da Escravidão.

Fig. 1. A alegoria de Anastácia sem a figura da mordaça. Acadêmicos do Salgueiro, 1989.



Fonte: Reprodução do Globoplay.

Refletindo sobre a abordagem das duas obras, é possível notar que ambos os sambas-enredo carregam mensagens completamente distintas de temas como Abolição da Escravatura e Proclamação da República, que se entrelaçam na história do Brasil. Com o auxílio da obra do teórico Stuart Hall (2016), percebe-se que através de um laço identitário coletivo, conseguido pela comunhão dos indivíduos dentro dos desfiles de Escolas de Samba, o carnaval carioca fomenta a reflexão ancestral e cultural do povo negro brasileiro através da mensagem representada pelos sambas abordados.

3. A reinvenção das agremiações na fase atual

Com o passar dos anos, os desfiles das Escolas de Samba foram ganhando proporção. O escopo da celebração se alargou, a conexão com o público ganhou ainda mais intimidade, mas, especialmente na virada do milênio, a festa ganhou mais fama por estar excessivamente pasteurizada. Com isso, a qualidade dos sambas passou a ser debatida por conta da necessidade frequente de adaptação deste ritmo musical perante as variadas mudanças históricas dos desfiles de Escolas de Samba. Por outro lado, é possível enxergar certa retomada da qualidade temática dos sambas-enredo. Mesmo com enredos patrocinados fazendo parte da realidade das Escolas desde os anos 1990, há ao menos uma tentativa de resgate deste quesito, em que a exploração de temas relacionados às religiões de matriz africana e a personalidades importantes da cultura popular brasileira, por exemplo, passam a novamente ganhar destaque e suas letras voltam a cair no gosto popular em um claro movimento de autorreflexão da festa perante suas origens.

Especialmente, a partir de meados da década de 2010, ganharam força enredos relacionados a (1) pautas sociais/raciais, (2) combate à intolerância religiosa e (3) homenagens a personagens relacionados à cultura popular brasileira. Fazendo um breve recorte temporal sobre os enredos do Grupo Especial do Rio:

entre os anos de 2020 e 2025, um total de 61 enredos foram apresentados na Sapucaí. Dentre eles, 44 contaram com uma das três temáticas acima citadas, totalizando 72,13% de todo o período.

Tal mudança nos focos dos enredos, em especial os enredos políticos, têm grande potencial de estimular o pensamento crítico, tanto de componentes como de espectadores do carnaval carioca bem como influenciar um debate mais profundo sobre os desdobramentos dos enredos desenvolvidos pelas agremiações[2]. Este movimento das agremiações significa um reencontro com suas próprias raízes, estimulando a valorização da própria identidade, através da contação de histórias, utilizando a sua perspectiva sobre o tema.

Apesar dos dados acima citados e desse posicionamento, deve-se fazer uma ressalva importante. Por mais que as histórias e as narrativas deem ao negro o protagonismo merecido dentro de sua própria festa, é necessário destacar que o papel de "mente pensante e criativa" – como nos cargos de carnavalescos, coreógrafos de Comissão de Frente e de Mestre-sala e Porta-bandeira – ainda está majoritariamente sob posse de intelectuais brancos. Sendo assim, não basta contar a história, é necessário que haja uma abertura mental para que os mesmos reflitam sobre seu privilégio para enxergar o outro lado da moeda, minimizando assim o risco do lugar comum da estereotipação.

Porém, se tais enredos não forem acompanhados de sambas com o potencial de estimular o imaginário dos receptores, o interesse popular sobre o tema tende a não acontecer. A qualidade de um samba-enredo é fundamental para que ele se fixe na mente do público e gere reflexões mediante o tema proposto pela Escola. Um samba-enredo bem elaborado tem o poder de emocionar, envolver e educar uma sociedade, transformando a experiência do desfile em uma vivência memorável com grande potencial de gerar

[2] Afirmação da doutora em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), Anna Cristina Almeida, em entrevista concedida à matéria de Marcelo Abud (disponível nas referências).

repercussão, reflexões e mudança de comportamentos. A excelência musical é essencial para que uma mensagem sociocultural transmitida pelo enredo alcance e impacte verdadeiramente a audiência, como Luiz Antônio Simas[3] frisou ao explicitar a reverberação bem-sucedida dos sambas da safra de 2022 com o público apaixonado por carnaval.

Um exemplo recente de união bem-sucedida entre samba e enredo é o desfile "Tata Londirá: O canto do caboclo no quilombo de Caxias", vice-campeão de 2020 com a Acadêmicos do Grande Rio. Na ocasião, a Escola contou a história de Joãozinho da Gomeia, considerado o pai de santo mais conhecido da cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Oriundo da Bahia, João se torna o "Rei do Candomblé" após sua chegada no Estado do Rio de Janeiro, por volta de 1946, onde atendeu diplomatas, políticos como os presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, além de personalidades influentes da época (Pinheiro, 2018).

Através da melodia de seu samba, a Escola invocava: "Bailam os seus pés / E pelo ar o benjoim / Giram presidentes, penitentes, yabás / Curva-se a rainha e os ogãs batuqueiros pedem paz / Salve o candomblé, Eparrei Oyá / Grande Rio é Tata Londirá / Pelo amor de Deus, pelo amor que há na fé / Eu respeito seu amém / Você respeita o meu axé". Ao bradar pelo convívio harmônico entre as mais variadas religiões existentes no território brasileiro, a Escola desempenha um papel crucial no combate à intolerância religiosa. Tal crítica se mostra ainda mais pertinente em um cenário em que o então prefeito da cidade do Rio – o bispo Marcelo Crivella – convivia cercado de polêmicas no que diz respeito à relação entre sua identidade política e religiosa com seus posicionamentos negativos sobre a cultura popular, especialmente o carnaval

[3] Matéria do jornalista Marcelo Abud (disponível nas referências) em que o historiador Luiz Antônio Simas explica a importância dos sambas-enredo na construção do protagonismo negro e indígena na história do Brasil.

carioca. Durante seu mandato, entre 2017 e 2020, ele conviveu com diversos escândalos que envolviam seu preconceito religioso[4].

Mantendo o sucesso da abordagem do enredo anterior, a Grande Rio volta a promover não só um enredo cuja mensagem final fosse um pedido de liberdade religiosa, mas acima de tudo um grito contra a desinformação perante à história, cultura e religião afro-brasileira. Com isso, a agremiação prepara para o desfile seguinte, em 2022, o enredo "Fala, Majeté! Sete chaves de Exu", campeão e multipremiado pelo Estandarte de Ouro[5] do jornal *O Globo*. A Escola celebrou a figura de Exu, o Orixá da comunicação nas religiões de matriz africana e muitas vezes associado de forma equivocada ao diabo no imaginário cristão.

Através de seu desfile, a Grande Rio desempenhou um papel educativo no que diz respeito à desmistificação da imagem e da atribuição deste orixá no imaginário da população média brasileira que desconhece a profundidade das religiões de matriz africana, além de novamente bater na tecla do combate à intolerância religiosa. A relevância do tópico fica evidente considerando a forma que o então presidente do país, Jair Bolsonaro, comemorou a aprovação de sua indicação de um Ministro "terrivelmente evangélico" para o Supremo Tribunal Federal (STF)[6]. O enredo de 2022 segue a linha de raciocínio da temática anterior e transmite um recado direto para a necessidade de discussão social sobre respeito e convivência harmônica entre os diversos credos existentes no Brasil.

Exemplos como esse, expressam o potencial construtivo e reflexivo que as Escolas de Samba, através de suas ações, podem gerar nos adeptos no que diz respeito aos respectivos estados afetivos. Uma mudança de postura dentro da linha ideológica da escola Grande Rio, não só exalta o potencial de trazer novamente a

[4] Matéria de novembro de 2020, produzida pelo portal G1, em que mostra a ironia de Crivella como um ato de intolerância religiosa.

[5] Prêmio extraoficial mais antigo e prestigiado do carnaval carioca, popularmente conhecido como "Óscar do carnaval".

[6] Matéria do site CNN Brasil disponível nas referências.

sua comunidade para mais perto de sua paixão, como também lhe premia – através do olhar para suas próprias origens – com o seu primeiro título dentro do "Maior Espetáculo da Terra". Como os afetos alinham grupos inspirando princípios e atitudes, quem traz o carnaval, os sambas-enredo e os desfiles como parte da própria identidade, cria identificação com a festa e analisa o mundo e os acontecimentos junto às Escolas. Desta forma, as mesmas se tornam poderosos meios de reflexão e de reforço da cultura periférica como ferramenta de fomento à transformação social e promoção de uma sociedade mais diversa e inclusiva.

Conclusão

Ambos os sambas analisados neste artigo refletem diferentes aspectos do protagonismo negro na Abolição da escravização. "Kizomba, festa da raça" celebra a resistência e a cultura festiva afro-brasileiras, enquanto "Liberdade, Liberdade!" oferece uma visão que de certa forma esconde a luta contínua do povo negro em prol do destaque de personagens ligados à dita "história oficial" do Brasil. Esse ensaio propõe problematizar as diferenças entre duas obras musicais de renome no universo do carnaval do Rio de Janeiro. Destaca-se também a complexidade da história brasileira e a necessidade de uma reflexão crítica e ativa por parte da sociedade sobre o ativismo negro na construção de uma identidade nacional brasileira.

É fundamental compreender como as representações midiáticas influenciam o papel dos sambas-enredos nos desfiles das Escolas de Samba. Essa relação evidencia a complexa interação entre mídia, cultura e identidade no contexto carioca, uma vez que essas obras desempenham um papel essencial na construção de linguagens, significados e imaginários coletivos. Por meio de seus versos e melodias, o carnaval das agremiações alcança milhões de lares brasileiros, moldando a percepção pública sobre essa manifestação cultural. Dessa forma, a mensagem representada oral e visualmente pelos desfiles impacta diretamente a autoestima e a

identidade não só dos cariocas, como especificamente, do povo afro-brasileiro.

Referências

ABUD, Marcelo. Sambas-enredo exaltam contribuições de negros e indígenas para a história do Brasil. Instituto Claro, 2022. Disponível em: https://www.institutoclaro.org.br/cidadania/nossas-novidades/podcasts/sambas-enredo-exaltam-contribuicoes-de-negros-e-indigenas-para-a-historia-do-brasil/. Acesso em 13 de janeiro de 2025.

AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. Notas sobre o pensamento decolonial e os estudos de comunicação. *Extraprensa, Cultura e Comunicação na América Latina*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 471-487, jan.-jun. 2021.

BARREIRA, Gabriel. Após Crivella ironizar 'chapeuzinho de Zé Pelintra', acessório é adotado por eleitores e aliados de Paes. G1, 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/11/30/apos-crivella-ironizar-chapeuzinho-de-ze-pelintra-acessorio-e-adotado-por-eleitores-e-aliados-de-paes.ghtml. Acesso em 5 de janeiro de 2025.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do Imaginário*: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de Samba*: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FONTES FILHO, Luis Carlos. *Enredos da liberdade*: o grito do samba pela democracia. T1, E5: Larguem Nossas Fantasias: 1988-1989. 1 vídeo (43 min). Globoplay, 2022. Disponível em: https://globoplay .globo.com/v/11870388/?s=39m21s. Acesso em: 10 jan. 2025.

FURONI, Evandro. Bolsonaro cita "terrivelmente evangélico" e parabeniza Mendonça no STF. CNN Brasil, 2021. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-cita-terrivelmente-evangelico-e-parabeniza-mendonca-no-stf/. Acesso em 5 de janeiro de 2025.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas*, v.14, n, 1, Porto Alegre, p. 27-42, jan.-abr. 2014.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. *Samba de Enredo*: história e arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva de. Apontamentos para uma poética do samba-enredo: forma, sentido, história. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 3, p. 186-207, 2020b.

PINHEIRO, Ana Carolina. Joãozinho da Gomeia, o rei do Candomblé. Carta Capital, 2018. Disponível em: https://www. cartacapital.com.br/diversidade/joaozinho-da-gomeia-o-rei-do-candomble/. Acesso em: 6 jan. 2025.

Fotografia Documental como contra-arquivo: representação, cotidiano e bem-querer na Folia de Reis do Complexo da Reta

Lorena Salum

Introdução[1]

O recorte temático para esta publicação surge a partir do projeto de pesquisa em desenvolvimento, que tem por objeto de estudo a fotografia documental de Folia de Reis. Esta documentação foi realizada por mim nos anos de 2020 a 2025, no Complexo da Reta, em Itaboraí, Rio de Janeiro. Através dela, o objetivo principal é discutir a forma como a Folia e a comunidade no qual está inserida são representadas na mídia, propondo a construção de uma narrativa, utilizando a fotografia documental, inspirada na pedagogia do bem-querer proposta por João Roberto Ripper em seu trabalho com as imagens, como um contra-arquivo, a concordar com as leituras de Giovana Meira Guimarães Temido (2022) e Dante Gastaldoni (2020) sobre o artista.

A tradição de celebrar os Santos Reis no Brasil data desde o século XVI, trazida da Europa pelos missionários jesuítas, que inseriram em seus ritos litúrgicos o costume de representar este auto em aldeamentos jesuíticos e que se espalhou pelo território, adquirindo uma identidade própria ao longo dos séculos. A Folia de Reis celebra o nascimento do Menino Jesus, representando a peregrinação e adoração dos Magos do Oriente. Os grupos são formados a partir de uma promessa ou devoção aos Santos Reis.

[1] Trechos deste texto e o conjunto de imagens apresentados são parte da publicação do E-book do TETECUL 2024, apresentado no GT de audiovisual, na UERJ. O material foi revisto e complementado após avanços na pesquisa.

Realizam a jornada visitando casas e os devotos os recebem, reverenciando os Santos Reis e esperando deles colher bênçãos para sua vida e seus familiares (Magno, 2022. p. 38 - 39).

A Bandeira Estrela do Oriente 2, grupo ao qual esta documentação se relaciona, é liderada pelo Mestre Cláudio e a única em atividade na cidade, marcando a sua existência com uma tradição familiar de mais de cem anos. As Folias em geral realizam a sua jornada entre a véspera de Natal, dia 24 de dezembro, até 06 de janeiro, encerrando o ciclo de visitações. Na cidade do Rio de Janeiro, a jornada é concluída no dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião e padroeiro da cidade. Porém, a Estrela do Oriente 2 foge a este padrão, encerrando o seu ciclo no dia 02 de fevereiro, dia de Nossa Senhora dos Navegantes, padroeira do grupo.

Durante este período, a Bandeira[2] realiza o giro, que compreende as visitações às casas de devotos ou outros espaços que são convidados, geralmente madrugada adentro até a manhã do dia seguinte, cantando e prestando homenagens, proclamando o cumprimento das promessas e fazendo despedidas (Brandão *apud* Cruz, 1981).

A comunidade do Complexo da Reta, em Itaboraí (RJ), é uma área conhecida pela presença do crime organizado e a violência é a consequência. A área é enquadrada midiaticamente como espaço de guerra controlado pelo tráfico e alvo de operações policiais. Essa narrativa reforça a lógica necropolítica e molda o olhar da sociedade sobre este território, como se ali não houvesse culturas e expressões populares de valor e que merecem ser reconhecidas.

[2] A Bandeira é o símbolo sagrado e central da celebração e também a identidade de um grupo de Folia de Reis. Adornadas com panos coloridos ou brilhosos, carregam uma imagem dos santos reis estampada, sendo carregada à frente do grupo para "abrir caminhos", anunciar o nascimento do Menino Deus e abençoar os lares visitados, com grande reverência e respeito por todos os participantes e moradores.

Fig. 1. Bandeira Estrela do Oriente 2 no Complexo da Reta, 2024.



Fonte: Arquivo da autora.

Em breve acesso às mídias é possível identificar notícias que abordam unicamente esta temática como: (I) "Polícia Militar faz operação no Complexo da Reta, em Itaboraí". *O São Gonçalo*, em 08/12/22; (II) "Moradores do Complexo da Reta e o terror que viviam com o cruel BB – Chefe do crime conhecido como BB foi morto na última terça-feira (02/03/21) e sua ausência já é um alívio para moradores"; jornal *O Dia*, em 04/03/21; (III) "Polícia Militar faz megaoperação no Complexo da Reta Velha e apreende arsenal de guerra"; jornal *O Dia*, em 01/08/25.

Devido ao forte legado colonial na região metropolitana do Rio de Janeiro, a manifestação destes grupos não se apresenta nos espaços centrais da cidade. Como afirma Luiz Gustavo Mendel Souza, a Folia transita por espaços onde o Estado não se permite alcançar. Estes grupos se utilizam das margens das cidades para circular e celebrar (Souza, 2020, p. 9) e costumam se deslocar madrugada adentro, fazendo o giro, muitas das vezes, sob escolta do tráfico de drogas local.

O conceito de necropolítica elaborado por Achille Mbembe (2018) refere-se ao poder de decidir sobre a vida e a morte, isto é, sobre quem pode viver e quem pode ser exposto à morte ou reduzido à condição de "morto-vivo" em territórios marcados pela

violência e pela precariedade. Para o autor, a necropolítica é herdeira direta do colonialismo e da escravidão, sistemas nos quais populações inteiras foram transformadas em descartáveis e segue operando contemporaneamente em contextos em que a vida de determinados grupos é socialmente desvalorizada e politicamente administrada pela lógica da morte. Nesse sentido, a representação do Complexo da Reta, em Itaboraí (RJ) como espaço unicamente de violência e criminalidade evidencia a forma como a necropolítica atua na produção de "mundos de morte" (Mbembe, 2018). Ao reduzir o território às operações policiais e ao tráfico de drogas, a mídia reforça a percepção de que a comunidade é apenas lugar de ameaça e extermínio, legitimando sua exposição permanente à violência estatal. A presença do Estado, nesse caso, se dá primordialmente pela via policial e repressiva, o que traduz a lógica necropolítica de governar populações por meio do medo e da violência.

Além disso, essa narrativa midiática única da violência invisibiliza a vida cultural existente na comunidade, como a tradição da Folia de Reis, promovendo um apagamento de suas tradições e maneiras de existir. Tal invisibilização é também uma forma de violência: ao negar valor às expressões culturais da periferia, reforça-se a desumanização de seus moradores, confinando-os ao estigma da violência. Como afirma Mbembe (2018, p. 71), a necropolítica cria "formas únicas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de mortos-vivos". Esse apagamento cultural é também uma forma de violência simbólica: negar valor às expressões culturais das periferias é negar sua humanidade plena.

Retomando à tradição, uma rápida busca sobre "o que é Folia de Reis" no Google revela ser uma festa tradicional brasileira, com origem europeia e raízes no catolicismo. É possível identificar elementos de religiões de matriz africana na Folia de Reis e esse tema é pouco abordado nas mídias em geral, levando a um esvaziamento dessa realidade e até mesmo preconceito acerca do festejo. Com um levantamento prévio em buscadores na Internet,

foi possível identificar que há os seguintes questionamentos: "Folia é macumba?", "Folia é pecado?", "Folia é de Deus?". Por outro lado, há pouquíssimas referências às subjetividades que essa tradição carrega consigo na grande mídia (Google, 2023).[3]

Fig. 2. Sanfoneiro em noite de giro da Estrela do Oriente 2, 2024.



Fonte: Acervo da autora.

Embora a tradição da Folia de Reis seja massivamente atribuída a uma cultura católica, pude observar e registrar influências das religiões de matriz africana no decorrer da documentação. A partir da análise do meu arquivo, essa questão vem sendo cada vez mais latente, e ouso aqui usar o termo "encruzilhada" ao me referir a este sincretismo presente, explicado por Luiz Rufino nas seguintes palavras:

> A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poéticas, campo de possibilidades, prática de invenção e

[3] Pesquisas iniciais realizadas através da plataforma Google, levando em consideração as principais perguntas feitas ao buscador.

> afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias. Certa vez, uma preta velha me soprou ao ouvido: "Meu filho, se nessa vida há demanda, há também vence-demanda". Dessa forma, se a colonialidade emerge como o carrego colonial que nos espreita, obsedia e desencanta, a descolonização ou decolonialidade emergem como as ações de desobsessão dessa má sorte (Rufino, 2019. p. 13).

Este sincretismo religioso presente na tradição, com influências nas religiões de matriz africana, vai na contramão da lógica colonial. Desta forma, a ideia de encruzilhada pode ser compreendida como um campo de possibilidades e espaço onde as pessoas vivenciam e expressam suas práticas culturais e valores, que moldam suas identidades. Portanto, a encruzilhada não é apenas um espaço físico, mas também simbólico, onde escolhas são feitas, onde a vida se reinventa e as tradições são respeitadas enquanto se busca novas formas de existências.

As reflexões propostas por Sueli Carneiro em *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005) são fundamentais para se pensar as formas contemporâneas de exclusão e desumanização de sujeitos e territórios historicamente marginalizados. A autora denuncia como o "ser" hegemônico — identificado com a branquitude — se constitui a partir da produção do negro como "não-ser", ou seja, pela negação de sua humanidade, de sua cultura e de sua subjetividade. Essa operação de desqualificação encontra ressonâncias na maneira como territórios populares e manifestações culturais afrodescendentes são representados pela mídia.

A Folia de Reis é uma expressão cultural marcada por sincretismos que remetem a tradições afro-brasileiras, por isso, é frequentemente silenciada ou estigmatizada, como se pode notar nas falas preconceituosas recorrentes identificadas nas buscas no Google. A negação do valor dessas tradições corresponde à lógica de redução do outro à condição de não-ser, desprovido de humanidade

plena e de legitimidade cultural. Sueli Carneiro (2005, p. 96) afirma que "a construção da identidade negra se dá como alteridade negativa em relação ao branco, que se constitui como sujeito universal de humanidade". Esse mecanismo de negação não se restringe ao indivíduo, mas se estende às culturas e territórios associados à população negra. Nesse sentido, a representação midiática do Complexo da Reta se inscreve na mesma lógica de invisibilização: ao reduzir a comunidade ao fator violência, desconsidera-se sua vida cultural, seus símbolos e suas formas de resistência.

Além disso, a análise de Carneiro (2005) se articula com o conceito de necropolítica desenvolvido por Mbembe (2018) na medida em que ambos evidenciam quem pode viver e quem deve morrer, o que é sustentado pela mesma gramática colonial que Carneiro denuncia: "a negação do outro é condição para a afirmação do ser branco" (Carneiro, 2005, p. 98). No caso do Complexo da Reta, a mídia reforça a imagem de um território destinado à morte — seja pela violência do tráfico, seja pela ação repressiva do Estado —, apagando qualquer possibilidade de vida cultural e simbólica.

Fotografia documental e o Bem-Querer

A fotografia surge no contexto da Revolução Industrial, tendo sua origem no final do século XIX e consolidação no início do século XX, através da sua "possibilidade de "autoconhecimento e recordação, de criação artística, de documentação e denúncia" (Kossoy, 2001, p. 27). Susan Sontag (1970, p. 16) afirma que "fotos fornecem um testemunho" ao qual podemos comprovar a existência das coisas através dela.

Considerada uma narrativa, a fotografia documental concentra sua captura no homem e em seu espaço, tratando de temas cotidianos, assumindo uma função problematizadora para questões sociais. Trata-se de uma fotografia desenvolvida a partir de uma apuração prévia, a elaboração e estudo sobre um tema, referindo-se a projetos de longa duração (Lombardi, 2007. p.44 - 45).

Fig. 3. Estrela do Oriente 2 visita centro de Umbanda, 2023.



Fonte: Arquivo da autora.

Enquanto prática, a fotografia documental vai muito além do momento de captura da imagem. Uma das suas funções primordiais é a preservação da memória. Ela é capaz de informar, desinformar, emocionar e transformar, denunciar e manipular a realidade (Kossoy, 2014, p. 31), porém a questão do tempo para a fotografia documental é um fator importante para se compreender como essa memória foi construída ao longo do processo e suas complexidades.

Nesta documentação utilizei a pedagogia do bem-querer do fotógrafo documental João Roberto Ripper como prática fotográfica. O bem-querer se define na aplicação dos Direitos Humanos no fazer fotográfico, prezando o respeito e a dignidade do ser fotografado, desconstruindo estereótipos, enfatizando a beleza dos fazeres (Gastaldoni, 2020, p. 252). Para Ripper, a grande missão de um fotógrafo documentarista é criar um elo de bem-querer entre quem é fotografado e o espectador desta fotografia, possibilitando uma conexão com o público a partir das imagens (Temido, 2022. p. 56):

> Uma informação única repetida se transforma em verdade absoluta – reduzindo e resumindo uma comunidade a uma história só,

> limitante. Quando selecionamos quem é bom e quem é mau, perdemos efetividade na função social do jornalismo[...]. O perigo dessa história, na verdade o crime, não é que ela seja mentira, ela pode sim ser verdade, mas a gravidade é que ela se transforma em uma simplificação das potências e das variedades de personalidades que se têm em um grupo. Ninguém nem nenhum lugar têm uma só história (Ripper, 2022, *apud* Temido, 2022. p. 53).

A experiência de participar em 2017 da Oficina Bem-Querer, ministrada presencialmente pelo Ripper e a oportunidade, em 2018, de acompanhá-lo em uma documentação de povos tradicionais pelo Norte de Minas Gerais, contribuiu diretamente para a aplicação desta metodologia na documentação realizada. Com Ripper, aprendi que para representar bem uma comunidade é preciso viver com ela, para que o fotografado se sinta à vontade em abrir a sua vida ao documentarista e assim, construir uma narrativa visual ao qual o ser fotografado participa e legitima as imagens produzidas sobre si.

Partindo deste princípio, a abordagem metodológica da minha pesquisa baseia-se na observação participante devido à proximidade com a comunidade, em que pude estabelecer "um relacionamento multilateral" ao longo dos anos de documentação "com o propósito de desenvolver um entendimento científico daquele grupo" (May, 2001, p. 177). Encontrei nesta metodologia uma possibilidade de transformação do vivido em uma escrita articulada com as imagens produzidas com o intuito de reunir um relato de experiência com o outro, compreendendo que ela funciona como uma atividade de "simpatia", diz Caiafa, como "uma relação especial com os interlocutores, um modo de estar presente no mundo e na pesquisa e, ainda, uma forma de comunicação" (Caiafa, 2019, p. 44). Uma das hipóteses levantadas é: seria esta documentação fotográfica um arquivo ou um contra-arquivo?

Políticas de um tempo: o contra-arquivo

A fotografia documental e o contra-arquivo representam duas facetas do uso da imagem na sociedade contemporânea. Enquanto a primeira busca um registro autêntico da realidade social, conforme já mencionei, o segundo promove uma disruptura dessa realidade, propondo narrativas visuais que descortinam as complexidades do mundo atual. Ambas as abordagens são essenciais para entender como as imagens podem influenciar percepções e narrativas sobre o cotidiano e suas representações.

Fig. 4. Folião da Estrela do Oriente 2, 2020.



Fonte: Arquivo da autora.

Fontcuberta (2012) afirma que o mérito da imagem reside no processo de reconhecê-la, na função que ela desempenha, em qual discurso ela está inserida, e não simplesmente no ato de realizá-la. Relacionando com a ideia de uma fotografia imperialista, da memória construída através destes arquivos, é preciso realizar um movimento de "desmemória", desprovendo a história de um discurso autoritário e propondo um novo diálogo com o arquivo.

Para Ripper, a grande missão de um fotógrafo documentarista nesta perspectiva é possibilitar a construção de uma narrativa que vá na contramão do discurso de poder. Me arrisco[4] aqui a dizer que a prática fotográfica proposta por ele é uma forma de contra-arquivo. Ao afirmar isto, me baseio na análise de Azoulay (2019), quando propõe repensar as origens da fotografia a fim de desconstruir as narrativas imperialistas, sugerindo a construção de outras histórias potenciais:

Fig. 5. Palhaço Mulatim - Bandeira Estrela do Oriente 2, 2022



Fonte: Arquivo da autora.

Uma análise que considero importante trazer para esta discussão é a perspectiva de Hall (2016) sobre as representações de culturas e identidades que são construídas e consumidas na sociedade contemporânea e a forma como os "outros" são retratados na mídia, enfatizando a importância da construção de estereótipos e da dinâmica entre o "nós" e o "eles". Hall argumenta que essas representações moldam percepções e identidades sociais,

[4] A sugestão de que a pedagogia do bem-querer e a prática do contra-arquivo possuem confluências fazem parte de minhas hipóteses iniciais, por isso, o risco em afirma-las. Ao longo da pesquisa, pretendo me aprofundar nesta questão.

influenciando tanto a autoimagem de grupos marginalizados quanto a visão que a sociedade tem deles.

A representação não é um simples reflexo da realidade, mas um processo ativo de construção e interpretação de significados. Ele vê a representação como uma prática que envolve codificação e decodificação de imagens e textos, com ênfase na negociação de significados entre criadores e receptores (Hall, 2016). Na fotografia documental, a noção de representação de Hall sugere que as imagens não são apenas janelas para a realidade, mas também construções sociais que carregam significados específicos.

É importante também considerar o caráter individual e social da memória na construção das identidades. Como afirma Halbwachs, quem lembra é o indivíduo, e este toma como suas as lembranças do grupo em que se relaciona (Halbwachs, 1990, *apud* Augusto, 2011). Ainda nessa linha de raciocínio, Paul Ricoeur aponta a relação das narrativas individuais na construção de uma memória coletiva e o seu papel na afirmação da identidade, permitindo que o conteúdo histórico recuperado por estes grupos sociais seja valorizado e ultrapasse as fronteiras do seu círculo social (Ricoeur, 2000, *apud* Silva, 2011).

Pollak (1992) aponta como as memórias coletivas e individuais se entrelaçam com a construção da identidade, particularmente em contextos históricos e culturais específicos. Ele analisa a relação entre o indivíduo e o grupo, discutindo como as memórias do passado influenciam a forma como as pessoas se veem e se relacionam com o mundo ao seu redor. Contudo, a memória e identidade são processos dinâmicos, que podem ser alterados ao longo do tempo, sendo moldados por diferentes narrativas e interpretações sociais e políticas e "podem perfeitamente ser negociadas", não sendo "fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo" (Pollak, 1992, p. 204).

Fig. 6. Bandeira Estrela do Oriente 2 visita devoto, 2022.



Fonte: Arquivo da autora.

Azoulay (2019) faz uma reflexão, do que ela chamaria de "Obturador Imperial", quando este captura uma porção de informação, que é enquadrada e posteriormente apropriada pelos detentores de seus direitos, desenvolvendo-se como uma tecnologia imperial ao qual a ideia de tempo, espaço e corpo político integram as 3 linhas divisórias que o obturador traça. A desaprendizagem do imperialismo e a recusa das histórias contadas pelos obturadores imperialistas, emancipam-se e dão uma visibilidade diferenciada aos fatos históricos (Azoulay, 2019. p. 18):

> Uma das coisas que entendi é que quando se cria um estereótipo, se afasta as pessoas desse grupo do restante da sociedade, se cria uma barreira. Quando conseguimos contar histórias múltiplas, diferentes das que estamos habituados a ouvir, ajudamos a quebrar o estereótipo e assim, aproximamos as pessoas. Criamos uma identificação entre o fotografado e toda a comunidade maior ao redor (Ripper, 2016).[5]

[5] João Roberto Ripper em palestra para TEDxUnisinos (2016), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EEmyIvpRJ4w. Acesso em: 04/09/24.

A maneira como uma fotografia documental é composta, enquadrada e exibida pode influenciar profundamente a interpretação do espectador. Assim, a representação fotográfica é sempre uma construção cultural e histórica, sujeita a variações e disputas de significado e poder. É necessário perceber com mais atenção os discursos simbólicos que a cultura da imagem foi construindo na experiência moderna e propor uma atitude de intervenção e enfrentamento, eu diria até subversiva, a fim de construir uma história potencial e diferente da perspectiva dominante.

Uma história potencial do cotidiano: considerações finais

A ideia de cotidiano definida por Agnes Heller é fundamental para compreender as dinâmicas que envolvem o objeto da minha pesquisa e os sujeitos a ela relacionados. Para a autora, o cotidiano é o mundo da vida que se produz e reproduz em um movimento dialético. Nesta perspectiva, o indivíduo da vida cotidiana é colocado no centro das reflexões e seus sentidos, capacidades intelectuais e manipulativas, sentimentos e paixões, ideias e ideologias são postos em funcionamento, ao que é chamado de cotidianidade (Heller, 1972. p. 17).

Heller argumenta que o cotidiano não é apenas um espaço de repetição e rotina, mas um campo de constante potencialidade para mudança e inovação. Através das interações diárias, as pessoas experimentam e negociam suas identidades e relações sociais. Portanto, o cotidiano é uma arena onde a realidade social é continuamente construída e reconstruída (Heller, 1972). Isso implica que o cotidiano é um local de luta pelo poder, onde indivíduos e grupos buscam afirmar suas identidades e resistem a estruturas de dominação:

Fig. 7. Palhaço Mulatim, Estrela do Oriente 2, 2022.



Fonte: Arquivo da autora.

Esse movimento de construção e reconstrução do cotidiano apontada por Heller me levou a refletir sobre a ideia de fotografia defendida por Ariella Azoulay, que desafia a visão convencional deste dispositivo e argumenta que as imagens fotográficas têm o poder de criar uma "história potencial", onde diferentes interpretações e significados podem surgir. Esse conceito sugere que as fotografias não são apenas documentos do que foi, mas possibilitam a construção de novos entendimentos e perspectivas sobre o passado, possibilitando recuperar o potencial que sempre esteve lá (Azoulay, 2019).

A recusa deste dispositivo imperial dialoga com a ideia de Michel de Certeau, que, em sua obra “A Invenção do Cotidiano”, explora como os indivíduos utilizam e reinterpretam práticas e produtos culturais em seu cotidiano. Certeau distingue entre “estratégias" que são as formas como instituições e estruturas sociais tentam controlar e organizar a vida social, e “táticas”, que são as maneiras criativas e improvisadas que os indivíduos usam para navegar e resistir a essas estratégias (Certeau, 1994).

Nessa lógica, podemos compreender como “estratégias” a forma como o obturador da câmera, de maneira rápida e precisa, captura uma imagem e “controla que tipos de coisas devem ser distanciadas, isoladas, removidas, esquecidas”. Aquilo que é suprimido pelo obturador, torna-se irrelevante e deixa de existir da vida social (Azoulay, 2019).

Fig. 8. Bandeira Estrela do Oriente 2 em giro, 2022.



Fonte: Arquivo da autora.

O contra-arquivo é uma possibilidade de “tática” ao qual indivíduos realizam práticas cotidianas que não são totalmente determinadas pelas estruturas de poder dominantes, e podem ser documentadas através da fotografia. Certeau (1994) dialoga com a ideia de "reapropriação" como um ato de subversão em que práticas cotidianas são usadas para reivindicar significados alternativos ou contrários aos dominantes.

Essa subversão é a centelha que permite uma prática da história potencial, uma construção de um cotidiano que a todo tempo se modifica, ressignifica e reconstrói, permitindo uma transformação dos indivíduos e seus hábitos cotidianos, moldados pela lógica imperialista.

Considerações Finais

A documentação fotográfica desenvolvida junto à Bandeira Estrela do Oriente 2, no Complexo da Reta, em Itaboraí (RJ), evidencia a potência da fotografia documental como instrumento de reconstrução narrativa e resistência simbólica. A partir da convivência com a comunidade, foi possível compreender como a Folia de Reis, expressão cultural marcada por sincretismos e ancestralidades afro-brasileiras, existe e se reinventa em meio às dinâmicas necropolíticas que atravessam os territórios periféricos. Em contraposição às representações midiáticas que reduzem a comunidade à violência e à morte, o trabalho fotográfico propõe uma contranarrativa que restitui humanidade, dignidade e sentido de pertença aos sujeitos e aos espaços retratados.

À luz das contribuições de Achille Mbembe (2018) e Sueli Carneiro (2005), o texto evidencia que a representação midiática das periferias opera dentro de um regime necropolítico que produz territórios de exceção e "mundos de morte", nos quais sujeitos e práticas culturais são silenciados ou apagados simbolicamente. Mbembe permite compreender como esse enquadramento nega a vida ao reduzir tais espaços à violência e à precariedade, enquanto Carneiro demonstra que essa invisibilização atualiza a lógica colonial que constrói o "outro" como não-ser, reforçando a centralidade da branquitude por meio da deslegitimação das periferias como produtoras de sentido e cultura.

Nesse cenário, a Folia de Reis emerge como prática de resistência, fé e vitalidade, cuja desqualificação como "macumba" ou "pecado" expressa a negação de valor às expressões culturais populares. Em contraposição a esse regime, a pedagogia do bem-querer, formulada por Ripper, fundamenta uma ética do fazer fotográfico pautada na dignidade, na escuta e na reciprocidade, rompendo com a lógica extrativista da imagem e aproximando-se da noção de contra-arquivo, ao produzir visibilidades insurgentes que confrontam as estruturas coloniais de memória e afirmam a vida como potência coletiva.

A partir das reflexões de Ariella Azoulay (2019) e Michel de Certeau (1994), a fotografia pode ser entendida como campo de disputa entre estratégias — as formas institucionais de controle do olhar — e táticas, os gestos cotidianos de resistência. Nessa perspectiva, a documentação da Folia de Reis configura-se como tática de insurgência: um ato de autoinscrição que devolve à comunidade o direito de narrar-se e de ser representada fora dos enquadramentos coloniais. O fotografado deixa de ser objeto de observação e torna-se coautor de sua própria história.

Por fim, a pedagogia do bem-querer articula-se às reflexões de Carneiro e Mbembe ao propor uma inversão das lógicas coloniais e necropolíticas: se o poder hegemônico se sustenta pela negação e pela morte, o bem-querer se afirma pela escuta, pelo vínculo e pela vida. Fotografar a Folia de Reis, nesse contexto, não é apenas registrar uma tradição, mas reconhecer uma forma de existir que insiste em celebrar. Assim, a fotografia documental, guiada pelo bem-querer, revela-se uma prática de resistência, memória e cuidado — um gesto político de afeto que restitui à imagem sua função originária: reconhecer o outro como sujeito pleno, digno e presente na história.

Fig. 9. Centro de Umbanda recebe a Folia Estrela do Oriente 2, 2023.



Fonte: Arquivo da autora.

É preciso romper com a voz única tida como universal e reivindicar o protagonismo de suas narrativas, defendida na prática fotográfica do Bem-Querer, de Ripper. Como propõe Azoulay, "desaprender o imperialismo é tentar perceber o momento em que o obturador está para se reabrir, automaticamente", como um possível recomeço, podendo assim, construir uma história potencial[6] (Azoulay, 2019).

Referências

AUGUSTO, Maria Helena Oliva. Tempo, memória e identidade. *Revista de Ciências Sociais*, n. 34, abr. 2011. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br. Acesso em: 05/10/23.

AZOULAY, Ariella Aisha. A. *História potencial*: desaprender o imperialismo. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

CAIAFA, Janice. Sobre a etnografia e sua relevância no campo da comunicação. Questões Transversais. *Revista de Epistemologias da Comunicação*, v. 7, n. 14, jul./dez. 2019. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/19775. Acesso em 15 de maio de 2025.

CARNEIRO, Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. In: SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves; SILVÉRIO, Valter Roberto (Orgs.). *Educação e ações afirmativas*: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica. Brasília: UNESCO, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I*: as artes do fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora*: a fotografi@ depois da fotografia. Tradução Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

[6] Título da obra de Ariella Aisha Azoulay ao qual utilizo na minha pesquisa como referência de escrita e reflexão sobre a fotografia e o contra-arquivo.

GASTALDONI, Dante. A pedagogia do bem-querer na obra de João Roberto Ripper. *Revista Trabalho Necessário*, v. 18, n. 36, p. 248-255, 2020. Disponível em: https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/42808. DOI: https://doi.org/10.22409/tn.v18i36.42808. Acesso em 12 de agosto de 2025.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução Daniel Miranda; William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. Tradução Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia*: o efêmero e o perpétuo. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *Documentário Imaginário*: novas potencialidades na fotografia documental. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 2007.

MAGNO, Marluci Reis. *Culturas populares, políticas públicas e patrimonialização*: (des)encontros na Folia de Reis de Valença. 2016. Dissertação (Mestrado em Memória Social). UERJ. Rio de Janeiro, 2016.

MAY, Tim. *Pesquisa social*: questões, métodos e processos. Carlos Alberto Silveira Netto Soares. Porto Alegre: Artmed, 2001.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica.* São Paulo: n-1 edições, 2018.

O DIA. Moradores do Complexo da Reta e o terror que viviam com o cruel "BB" – Chefe do crime conhecido como "BB" foi morto na última terça-feira (02/03) e sua ausência já é um alívio para moradores. *O Dia*, Rio de Janeiro, 04/03/2021. Acesso em: 17/09/23.

O DIA. Polícia Militar faz megaoperação no Complexo da Reta Velha e apreende arsenal de guerra. *O Dia,* Rio de Janeiro, 01/08/25. Disponível em: https://odia.ig.com.br/itaborai/2025/08/7103215-

policia-militar-faz-megaoperacao-no-complexo-da-reta-velha-e-apreende-arsenal-de-guerr.html. Acesso em: 20/12/25.

O SÃO GONÇALO. Polícia Militar faz operação no Complexo da Reta, em Itaboraí. *O São Gonçalo*, São Gonçalo, RJ, 08/12/2022. Disponível em: https://www.osaogoncalo.com.br/seguranca-publica/128698/policia-militar-faz-operacao-no-complexo-da-reta-em-itaborai. Acesso em: 17/09/23.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Tradução Monique Augras. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941. Acesso em: 09/02/2025.

RIPPER, João Roberto. In: TEMIDO, Giovanna Meira Guimarães. Bem-querer: um olhar humanizado na fotografia brasileira a partir da obra de João Roberto Ripper. *Revista Miguel*, n. 7, 2022. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/61281/61281.PDF. Acesso em: 10/09/24.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas.* Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SILVA, Sergio Luiz Pereira da. A fotografia e o processo de construção social da memória. *Revista de Ciências Sociais Unisinos*, v. 47, n. 3, São Leopoldo, RS, 2011. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2011.47.3.05. Acesso em: 05/10/23.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1977].

SOUZA, Luiz. Gustavo Mendel. As Folias de Reis e suas peregrinações rituais por territórios liminares urbanos. *Revista Ponto Urbe*, n. 24, 2019. Online em 2020. Disponível em: http://journals.openedition.org/pontourbe/6041. Acesso em: 14/10/23.

TEMIDO, Giovanna Meira Guimarães. Bem-querer: um olhar humanizado na fotografia brasileira a partir da obra de João Roberto

Ripper. *Revista Miguel*, n. 7, 2022. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/61281/61281.PDF. Acesso em: 10/09/24.

Bloco de carnaval "Se Benze que dá" na favela da Maré (RJ): samba e fotografia – memória, resistência e decolonialidade

Fábio Gama Soares Evangelista

Favela da Maré

Michael Pollak (1992) afirma que se num primeiro momento as memórias dizem respeito à vida individual de cada pessoa, ao mesmo tempo elas são profundamente coletivas. Nas palavras do autor:

> A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (Pollak, 1992, p. 201).

E é muito importante considerarmos que a memória está permanentemente em disputa. Neste contexto, destacamos algumas informações sobre a favela da Maré, fruto do trabalho coletivo de diversas pessoas que buscam construir a memória coletiva e social dessa comunidade.

A Favela da Maré fica localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro. A área margeia a Baía de Guanabara e é estratégica pois fica bem próxima a quatro vias importantes da cidade: Avenida Brasil, Linha Amarela e Linha Vermelha e parte do BRT Transcarioca. Segundo o Censo Maré, realizado pela ONG Redes da Maré em 2019, a população do território é composta por 139.073 pessoas. Um aspecto que merece destaque é que, apesar de se

chamar Favela da Maré, o território é composto por 16 favelas, cada uma com sua história e particularidades. Destacamos a importância de não homogeneizar as favelas, já que é preciso valorizar as singularidades de cada território e das histórias de seus moradores. Para os moradores da Maré, este território é onde eles vivenciam suas histórias e seus sonhos, onde realizam trabalhos cotidianos, amam, estudam. Bem diferente das lentes que enxergam este local somente pelo viés dos estigmas e preconceitos. Mas um grande problema enfrentado no território é a violência cometida tanto por facções do crime organizado como pelas forças militares do Estado. Com isso, um receio dos moradores é o de transitar entre as favelas que compõem o local. Mais à frente, falaremos sobre esse fato e a importância do deslocamento realizado pelos integrantes do bloco de carnaval Se Benze que Dá.

O território hoje formado por casas, ruas, becos e vielas, antigamente era ocupado pelas águas da Baía de Guanabara, ou seja, foram os moradores mareenses que, com muito suor, união e solidariedade, construíram o território da favela da Maré. Podemos afirmar que o crescimento urbano do território se acentuou a partir da década de 1940 com a criação da Avenida Brasil, onde os seus trabalhadores passaram a ocupar locais próximos a este trabalho. É importante destacar que desde 1994 a Maré é um bairro e isso traz desafios e benefícios para os moradores locais:

Fig. 1. No primeiro plano da fotografia em preto e branco, temos a construção da refinaria de Manguinhos. A área mais clara ao centro, era água da Baía de Guanabara, esta região foi aterrada e hoje abriga da favela da Maré. A construção no fundo da imagem é parte do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (HUCFF) da UFRJ.



Fonte: Acervo do Museu da Maré.

Fig. 2. A segunda fotografia realizei em 2020 do alto do Morro do Timbau.



Fonte: Fábio Caffé / Favela em Foco.

Bloco de carnaval "Se Benze que Dá"

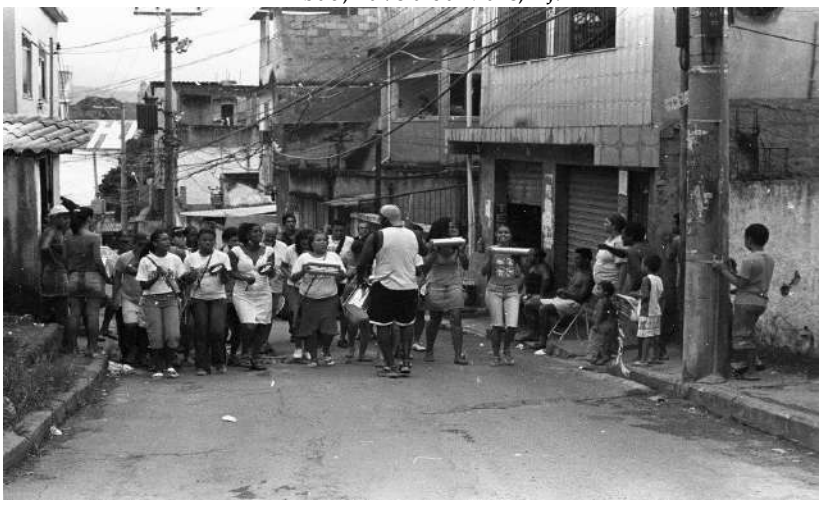
Outra ideia trazida por Pollak com a qual estamos trabalhando é a de enquadramento da memória. O autor afirma que diversos grupos, como partidos políticos e associações de trabalhadores, realizam o trabalho de levantamento de documentos, coleta de relatos

visando alicerçar a construção da história e da memória destes grupos. Acreditamos que estamos realizando isso em relação às histórias e memórias do bloco Se Benze que Dá na relação com a favela da Maré e com a cidade do Rio de Janeiro como um todo.

O bloco de carnaval Se Benze que Dá foi criado em 2005 por um grupo de amigos moradores da favela da Maré. O grupo que criou o bloco era bem diverso, segundo Mariluci Nascimento, em entrevista para Renata Souza,

> O grupo que se reuniu era bem misturado, tinha gente do pré-vestibular da Maré, do Musicultura, do Adolescentro, da rede Maré Jovem, todos os projetos da ONG CEASM e reunia uma galera. Todo mundo estava, a seu jeito, de alguma forma, discutindo essas questões. Tinha também uma galera que não fazia parte de nenhum grupo, mas era daqui, e que gostava de samba, de bloco de carnaval, especificamente, da ideia de se encontrar, tomar umas cervejas juntos e de fazer circular um bloco na Maré, nosso lugar de origem (Souza, 2020, p. 139).

Fig. 3. Primeiro Desfile do Bloco Se Benze que Dá, carnaval 2005. Morro do Timbau, Favela da Maré, RJ.



Fonte: Ratão Diniz (Acervo "Se Benze que dá").

Um dos objetivos com a criação do bloco foi a luta pelo direito de ir e vir na Maré. Léo Melo, em entrevista a Gabriel Loiola, no site *Rio On Watch*, afirma que:

> A motivação principal para a criação do bloco foi a dificuldade de circulação interna de seus moradores entre as diferentes comunidades que constituem a Maré. Quando dizemos que a nossa meta é atravessar toda a Maré, algumas pessoas riem e nos chamam de loucos. A resposta não poderia ser outra: "Se Benze Que Dá!" (Loyola, 2020).

Assim, é importante destacar que a escolha do percurso a ser realizado é feita coletivamente e visa atravessar as fronteiras existentes no território. Estamos nos referindo às divisas que são as ruas que separam as favelas da Maré. Devido a violência entre as facções criminosas e as forças militares do Estado, muitas pessoas têm receio de atravessar as divisas. A ocupação e o deslocamento pelo espaço público da favela da Maré realizados pelos integrantes do bloco desempenham um papel fundamental. São os integrantes do grupo dizendo que existem e merecem uma vida mais vivível e menos precária (Butler, 2018). Isso é o exercício na prática do direito à cidade. Tal como propõe Joice Berth (2023, p. 18),

> E se moramos em uma cidade, somos responsáveis por ela; construímos e vivemos nela, resistindo às suas falhas, cotidianamente. Por isso, temos o direito e o dever de intervir nas decisões e nos apoderar das discussões que concernem a sua formação, a sua história e o seu desenvolvimento sociopolítico. Isso implica compreender também que não se pode falar sobre cidade com base apenas em questões técnicas de maneira a se desconsiderar o aprofundamento das questões sociais e políticas que incidem na sua formação e na sua história.

Se mapeássemos todos os caminhos percorridos pelo bloco, veríamos o quanto ele circulou, atravessando grande parte da Maré. Esse movimento é, na prática, uma forma de reivindicar o

direito à cidade. Vale ressaltar que a participação ativa dos moradores de favelas é essencial na construção e reconstrução dos espaços urbanos. Os ensaios do bloco não têm uma periodicidade fixa e costumam variar de local. Por exemplo, para o desfile deste ano (2025), dois grupos têm ensaiado a bateria, embaixo da Linha Amarela, num local conhecido como Pontilhão. Consideramos muito importante a ocupação deste espaço por moradores da Maré. Muitas pessoas que passam por esta via não sabem desta ocupação cultural que ali é realizada.

O bloco costuma desfilar em dois sábados, um antes do carnaval e um após a Quarta-Feira de Cinzas. Tal estratégia tem por objetivo percorrer maior espaço na Maré que é extensa territorialmente e garantir maior presença de seus integrantes, uma vez que algumas pessoas costumam viajar durante o período momesco. Além de sua função foliã, o bloco possui dois objetivos principais: 1 – lutar pelo direito de ir e vir no território mareense. 2 – lutar contra a criminalização dos moradores da Maré. É importante afirmar que o "Se Benze" une festa e luta, abrindo caminho para a criação de um comum. O bloco também marca presença em eventos além do Carnaval, como o Grito dos Excluídos – uma tradicional manifestação organizada por movimentos sociais que acontece em 7 de setembro, no Dia da Independência do Brasil.

Podemos afirmar que é um somatório de elementos em conjunto que criam a confluência do Se Benze que Dá: a composição em conjunto dos sambas-enredo, a criação das fantasias, a escolha coletiva do percurso a ser realizado. Nos dias de desfile: o processo de ajuda mútua ao se maquiar, elaboração em conjunto dos cartazes, distribuição de arruda, o macarrão servido e quando o bloco desfila: as performances da ala dos músicos, dos puxadores do samba, da porta estandarte, da ala dos fotógrafos, dos amigos e amigas presentes, das pessoas em suas calçadas ou janelas interagindo com o bloco.

Nas palavras de Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 15)

> Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio. Ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e com outros rios. Ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente. A gente passa a ser a gente e outra gente. A gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida (Santos, 2023, p.15).

E dentro da confluência do bloco, os sambas têm grande importância pois expressam as vivências dos integrantes no território, isso dialoga com a proposta decolonial formulada por Mignolo (2005) como veremos a seguir.

Acreditamos que é muito importante questionarmos as ideias centrais do discurso da modernidade e as ideias de salvação e progresso. E que definiu o homem branco, heterossexual, cristão, europeu como sendo o centro e padrão de referência. Assim quem não se encaixava era excluído, violentado, assassinado. E isso também se estende aos saberes e fazeres dos povos africanos e indígenas. Leda Maria Martins (2023) afirma que tais grupos populacionais precisaram criar táticas para conseguirem permanecer com estes saberes no ambiente colonial de opressão.

Destacamos que a modernidade caminha de mãos dadas com a colonialidade, que é a face oculta deste processo. Apesar de parecer escondida, a colonialidade é a violência deste processo. Nas palavras de Mignolo,

> [...] "colonialidade" equivale a uma "matriz ou padrão colonial de poder", o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação do progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade (Mignolo, 2017, p.13).

Já a decolonialidade, segundo Mignolo, "es entonces la energía que no se deja manejar por la lógica de la colonialidad ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidade" (Mignolo, 2005,

p.10). Traçando uma genealogia da decolonialidade, Mignolo afirma a importância dos trabalhos de Waman Puma de Ayala e Ottabah Cugoano no sentido de que a partir de suas próprias experiências, eles denunciaram as violências realizadas pela colonialidade, a face oculta da modernidade. Segundo Mignolo,

> Waman Puma y Cugoano abrieron las puertas al pensamiento otro, al pensamiento fronterizo a partir de la experiencia y memoria del Tawantinsuyu el uno; y de la experiencia y memoria de la brutal esclavitud negra del Atlántico el otro. Ninguno de quienes defendieron a los indígenas en el siglo XVI, ni de los que se manifestaron contra la esclavitud en el siglo XVIII llegaron a pensar desde el espacio y las experiencias de la herida colonial infringida a Indios y Negros, tal como la epistemología imperial clasificó la diversidad del Nuevo Mundo (Mignolo, 2005, p. 13).

Dialogando com essas questões nas práticas de suas vivências, os integrantes do "Se Benze" também abordam as dificuldades (e alegrias) presentes em suas vidas e no território da Maré. É uma fala situada, a partir das experiências de pertencimento no território. O pensamento decolonial valoriza as experiências fora do padrão da modernidade. Para Mignolo,

> El giro des-colonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida (economías-otras, teorías políticas-otras), la limpieza de la coloniadad del ser y del saber; el desprendimento del encantamiento de la retórica de la modernidad, de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia (Mignolo, 2005, p. 14).

Os sambas compostos e cantados também dialogam com a memória mareense e também com o período histórico correspondente. Através dos sambas compostos por integrantes do bloco é possível falar sobre alguns eventos e seus impactos e também sobre algumas transformações urbanas que ocorreram no Rio de Janeiro nos últimos anos. Assim o Pan, a Copa do Mundo, caveirão, remoções, homenagem a Marielle são alguns dos temas

presentes nas letras desses sambas. Com o passar do tempo, a autoria dos sambas passou a ser mais coletiva. A seguir está o refrão do samba[1] elaborado em 2005:

> Se Benze que Dá!
> Pra passar (Ô)
> Com este samba
> Essa é a galera da Maré, meu amor
> Só tem gente bamba

Este trecho é um convite para os mareenses virem brincar o cortejo do bloco na rua. Ao mesmo tempo traz esperança ao dizer que dá pra passar. Conforme dissemos, uma grande dificuldade presente no território é a dificuldade de circulação entre as favelas da Maré em virtude da violência tanto por parte das facções do crime organizado, quanto por parte das forças militares do Estado. É nesse sentido que afirmamos a importância do deslocamento realizado pelos integrantes do "Se Benze" e como diz este trecho do samba. Ou seja, dá para encarar as dificuldades presentes no cotidiano. O grupo reunido cantando e sambando com este samba cria uma ambiência de alegria, afeto e solidariedade. Isso ajuda muito a romper as barreiras presentes no território.

Memórias da favela da Maré

Renata Souza afirma que:

> O resgate histórico é necessário para a preservação da memória e da identidade local, que no caso da Maré qualifica-se por processo de resistência. Além disso, revelar essa história ajuda a evitar a homogeneização da favela, algo já cristalizado nas políticas públicas voltadas para os espaços populares (Souza, 2020, p. 53).

[1] Samba composto por Elizabeth Dias, Leo J. Melo e Josias Lima (Mano).

Assim, percebemos a importância de contar outras histórias sobre as favelas. Nesse contexto, a história oral e o diálogo com os moradores da Maré são fundamentais para construir e valorizar as memórias locais. Acreditamos que os veículos de comunicação comunitária desempenham um papel essencial na construção e no fortalecimento das memórias coletivas. Um exemplo é o jornal *O Cidadão*, que desde 1999 através de notícias, artigos e fotografias vem ajudando a contar outras histórias sobre a Maré. Segundo Michael Pollak (1992), a memória é formada por diversos elementos, entre eles os acontecimentos, as pessoas e os lugares. Esses três grupos podem ser vivenciados de forma direta ou indireta. As vivências indiretas ocorrem, por exemplo, quando conhecemos alguém apenas por meio do relato de outras pessoas. Um exemplo disso é Dona Orosina Vieira, mencionada no samba do bloco realizado em 2006:

Fig. 4. Dona Orosina Vieira, s/d. Acervo Museu da Maré.



Abaixo temos um trecho do samba[2] de 2006, em que dona Orosina Vieira é mencionada.

E o porto!!!
Porto de Inhaúma

[2] Este samba foi composto por Leo J. Melo.

Portal de bonança
Que construiu tantas riquezas
Mas que hoje é só lembrança
Tempo rico
De águas cristalinas
Época de ouro da dona Orozina

A primeira edição do jornal *O Cidadão* apresentou um breve histórico das favelas que compõem a Maré. De acordo com a publicação, a primeira favela da região foi o Morro do Timbau, e uma de suas primeiras moradoras foi Dona Orosina Vieira. Ela e o marido começaram a frequentar a área devido às visitas à praia de Inhaúma. Embora o local fosse frequentado por pescadores, Orosina foi a primeira a recolher madeira e construir um barraco, iniciando assim a ocupação da região. As moradias recém-construídas enfrentavam o risco de remoção. Ainda segundo o jornal, militares passaram a cobrar taxas dos moradores, o que levou Orosina a escrever uma carta ao então presidente Getúlio Vargas. Em resposta, ele teria orientado que ela não pagasse as taxas.

Acreditamos ser muito importante esta busca histórica pelas histórias dos moradores da Maré, pois isso ajuda a romper com os véus do esquecimento em relação à população negra e indígena cuja participação foi e é fundamental para a construção da sociedade brasileira. A questão da invisibilização das histórias, saberes e fazeres destes grupos sociais não é acidental: é uma marca brutal da colonialidade que infelizmente continua deixando seus rastros em nosso cotidiano. Entre as pessoas que conhecemos pessoalmente, um exemplo marcante é Marielle Franco, mulher negra, cria da Maré, defensora dos direitos humanos e ex-vereadora no Rio de Janeiro. Ela era muito querida por todos os integrantes do bloco, sendo uma de suas fundadoras e uma grande parceira, tanto nas alegrias quanto nas lutas por direitos. Seu assassinato, junto ao de Anderson Gomes, impactou profundamente a todos nós e se tornou um marco de violência contra aqueles que lutam por uma vida mais digna (Butler, 2018). Além disso,

carrega um simbolismo terrível, dado tudo o que Marielle representava. Vale destacar que o bloco Se Benze que Dá esteve presente na manifestação em sua homenagem, realizada na Maré.

Quanto aos acontecimentos vividos, são vários os que presenciei junto com o bloco. Durante um dos desfiles realizado em 2019, ao passar pela favela Baixa do Sapateiro, uma das que compõem a Maré, era aniversário de uma moradora. O bloco tocou e cantou a música parabéns pra você em forma de samba e a moradora muito emocionada ofereceu churrasco para os integrantes do bloco:

Fig. 5. Desfile do Bloco Se Benze que Dá, Baixa do Sapateiro, Favela da Maré, RJ, 2019.



Fonte: Fábio Caffé / Favela em Foco.

Outro momento emocionante aconteceu no carnaval de 2020, ao passar por uma rua da favela Baixa do Sapateiro, uma menina começou espontaneamente a sambar. A rua de simples local de passagem foi transformada numa passarela do samba. Foi um momento de muita alegria. Os integrantes do bloco formaram uma roda, símbolo comum em manifestações afrodiaspóricas e se abaixaram como forma de respeitar a menina. Acreditamos que os saberes estão presentes em diversas ações do cotidiano e não

apenas através da escrita como nos livros, assim a dança da menina-passista é repleta de conhecimentos. Consideramos as ruas como espaços muito importantes de aprendizagens, logo, é vital lutar por uma cidade na qual as ruas sejam espaços dos encontros e convivências e não apenas espaços destinados ao medo, aos carros e ao capital.

Fig. 6. Desfile do Bloco Se Benze que Dá, Baixa do Sapateiro, Favela da Maré, RJ, 2020.



Fonte: Fábio Caffé / Favela em Foco.

Quanto aos lugares, acreditamos que a Maré é território afetivo onde os seus moradores vivenciam sonhos, amores, trabalho, lazer e também as dificuldades. Assim, constroem o território e vice-versa. Cada pessoa tem os seus locais de memória na Maré. Vale destacar que as fotografias também ajudam a marcar os espaços de memória no território. Já em relação a locais que conhecemos indiretamente, podemos destacar as palafitas. Tendo contato com vários relatos e com fotografias sobre este tipo de moradia, é como se tivéssemos conhecido tais construções.

Ainda segundo Pollak, "a memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo

expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória" (Pollak, 1992, p. 204). Isso vai ao encontro do que afirma Flávia Cândido, integrante do "Se Benze", ao falar sobre os preparativos para o desfile do bloco em 2025:

> [...] vivendo agora esse momento da preparação para a saída do bloco, faltando algumas semanas, eu acho que a memória não só está presente no ato de resistência que a gente tem, a gente está saindo mesmo sem patrocínio, buscando vaquinhas, mas também na força de união, na força da memória dos nossos, das pessoas que não estão mais presentes com a gente hoje, né? Mari, que foi executada, a Soraya e outras figuras que fizeram parte do bloco lá em um outro momento, mas é isso, assim, é uma memória afetiva, uma memória de luta, é uma memória de cuidado, uma memória muito forte na resistência (Entrevista ao autor).

Memória e Identidade na favela da Maré

Acreditamos que a memória é fundamental para o sentimento de pertencimento em relação ao território e também como elemento de fortalecimento identitário. Isso dialoga com Pollak que em sua argumentação, afirma que:

> [...] a memória é um fenômeno construído social e individualmente quando se trata da memória herdada. Podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentimento da imagem de si para si, é a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói, representa os outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebido da maneira como quer ser percebida pelos outros (Pollak, 1992, p. 204).

O autor conclui que:

> Podemos portanto dizer que a memória é o elemento constituinte mesmo do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p. 204).

Os integrantes do "Se Benze" utilizam táticas no sentido proposto por Michel de Certeau (1994), pois há uma subversão no uso da linguagem: se a maioria dos textos jornalísticos insistem na criminalização da Maré e de seus moradores, nas letras dos sambas o mareense é valorizado e sua capacidade de resistência e (re) existência são exaltados. Mas, afinal, o que significa isso? E qual é a importância deste reconhecimento identitário? A edição de número 27 do jornal *O Cidadão* publicada em fevereiro de 2003 fala sobre o que significa ser mareense. Primeiro afirma que esta palavra é uma invenção do jornal e a seguir argumenta:

> Não que se queira ficar rotulando morador ou forçando o sentimento emotivo de amor a Maré, nada disso, na verdade é uma espécie de lembrança, é uma sutil brincadeira para deixar algumas questões presentes no leitor, mesmo reconhecendo toda a diversidade e multiplicidade do que é a vida nas 16 comunidades da Maré, é também preciso reconhecer que certos laços unem aqueles que ficaram à margem da vida chamada Brasil, a histórica herança da desigualdade e exclusão social do país é um exemplo, a arrogância do tratamento pelo poder público ou outro, chamar o morador de mareense é antes de tudo fazer um convite, convidar a população para formação de uma comunidade política ativa capaz de intervir nas 16 comunidades da Maré e na cidade, reconhecer que o bairro não está pronto, mas em formação. E que existe condições de se pensar e construir a Maré a partir dela própria, e não a partir dos desmandos e descasos vindos de fora (*O Cidadão*, n.27, fev. 2003, p. 10).

Este texto é composto por diversas camadas que atuam em conjunto. Ao mesmo tempo que ser mareense é ser diverso, cada pessoa tem a sua história no/com o território e com os demais que ali vivem, mas também existem características em comum, como o

intenso processo de desigualdades e de precarização a que estão submetidos. Outro ponto a se destacar no texto do jornal *O Cidadão* é a importância dos próprios mareenses pensarem, intervirem e construírem a Maré e não como muitas vezes acontece, transformações realizadas no território sem diálogo com a população local. É muito importante o reconhecimento dos saberes e fazeres dos mareenses. A Maré é um local de soluções que podem servir de inspiração para outras áreas da cidade.

Indo ao encontro do que afirma Pollak em relação à construção de identidade, ser mareense é um permanente processo (nunca fechado) de construções e reconstruções. Um processo sempre em negociação com os outros. O autor afirma que:

> [...] ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, que se faz por meio da negociação direta com os outros. Vale dizer que a memória e a identidade podem perfeitamente ser negociadas e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (Pollak, 1992, p. 204).

Ao se afirmar como mareense há uma profunda transformação no sentido de valorização dos moradores da Maré, porque durante muito tempo eles foram vistos como sendo os outros sobre os quais foram criados uma série de estigmas e preconceitos. Isso vai ao encontro do relato de Flávia Candido, mareense e integrante do bloco:

> Sou Flávia Cândido, eu tenho 42 anos, mais conhecida como Flavinha da Maré. E ser mareense, pra mim, ressignificou a minha vida. Como eu tenho 42 anos, a gente passou um período da adolescência, e um período já de adulto, onde a gente escondia muito o bairro que a gente vive. Por conta de uma questão de emprego. Mas, a partir do momento que você ressignifica o local, quando a Maré passa a ser bairro. E aí a

> gente toma pra si o que é ser mareense. Que é, apesar das operações policiais, da intervenção errada do Estado, a gente continua ressignificando o local onde a gente mora, onde a gente vive. Com os nossos grupos, com as nossas bases. Então, assim, pra mim ser mareense é estar num local onde eu considero um espaço de muito orgulho (Entrevista a Fábio Evangelista).

Consideramos muito importante esse relato porque é rico na operação de transformar algo considerado extremamente negativo em motivo de orgulho. Para Flávia e os demais integrantes do bloco, a Maré é um espaço de vivências, memórias e afetos compartilhados. Aqui podemos tecer um diálogo com o rapto ideológico da categoria subúrbio proposto por Nélson da Nóbrega Fernandes (2011). Fernandes traça um panorama histórico sobre o que levou a categoria subúrbio a ser associada somente a local de moradia de pessoas pobres, além dos vários estigmas e preconceitos em relação a estes espaços. Com o tempo, ser suburbano e morar nesta região passou a ser visto como algo negativo. Entretanto, inicialmente a categoria subúrbio era aberta. Uma de suas definições era a de área rural da cidade. Não havia uma delimitação conceitual do subúrbio como o conhecemos atualmente, ou seja: a de área da cidade que margeia a linha ferroviária e onde residem camadas pobres da população carioca.

De acordo com Fernandes (2011, p. 61),

> [...] o aparecimento de um novo significado para a palavra subúrbio reflete e refrata o início de uma nova estrutura urbana e de segregação socioespacial para o Rio de Janeiro, deflagrada pelas reformas de Pereira Passos. Sua realização mais completa ainda exigiria algumas décadas de intervenções severas sobre o tecido urbano antigo e uma política de desenvolvimento urbano desigual e concentradora de investimento nos bairros de setores periféricos destinados às camadas superiores.

É possível relacionar essas questões com as transformações ocorridas no Rio de Janeiro com vistas à realização de

megaeventos. O Rio de Janeiro foi palco dos jogos panamericanos em 2007; da Jornada Mundial da Juventude (2009); da Copa das Confederações em 2013; Copa do Mundo 2014 e Olimpíadas em 2016. Isso trouxe uma série de impactos para moradores de favelas. Um exemplo foi a ocupação militar da Maré entre 2014 a 2015. Naquele contexto, um exemplo de dificuldade para os mareenses para a realização de qualquer evento era a necessidade de solicitar autorização aos militares, que chegaram a interromper alguns eventos. Além disso, arbitrariedades foram cometidas pelas forças militares na Maré. Um exemplo aconteceu em 2015, com Vitor Santiago Borges,[3] cujo automóvel foi alvejado por militares e como consequência ele ficou tetraplégico. Desde então, Borges luta na justiça por uma indenização que lhe garanta uma vida digna.

De acordo com uma reportagem[4] do Estadão, a intervenção militar na Maré ao longo de 15 meses teve um custo de R$ 599,6 milhões. Em contrapartida, os investimentos da prefeitura do Rio de Janeiro em programas sociais na região, entre 2009 e 2015, totalizaram R$ 303,63 milhões.

Fernandes, dialogando com Maurício Abreu, ao realizar reflexão sobre o Plano Agache, afirma que um dos objetivos daquele projeto era "realizar aquele ideal de segregação e controle do espaço através da definição de áreas precisas para os diferentes tipos de usos e classes sociais" (Fernandes, 2011, p. 65). Podemos estabelecer um diálogo entre isso e o que afirma Berth (2023) ao discutir a construção de moradias populares na atualidade. Por que essas habitações não são erguidas nas áreas centrais da cidade? Segundo ela, isso acontece para manter a segregação dos corpos. Ou seja, os planos de moradia popular são direcionados para regiões periféricas, reservadas a determinados grupos, perpetuando a segregação espacial. Além disso, é essencial

[3] Luta por justiça: a história de Irone e Vitor na Maré. Matéria completa em: https://mareonline.com.br/luta-por-justica-a-historia-de-irone-e-vitor-na-mare/, Acesso em 10/02/2025.

[4] Na Maré, ocupação militar custou o dobro dos gastos sociais nos últimos seis anos. *O Estadão*, Matéria completa em: https://bit.ly/3WXjJ6V (acesso 10/02/2025).

destacar o papel da questão racial nessa divisão territorial. Isso é uma das marcas da colonialidade nesta época em que vivemos.

Walter D. Mignolo diz que a colonialidade é a face oculta da modernidade. Nas palavras do autor:

> [...] si la colonialidad es constitutiva de la modernidad puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los damnés de Fanon); esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfían-za, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en proyectos de decolonialidad que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad. La modernidad es una Hydra de tres cabezas, aunque sólo muestra una, la retórica de salvación y progreso. La colonialidad, una de cuyas facetas es la pobreza y la propagación del SIDA en Africa, no aparece en la retórica de la modernidad como su necesaria contraparte, sino como algo desprendido de ella (Mignolo, 2005, p 9).

Ainda segundo o autor "en ningún momento insinúan que la lógica de la colonialidad que se esconde bajo la retórica de la modernidad, genera necessariamente la energía irreductible de seres humanos humillados, vilependiados, olvidados, margina-dos" (Mignolo, 2005, p. 10).

A partir disso, podemos relacionar a atuação do Estado a sua lógica necropolítica, que tem origem nas desigualdades e injustiças históricas que se produziram a partir de nosso passado colonial, onde uns têm direitos e outros, não; uns são humanos e outros, não, uns são mais cidadãos e outros, menos.

Segundo dados da ONG Redes da Maré em 2024, até o início de setembro, foram registradas 37 operações policiais na Maré. Chama-nos a atenção que somente em agosto 14 operações policiais aconteceram em dias consecutivos. São terríveis os dias de operação porque as escolas e postos de saúde não funcionam, quem precisa sair para trabalhar fica exposto aos tiroteios e violações de direitos são cometidas pelas forças policiais.

E vale destacar que a ADPF 635 continua em vigor. E a despeito das *fake news* que insistem em dizer que tal medida impede a realização de operações policiais, isso não é verdade. O que essa medida tenta garantir que os direitos dos moradores de favelas sejam respeitados e que as operações sigam padrões de coordenação e inteligência.

Outro exemplo da violência da colonialidade no Rio de Janeiro foram as remoções em virtude do contexto dos megaeventos, durante o governo do prefeito Eduardo Paes. Segundo Felipe Betim em matéria para o jornal *El Pais*,

> Apenas entre 2009 e 2013, 20.299 famílias (cerca de 67.000 pessoas) foram removidas —e indenizadas ou reassentadas— de suas casas pela Prefeitura devido as recentes intervenções urbanas ou ao argumento de que moram em zonas de risco, segundo os dados da Secretaria Municipal de Habitação (SMH) apresentados no livro *SMH 2016: Remoções no Rio de Janeiro Olímpico* (Mórula Editorial), do arquiteto e pesquisador da UFRJ Lucas Faulhaber e da jornalista Lena Azevedo. Outras milhares —não se sabe o número exato— foram desapropriadas por decreto (quando a família possui a propriedade legal do imóvel).

É importante falar que esse número de remoções é o maior na história do Rio de Janeiro, superando os governos de Carlos Lacerda e Pereira Passos. É diante esse cenário de promessas (em virtude dos megaeventos) e violências, aumento de precariedades que a decolonialidade reage como forma de resistência e (re) existência. Diversos grupos vêm promovendo ações sociais, educacionais e culturais como forma de resistir às dificuldades do tempo presente. O Se Benze atua neste sentido de lutar por direitos visando o bem-viver.

Bem-querer nas fotografias do bloco Se Benze que Dá

Os registros fotográficos do bloco Se Benze que Dá são fundamentais para manter o grupo vivo nos becos de nossas

memórias. Estas fotografias não apresentam apenas o caráter indicial, elas são formas vivas que contém as emoções dos momentos vividos pelos integrantes do bloco. É como se através delas o bloco continuasse permanentemente desfilando nas memórias de nossos olhos e corações. As fotografias presentes neste trabalho são fruto da pedagogia do Bem-Querer criada e desenvolvida pelo fotógrafo documentarista João Roberto Ripper. Durante uma palestra no evento TEDx, Ripper afirmou:

> Quando a gente consegue contar muitas histórias, histórias diferentes da história que sempre se conta dessa pessoa, a gente ajuda a quebrar o estereótipo. Quando a gente quebra o estereótipo, a gente aproxima as pessoas. Quando a gente aproxima as pessoas, a gente cria uma identificação em quem é fotografado e de quem se conta as histórias com a maioria da população que recebe aquela informação. Então eu acho que talvez a missão de um documentarista, o grande barato que dá alegria a ele é quando ele consegue ser um elo de bem querer entre quem é fotografado e quem vê as fotografias (RIPPER, 2016).

O Bem-querer é resultado de todas as vivências de Ripper. Ele compreendeu que uma das principais formas de violência é a negação e invisibilização dos fazeres das populações periféricas, no caso dos moradores da Maré. Assim, uma das táticas do bem-querer é visibilizar os saberes e fazeres dessas populações indo ao encontro do pensamento decolonial. Segundo o Bem-Querer, a ética e o respeito norteiam todas as etapas do processo fotográfico, desde antes da realização da foto, passando pelo ato fotográfico em si e até a escolha compartilhada das fotografias, em que, caso alguém não se sinta bem representado tem a opção de excluir a fotografia. Caso alguma imagem seja vendida, parte da verba obtida vai para o fotógrafo e a outra para o grupo fotografado. Ripper também entrega uma cópia das fotos para o grupo fotografado para que o mesmo possa utilizar as imagens como recordações pessoais ou em suas lutas por direitos.

Diferentemente das concepções que colocam o fotógrafo como o centro do processo, acreditamos que as fotografias surgem do encontro entre fotógrafo e fotografado, sendo assim uma confluência, onde ambos são participantes ativos na construção da imagem. Isso rompe com a ideia moderna da separação e da hierarquização entre o sujeito (detentor de todo o poder) e o objeto (sujeito passivo). Para isso, a escuta atenta e a criação de laços de confiança são essenciais. Conviver e aprender com os grupos locais torna-se, então, um elemento fundamental, assim como a cumplicidade e o profundo respeito pelas pessoas fotografadas.

Em 2004, Ripper recebeu um convite do Observatório de Favelas para fotografar a favela da Maré, mas ao invés disso, ele sugeriu oferecer um curso de fotografia de forma a capacitar moradores da Maré para os mesmos fotografarem o território a partir de suas vivências. Teve início aí o projeto Imagens do Povo, que consiste na Escola de Fotografia Popular, na agência Imagens do Povo e na Galeria de Exposições 535. Tal iniciativa foi fundamental para que com o tempo Ripper fosse se transformando num grande educador popular. Teve início aí a pedagogia do Bem-Querer.

Ripper tem viajado pelo Brasil, ministrando oficinas que seguem esses preceitos, contribuindo para a formação de fotógrafos populares em territórios como favelas, quilombos, aldeias indígenas e assentamentos do Movimento Sem-Terra (MST).

Neste trecho do artigo, destaco o meu lugar como realizador de imagens: sou um homem branco e de classe média, não sou morador da Maré, mas fui aluno na Escola de Fotografia Popular, projeto do Observatório de Favelas, em 2006, e sou solidário às lutas dos moradores mareenses. Historicamente, homens brancos de classe média têm mais facilidade para circular pela cidade e produzir imagens do que homens negros. É fundamental racializar nossas reflexões sobre quem tem direito à cidade e a realização de imagens nas sociedades contemporâneas.

Acreditamos que a documentação fotográfica sobre as ações do bloco dialoga com a construção da memória coletiva da favela da Maré, o que vai ao encontro da afirmação do fotógrafo Ratão

Diniz, morador da Maré que registrou o primeiro desfile do grupo em 2005 (imagem no início deste artigo). Para ele, "fotografar a Maré tem uma importância muito grande que é essa tentativa de uma contribuição dessa memória coletiva" (Diniz, 2024):

> Além disso, esta documentação fotográfica visa dar visibilidade ao bloco e às suas pautas, ajudando na luta pelo reconhecimento e pelos direitos dos mareenses. Neste caso, os fotógrafos têm a preocupação de determinar quais imagens da Maré se quer divulgar, até para não se reiterar o que já fazem alguns programas televisivos que vendem a imagem deste território como sendo somente local de crimes e violências (Evangelista; Gonçalves, 2024, p. 151).

Outra questão que merece destaque é a relação entre visibilidade e invisibilidade gerada pelas fotografias do bloco. A visibilidade, por um lado, é crucial para fortalecer a luta pelo direito ao reconhecimento e para evitar a violência policial. No entanto, em determinados momentos dos desfiles, o melhor é não fotografar, justamente por conta da violência presente no território. Nesses casos, fotógrafos moradores do local costumam orientar os demais sobre os pontos onde a captura de imagens não é recomendada.

Figs. 7 e 8. Desfile do bloco Se Benze que Dá, Rua Ivanildo Alves, Favela da Maré, RJ, 2020.





Fonte: Fábio Caffé / Favela em Foco.

Nestas imagens, os integrantes do bloco estão literalmente ocupando a rua Ivanildo Alves, também conhecida como divisa que separa a Nova Holanda da Baixa do Sapateiro. Aquele momento foi muito importante. De local temido, o bloco, mesmo que por um breve instante, transformou o espaço em local de encontros, educação, arte, diversão e cultura. É muito forte pensarmos na ideia de fronteiras que, em nosso entendimento, podem ser transformadas em encruzilhadas, e isso abre uma grande gama de possibilidades. Na medida em que estamos na encruzilhada, somos flecha e arco ao mesmo tempo, somos o "começo, meio e o começo" como afirma Santos. Somos e geramos saberes fronteiriços que são o passado, presente e futuro, tudo junto. Vivenciamos a temporalidade espiralar como afirma Leda Maria Martins. Assim experimentamos um "tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e retrospecção" e que "espiralar é o que melhor ilustra essa percepção" (Martins, 2021, p. 23). Consideramos a ideia de fronteira como sendo fundamental neste trabalho. Porque o bloco luta para romper, atravessar as fronteiras existentes no território e também para redefinir/ultrapassar epistemologias e imagéticas. É o bloco usando a energia da decolonialidade para lutar contra a colonialidade do poder, do ser e do saber.

As fotografias do bloco também são fruto de confluências. Dialogando com Santos (2023), Harvey (2004) e Azoulay (2024), entendemos que essas imagens não têm o propósito de fixar os mareenses em novos estereótipos. Em vez disso, é como se o obturador da câmera permanecesse aberto, permitindo que os encontros continuem a acontecer. Assim, essas fotografias permanecem em constante construção e reconstrução. Essa ideia se aproxima da noção de utopia apresentada por Harvey, que destaca o desafio de, ao definir uma utopia, garantir que ela possa ser continuamente reconstruída – um processo vivo, dinâmico e em constante transformação.

Acreditamos que:

> Assim como a noção de visualidade em Mirzoeff, a noção de história em Azoulay remete a um conjunto de narrativas e representações hegemônicas do passado em que pessoas, objetos e lugares são posicionados de forma a serem constituídos como objetos de uma representação. Uma história potencial seria uma história outra, que nos ajudaria a desaprender os princípios e limites de uma representação que posiciona e confina, por exemplo, corpos e territórios em posição de subalternização, exclusão ou invisibilidade, como no caso da Maré. Uma história potencial parece estar sendo escrita pelo bloco e por suas documentações visuais, que constroem formas de autorrepresentação e de autoinscrição através das imagens. Uma história que retoma potências de vida interrompidas pelo descaso do Estado, pela violência e por imaginários e narrativas. Uma história em que corpos e territórios são reposicionados e desaprendem passado e um presente de violência e falta de reconhecimento e reaprendem a contar quem são, o que sabem, o que podem (Evangelista; Gonçalves, 2024, p. 154).

Fig. 9. Desfile do bloco Se Benze que Dá, Rua São Jorge, Parque Maré, RJ, 2019.



Fonte: AF Rodrigues / Folia de Imagens.

Nesta direção Renata Souza (2020, p. 21) afirma,

> [...] reivindicar-se favelado faz parte também da luta pelo direito à vida. Isso porque todo o preconceito sobre a favela se reveste a uma política de segurança pública que não preconiza a preservação da vida das pessoas. É por isso que na favela não se vive, sobrevive-se. Tal situação reflete o senso comum, que diz que a favela é lugar de perigo e de sujeitos perigosos. Assim, contra a favela, todo tipo de política é justificado e inquestionável.

Dialogando com Souza, a imagem da figura 9 se soma à luta por direitos na Maré. Nesta imagem, festa e luta caminham juntas. Temos um grupo diverso presente na imagem, formado em sua maior parte por pessoas negras. As cores das camisas, bonés e cartazes se somam nesta ambiência festiva. Uma característica marcante dos desfiles do bloco é a presença de cartazes distribuídos na concentração, onde são escritas mensagens diversas. No caso desta foto, crianças levam estes cartazes e aproximam a cena das manifestações populares, onde é comum a exibição de frases que exigem direitos.

Entre as mensagens visíveis, destacam-se: "Marielle Presente"; "Vidas na favela importa", "Pelo direito de ir e vir". Além disso, a

imagem traz a placa da Rua Marielle Franco, símbolo da luta antirracista e pelos direitos humanos, presente em diversos espaços. Estes elementos trazem uma forte conexão entre memória e imagem: memória que reivindica o direito de ir e vir na Maré, o direito à vida dos mareenses, direito à própria memória e à justiça, no caso de Marielle.

Destacamos que tanto o cartaz como a placa da vereadora assassinada conferem um peso significativo à fotografia, ressaltando tanto a presença simbólica quanto a ausência de Marielle naquele desfile. Ela permanece viva nas ações do bloco, mas sua ausência também ecoa com força reflexos das violências que persistem no Rio de Janeiro. A placa de Marielle carrega uma poderosa dimensão de memória, pois questiona a predominância de nomes masculinos, brancos e coloniais nas ruas do Brasil — figuras historicamente consideradas vencedoras pela história. Nos últimos anos, movimentos sociais têm levantado esse debate, promovendo a renomeação de ruas e questionando a permanência de estátuas que homenageiam escravocratas em espaços públicos.

Destacamos também que é inaceitável a forma como o Estado viola sistematicamente os direitos dos mareenses.

Esta imagem foi realizada por AF Rodrigues, morador da Maré e fotógrafo formado pela Escola de Fotografia Popular. É importante destacar que as imagens presentes neste São fruto das vivências dos fotógrafos no território mareense, indo ao encontro do que Gonçalves (2024) chama de "fotografias situadas", imagens fortemente ancoradas em experiências específicas de corpo e território.

Retorno das Fotografias para as pessoas fotografadas

Um aspecto fundamental para a pedagogia do Bem-querer é a importância do retorno das fotografias às pessoas fotografadas. Conforme dissemos, Ripper costuma entregar uma cópia das fotos realizadas para os grupos fotografados. Em relação às fotografias do Se Benze que Dá, temos retornado as fotos para o grupo,

principalmente através do *Whatsapp*. Essas imagens têm circulado nas redes sociais do bloco e de coletivos parceiros, como o Folia de Imagens e o Favela em Foco. Para ampliar o alcance e a visibilidade nas redes, uma estratégia adotada é a realização de *collab* com páginas de projetos parceiros, além da publicação das fotografias no próprio Instagram do bloco. Vale ressaltar que o Instagram do grupo funciona como um espaço de memória e acervo dos registros visuais do bloco. Apesar de sua instabilidade e precariedade como repositório, acreditamos na importância de ocupar as plataformas sociodigitais para produzir e divulgar outras narrativas sobre os territórios favelados. Esse ambiente digital é extremamente complexo, como evidenciado pela eleição de Donald Trump e sua proximidade com os proprietários das redes. Isso tem gerado impactos significativos, como a redução de ferramentas de verificação e controle de conteúdos racistas e homofóbicos.

Achamos muito importante trazer a reflexão de Entler (2025) sobre os privilégios de quem detém o poder de fazer as imagens circularem. Ele afirma

> Mesmo quando uma obra denuncia abusos de força e autoridade, produzi-la e colocá-la em circulação é também um exercício de poder. O acesso às tecnologias, aos códigos de uma linguagem, aos recursos para viabilização de um projeto, aos espaços de exibição e veiculação das imagens sempre foi uma forma de privilégio. As redes sociais, que trazem a promessa de redistribuir essa força, deixam claro que ter uma câmera na mão e uma audiência é algo que empodera. A atividade do documentarista se insere num espaço repleto de conflitos, porque os imaginários coletivos têm sido, mais do que nunca, territórios em disputa.

As imagens presentes neste artigo estão armazenadas em acervos de grupos favelados no caso o acervo digital do bloco e no acervo do Museu da Maré. Destacamos a dificuldade, tanto de recolher as fotografias quanto de armazená-las. Tais tarefas demandam tempo e dinheiro. E o bloco não possui patrocínio, em decorrência disso, cabe a ação voluntária dos integrantes para

manter o acervo digital do bloco. Atualmente o acervo digital está na conta gratuita do Google Drive do bloco, o que é muito limitador pois o tamanho máximo de armazenamento é de 15 Gb, o que para fotografia é muito pouco. Além disso, é profundamente instável ter o acervo somente em um local digital, pois o que acontecerá caso o Google encerre este tipo de armazenamento? Como precaução, recentemente fiz uma cópia das fotos do acervo do bloco e as guardei em um HD pessoal. Ressaltamos a importância da luta pela preservação da memória favelada e o papel fundamental dos museus comunitários, como o da Maré, o museu a céu aberto da Providência, e o museu comunitário do Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, além de iniciativas como o projeto Dicionário Marielle Franco.

As imagens do "Se Benze" também têm circulado em exposições fotográficos e em trabalhos acadêmicos. Em 2026, uma das atividades previstas é uma exposição fotográfica contando histórias do bloco.

Conclusão

Diante do exposto neste trabalho, chegamos à conclusão de que o bloco Se Benze que Dá realiza importante trabalho, na folia e na luta por direitos na Maré. Por meio de suas confluências, o bloco contribui para a construção e valorização das histórias e memórias dos mareenses, fortalecendo a identidade local. Esse processo, por sua vez, impulsiona a luta pelo reconhecimento, pelo direito à cidade e pela garantia de uma vida digna, com direitos plenamente respeitados.

O bloco tem grande importância ao promover uma ressignificação da categoria mareense. Assim, o morador da Maré é valorizado em contraste com as narrativas que os estigmatizam. Com isso, o território passa a ser visto como local de múltiplas histórias de amor, solidariedade, esperança, sem ignorar os desafios e dificuldades enfrentados pela comunidade.

Acreditamos que os mareenses têm muito a contribuir para as transformações do Rio de Janeiro, colaborando na construção de uma cidade que priorize o bem-estar de seus habitantes, em vez de estar voltada exclusivamente para negócios e megaeventos.

Referências

AZOULAY, Ariella. *História potencial*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BACELAR, Carina. Na Maré, ocupação militar custou o dobro dos gastos sociais nos últimos seis anos**.** *O Estado de São Paulo*. Disponível em: https://bit.ly/3WXjJ6V. Acesso em: 10/02/2025.

BERTH, Joice. *Se a cidade fosse nossa*: racismos: falocentrismos e opressões nas cidades. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

BETIM, Felipe. *Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio*. El País. Disponível em: https://brasil.elpais .com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html Acesso em: 10/02/2025.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CÂNDIDO, Flávia. [Entrevista a Fábio Gama Soares Evangelista]. *WhatsApp*. 24 set. 2024. 15:38. 1 mensagem de WhatsApp.

CENSO Populacional da Maré. Redes da Maré, 2019. Disponível em: https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/ CensoMare_WEB_04MAI.pdf Acesso em: 02/12/2024.

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

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006.

DINIZ, Ratão. [Entrevista a Fábio Gama Soares Evangelista]. *WhatsApp*. 04 fev. 2025. 16:30. 1 mensagem de WhatsApp.

ENTLER, Ronaldo. *Imaginários que cativam*: sobre as representatividades da fotografia documental. Disponível em: https://revistazum.com.br/colunistas/imaginarios-que-cativam/ Acesso em: 09/02/2025.

EUCLIDES, Hélio; PIRES, Jéssica; AFFONSO, Matheus. *Luta por justiça*: a história de Irone e Vitor na Maré. Maré Online. Disponível em: https://mareonline.com.br/luta-por-justica-a-historia-de-irone-e-vitor-na-mare/. Acesso em: 10/02/2025.

EVANGELISTA, Fábio Gama Soares. *O Bloco Se Benze que Dá e o seu papel na Sociabilidade da Favela da Maré (Rio de Janeiro)*. 2021. 240 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2021.

EVANGELISTA, Fábio; GONÇALVES, Fernando. Se Benze que Dá: direito à cidade e o bem-querer das imagens na Favela da Maré (RJ). *ALCEU* (Rio de Janeiro, online),v. 24, n. 54, p. 138-161, set./dez.2024.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio*: Rio de Janeiro 1858-1945. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

GASTALDONI, Dante. *A fotografia visionária de João Ripper*: 50 anos de militância e bem-querer. A fotografia popular por ela mesma. Organização Polo Sociocultural Sesc Paraty. Paraty, RJ: Polo Sociocultural Sesc Paraty, 2022.

GERVEREAU, Laurent. *Ver, Compreender, analisar imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007.

GONÇALVES, Fernando. Fotografía situada y activismos visuales en las producciones de fotógrafos populares en Rio de Janeiro. In: CAMINADA, Lucía; GONÇALVES, Fernando. (Org.). *Políticas y Narrativas del Cuerpo 2*. Milão: Ledizioni, 2024, v. 1, p. 173-186.

HARVEY, David. *Espaços de esperança*. Tradução Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LOYOLA, Gabriel. Bloco 'Se Benze Que Dá' desfila na Maré e reafirma direito à cidade e à memória. *Site Rio On Watch*. Disponível: https://rioonwatch.org.br/?p=45568 . Acesso em 12 jan. 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento des-colonial, desprendimento y apertura: um manifesto. *Tristes Tópicos*, 2005, p. 1-29. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5468282.

_____. Desafios decoloniais hoje. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, PR, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017. Disponível em: https:// revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772.

O CIDADÃO. Para Pensar em Ser Mareense. Rio de Janeiro, n. 27, fev. 2003, p.10. Disponível em: https://drive.google.com/file/ d/1f2Vo359Q-VkzLFsImlv2Prz10Opd3pph/view. Acesso em: 16/12/2025.

O CIDADÃO. Painel Geral da Maré. Rio de Janeiro, n. 0, jun. 1999, p. 6. Disponível em: https://jornalocidadao.net/wp-content/up loads/2020/07/jornal-o-cidadao-0.pdf. Acesso em: 16/12/2025.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941

RIPPER, João Roberto. A informação no processo de educação. TEDxUnisinos, 2016. Disponível online: https://www.youtube. com/watch?v=EEmyIvpRJ4w. Acesso 10 out 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023.

SOUZA, Renata. *Cria da favela*: resistência à militarização da vida. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

O registro zombeteiro dos umbrais do Catete: uma trilogia imagética de Arthur Bernardes pelo traço de Andrés Guevara

Fernanda Estevam de Carvalho

Um jovem paraguaio aporta por sete anos no Rio de Janeiro – breve histórico

Em 1923, contemplado com uma viagem artística à Europa pelo governo argentino, aportava, em escala no Rio de Janeiro, o jovem artista paraguaio Andrés Guevara. Com 19 anos, recebido pelo embaixador Modesto Guggiar, acabou por ele convencido a ficar na cidade ("para mostrar tua arte aos cariocas"), e por aqui ficou por sete anos, deixando sua marca indelével na imprensa carioca como caricaturista e reformulador gráfico. Seus primeiros passos, ainda em 1923, foram na revista ilustrada *A Maçã*, fundada em 1922 – ano marco do Modernismo. Na sequência, temos registros de uma produção ininterrupta de suas caricaturas nos grandes jornais e revistas da época, como *O Paiz*, *O Globo*, *O Malho*, *Para Todos*, *Ilustração Brasileira*, *O Cruzeiro*, *A Manhã*, *Crítica*. Até 1930, como observou Herman Lima (1963), ocuparia por inteiro e alargaria consideravelmente o espaço disponível à caricatura e à ilustração na imprensa da cidade.

Ao desembarcar na capital federal na década de 1920, Guevara encontra o país sob forte tensão política, governado pelo impopular Arthur Bernardes (1922-1926), num momento em que a República Velha vivia a instabilidade do poder oligárquico, derivada da crise econômica e dos levantes que se intensificaram neste período. Por outro lado, a cidade do Rio de Janeiro ainda passava por intensas modificações urbanas, culturais e sociais, iniciadas na Belle Époque, sendo civilização, europeização, modernidade os pontos centrais

que guiavam as transformações nos espaços físicos da cidade e nos costumes da sociedade. As contradições entre o desmantelamento político e as transformações sociais serviram fartamente à imprensa, mesmo numa época, relatada no trabalho de Marialva Barbosa (2007), de restrição e perseguição a algumas publicações, como o diário *A Manhã*, de Mário Rodrigues, que chegou a ser preso e por vezes processado no governo de Bernardes.

Sua tão celebrada estética o tornará um artista de exceção. Além de contribuir com vasto arsenal de soluções para os problemas apresentados pela representação da fisionomia humana, pelo tratamento especial ao desenho de rostos com expressões que permitiam o fácil reconhecimento do alvo e de seu "estado de espírito", Guevara introduz na caricatura brasileira a decomposição e geometrização das formas, inspirado pela linguagem vanguardista do cubismo. Ao se apropriar dessa referência em seu trabalho, geometrizando e desconstruindo deliberadamente as linhas originais, parecia ter como propósito dissolver a unidade, promovendo uma disjunção do caricaturado, entre aparência e essência. Para Cássio Loredano (1988), a abstração feita sobre o real nos seus trabalhos é radicalíssima, sem, no entanto, que as personagens deixem de ser neles identificáveis. Por essa disjunção, e conforme sua sátira política caminha para a ferocidade, sua arte provocava incômodo profundo nos alvos de seu julgamento, pois viam nela uma espécie de imagem especular, que não pode ser usada para mentir. Umberto Eco (1989, p. 27) sustenta que não há como fugir do espelho; ele é denotativo e possibilita a identificação direta de quem está nele refletido. Ademais, para além da aparência detectada, a caricatura funciona como um "espelho deformante", no qual, a partir da desordem no quadro apresentado, da desconstrução das linhas, do jogo desfigurante, a essência também é revelada.

A partir do final de 1925, quando se inicia sua fértil parceria com Mário Rodrigues[1] nos diários *A Manhã* (1925-28) e *Crítica*

[1] Jornalista, diretor-proprietário dos diários *A Manhã* (1925) e *Crítica* (1928).

(1928-30), vemos Guevara traduzindo em imagem a linguagem crítica, mordaz, panfletária das publicações, cuja linha editorial era o combate ao autoritarismo, às oligarquias e à estrutura política da República Velha, buscando comprometimento com causas populares[2]. Se o texto dos jornais era direto e agressivo, suas ilustrações também deveriam ser. Ali, o artista se encontra no tema e, combinando-o com o estilo de seu traço, traz a caricatura à modernidade:

> Guevara prepara a charge para entrar na modernidade, possibilitando o salto qualitativo em direção à contundência e autonomia de seu traço, superando os limites de forma e conteúdo que a mantinham presa ao passado. Ele produz um traço afinado com tendências estéticas modernas como o cubismo, cria texturas, meios-tons, volumes, espessuras, e introduz a geometria na composição central de personagens [...]. Guevara promove uma revolução na estrutura pobre de recursos internos da própria charge, enxugando o texto verbal e sacudindo o pó dessa linguagem prolixa e redundante; ele a liberta dos limites gráficos a que ela esteve sujeita durante os dois períodos anteriores, ele "assegura a emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras". Com Guevara a charge desenvolve e autonomiza sua narrativa e seu discurso final sobre a realidade – forma e conteúdo numa linguagem unificada – e se torna, definitivamente, moderna. (Teixeira, 2001, p. 43-44).

Bernardes e o Sítio: imprensa silenciada

O controverso governo de Arthur Bernardes ficou maculado na história por sua instabilidade política. A agitação no meio urbano e a insatisfação popular diante de sua vitória em 1922 foram tamanhas a ponto de só conseguir tomar posse sob estado de sítio. Crise econômica, disputas oligárquicas, ressentimentos que insuflaram uma série de levantes militares e populares, por sua vez

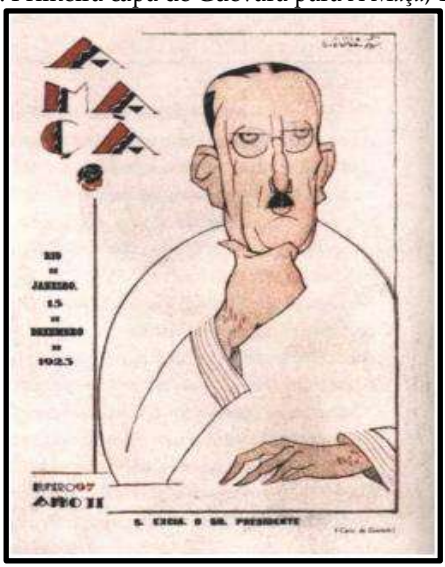
[2] BRASIL, Bruno. *A Manhã*. BNDigital, 2014. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha/.

reprimidos com bastante violência, foram a marca de seus anos no Catete. Bernardes não se furtou de usar os poderes excepcionais de que dispunha para neutralizar seus opositores políticos. Por meio de leis repressivas que restringiram a liberdade de imprensa e os direitos individuais, pôs em prática uma política de desmonte dos que se declaravam adversários políticos de seu governo.

As consequências de seu mandato para a liberdade de imprensa não foram percebidas pelo público imediatamente. Barbosa (2007, p. 78) ao resgatar a memória dos jornalistas da década de 20, curiosamente descobre que Bernardes proibira o jornal de deixar em branco as linhas ou parágrafos censurados, como era a prática para alertar o leitor sobre tal censura: "O jornal era ser obrigado a compor o espaço vazio para não dar ao leitor a impressão de que fora censurado".

Guevara foi um dos que lançaram estratégias para construção de olhar crítico sobre o mandatário sem que fossem descobertos e impedidos de construir um diálogo com o leitor. Aqui podemos levantar a seguinte pergunta: por que escolher o presidente para estampar a capa de uma "revista galante" (Haluch, 2007) como *A Maçã*, cujas capas em sua maioria, para atrair seu público-alvo, foram representações da "nova mulher"? Mas eis que em 15 de dezembro de 1923 temos:

Imagem 1. Primeira capa de Guevara para *A Maçã*, 15/12/1923.



Ao final de 1923, em sua primeira capa para *A Maçã*, Guevara "homenageia" o presidente Arthur Bernardes (imagem 1). O título compunha a moldura do quadro em que seu personagem, ironicamente legendado como "Sua Excelência, o Sr. Presidente", se encontra. Aqui sua crítica alegórica é construída em sutis detalhes: a presença de Bernardes numa espécie de "janela", como se observasse e esperasse o tempo passar, absorto em seus pensamentos, talvez planejando suas próximas ações. Embora seu corpo tenha recebido a forma de um ovo, o que nos reforça da ideia da espera (enquanto sua cabeça o "choca" na cadeira de presidência), a imagem em si não é agressiva (como também não é lisonjeira), estando longe das representações futuras que Guevara fará do já ex-presidente durante o governo de Washington Luís. Mas se trata, sem dúvida, de uma engenhosa solução para representá-lo apático, sem carisma, na capa de uma revista com grande alcance de público.

O olhar barthesiano sobre o objeto

Com especificidades e singularidades que configuram uma linguagem própria, a caricatura permite como possibilidade de análise de sua narrativa visual a semiologia, pois sua estratégia de comunicação se vale de figuras de linguagem típicas do discurso verbal (hipérbole – o que a define –, metáfora, metonímia e ironia) como pilares de sua retórica. Podemos compreendê-la como um retrato carregado de intenção, que interfere no inconsciente se utilizando de símbolos da cultura para transmitir uma mensagem ao receptor. Por tal entendimento, os escritos de Roland Barthes sobre a semiologia – como ferramenta para se pensar fenômenos da cultura e da significação – contribuirão para a metodologia aplicada na análise da produção caricatural de Guevara no Rio de Janeiro na década de 1920.

O autor, ao propor uma leitura das imagens, nos apresenta uma distinção entre dois níveis de significação nelas contidos: a denotação e a conotação. Na primeira dimensão, as imagens denotam uma determinada mensagem que contém elementos de identificação direta e de fácil reconhecimento para o leitor, como a pessoa representada. Vemos em Guevara, tanto em seus *portrait-charges* como nas caricaturas voltadas para a crítica política, que a desconstrução de seus personagens, mesmo em trabalhos de radical abstração, não impediu que fossem identificados. Ele preservava a aparência de quem pretendia revelar a essência, atitude que nos parece fundamental na arte da caricatura.

Se a mensagem denotativa é elementar, no caso da conotação temos, para Barthes, um nível mais profundo de significação, que evoca sentidos e sensações subjetivas e mobiliza representações simbólicas, relacionadas a elementos da cultura e ao momento histórico em que o autor e o receptor estão inseridos. Essa simbologia é o que pretendemos analisar nas gravuras de Guevara, através das alegorias que o artista empregava para fazer uma leitura dos costumes da sociedade e dos movimentos dos atores do poder. Seu discurso reside, portanto, na conotação, no seu

repertório e no arsenal por ele escolhido para contar uma história ao público.

A Manhã expõe o monstro a nu: a retórica da caricatura

No levantamento dos periódicos nos quais Andrés Guevara publicou, não foram encontrados, além do "portrait" de 1923, nenhum outro registro de Bernardes pela *Kodak* espiritual do artista paraguaio até 1927, lacuna esta que pode ser explicada pela censura do Sitio. Fora da presidência, no entanto, o mineiro se tornou verdadeira obsessão para Mário Rodrigues e Guevara. Tudo o que fizera nos "umbrais do Catete" deveria ser revelado e já nos primeiros dias do governo sucessor, ocupando inteiramente a primeira página do jornal. A união da violência dos artigos de Rodrigues com a dureza do traço de Guevara contribuiu para que *A Manhã* marcasse época. Ruy Castro (1992, p. 67) elenca os adjetivos que Rodrigues desferia a Bernardes: "réprobo", "sacripanta", "Caim", "excelso canibal", "urubu sanguinolento" e "carcaça nojenta". Coube a Guevara transpô-los para o cartão, fazendo nascer sua "vis satírica, renovadora, espantosamente agressiva", nas palavras de Herman Lima (1963, p. 1476). Lima, profundo estudioso da arte da caricatura e dos caricaturistas brasileiros, ousa afirmar que Guevara

> [...] foi talvez o que mais virulentamente já exerceu no Brasil o direito de ferir os adversários, no uso do lápis, não como bisturi, mas contundente e mutilante, muita vez, como uma espada, a ponto de ficarem algumas de suas composições entre os espécimes mais cruéis do gênero (Lima, 1963, p. 1471).

Escritos de autores de diferentes áreas servem para alinhavar diálogos e sustentar um debate mais direcionado sobre a produção caricatural de Guevara. Na presente seção, riso, representação e cultura serão os protagonistas de uma mesa-redonda imaginada. Para analisarmos a representação da política na arte de Guevara os

estudos de Roger Chartier (2002, p. 27) sobre representação são de grande valia, afinal, como observou Charles Baudelaire (2008, p. 33), um dos valores das caricaturas, como gênero artístico, reside "no fato que elas representam". Para Chartier, a representação é um processo de significação que corresponde a um determinado propósito de um agente ou de um grupo social: "as estruturas do mundo social não são um dado objetivo [...]: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constituem suas figuras". Construímos representações o tempo todo nas relações que estabelecemos uns com outros e com os atores do poder. Construir representações é tanto uma prática sociopolítica quanto cultural.

Raymond Williams (1958) define muito bem a cultura como algo de todos, algo ordinário, que produzimos no cotidiano, em toda sociedade: "Uma cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais disponibilizados, o produto de uma experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo" (Williams, 1958, p. 5). Podemos, a partir daí, olhar o artista Guevara como um homem comum que produz uma arte para servir às páginas de jornais e cuja narrativa, embora feita com traço inspirado nas estéticas de vanguarda, visava ser uma reposta às demandas sociais. Sua caricatura era a voz do povo para o povo, com símbolos compreendidos pelo povo. Não era, pois, uma peça exposta em museus, distante das massas, mas uma arte que circulava pela cidade e fazia parte do cotidiano das pessoas.

Os fantasmas, os demônios, os vampiros são construções simbólicas e fazem parte da cultura popular, são produtos do povo para designar o mal. Por isso, criar uma narrativa que revele o desvio de caráter dos donos do poder a partir de determinados signos, tomados aqui como coisas que representam outras coisas, permite uma conversa direta com o leitor. E, assim, a caricatura foge de seu caráter efêmero, imediato, e, mesmo circulando em diários ou semanários, mesmo dando lugar a outros espécimes no dia seguinte, a imagem permanece como o que Michael Pollak chamaria de memória projetada, compreendida como um fenômeno que é

fabricado socialmente – para além da recordação que o indivíduo tem de um determinado acontecimento (1992, p. 204), e prolonga-se no tempo, contribuindo para a construção de um imaginário coletivo sobre o "outro Bernardes", o que antes ninguém viu, mas agora, desmascarado, torna-se o monstro de sempre:

> Podemos portando dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro (Pollak, 1992, p. 204).

Imagem 2. *A Manhã*, 01/01/1927.



A representação, simbioticamente, produz e é fruto do imaginário, sendo assim um elemento basilar dos discursos. E os discursos nunca são neutros, mas práticas sociais carregadas de intencionalidade e correspondem a interesses específicos. Ao representar os bastidores do poder em sua arte, atribuindo-lhes claramente um juízo, Guevara construía um discurso político e combativo, com a intenção da denúncia. Era o sonho da justiça popular finalmente se tornando realidade: temos um Bernardes louco, insone, atormentado pelo que fizera no quadriênio (imagem 2).

Era apenas o começo. Três dias depois:

Imagem 3. *A Manhã*, 04/01/1927.



O ensaio de Henri Bergson (2004) sobre o riso se faz referencial para compreensão da caricatura de Guevara como um fenômeno social que expõe a imperfeição dos donos do poder, numa revelação

hiperbólica de suas características, proporcionando ao público um sentimento de justiça. O riso é uma espécie de castigo a partir de uma revelação e da criação de um mito na figura do alvo. Ao tratar da deformidade ou expressão cômica, apontando para a arte da caricatura, Bergson (2004, p. 18) diz que através dela "parece que toda a vida moral da pessoa se cristalizou em tal sistema (...) em que a personalidade estaria absorvida para todo sempre".

Caso Jesús Martin-Barbero (1997, p. 95) mirasse tais caricaturas, diria que elas provocam o riso "enquanto oposição e repto, desafio à *seriedade* do mundo oficial, ao seu ascetismo diante do pecado". Parafraseando Mikhail Bakhtin, o autor diz que o "riso popular é 'uma vitória sobre o medo', já que surge justamente por tornar risível tudo o que causa medo". Esse riso é libertador porque coloca um presidente da república em seu devido lugar e revela sua condição natural, antes protegida pelo cargo e pela censura à imprensa. Guevara, assim, oferece a verdadeira imagem do "diabo pobre e tolo", em sua pequenez essencial, expondo o que o alvo se esforça para esconder.

O Bernardes atormentado dá lugar ao Caim traidor (Imagem 3), com corpo escamoso, olhar maligno e personalidade cristalizada como demoníaca. O Caim de Viçosa, tal como o do mito bíblico, matou seus irmãos. Vemos aqui a emergência do sentido óbvio do discurso, com símbolos que constroem a metáfora do mal, "numa evidência fechada, presa num sistema completo de destinação" (Barthes, 1990, p. 47), um signo completo. A localização na primeira página de um jornal, ocupando todo o espaço, provavelmente foi pensada para ser vista de longe, para permear o imaginário dos leitores, e destruir perante a todos a reputação do ex-presidente. Como vemos em Didi-Huberman (2013, p. 88), partindo de Burckhardt, a cultura de uma época situa-se também em suas figuras marginais e grotescas, como os exemplos acima, capazes de permanecerem no tempo e servirem de referência para a compreensão do momento em que foram produzidas, servirem,

portanto, de "subsídios para a história"[3], em convergência com os escritos de Pollak.

Essa alçada à infâmia de uma figura central do poder leva o povo ao riso triunfal. David Le Breton (2021, p. 6) diz que "o riso aí expresso marca o triunfo daqueles que são bons em todos os sentidos e que mostram o seu orgulho face aos que consideram indignos". Bernardes torna-se indigno do respeito do povo, é transformado em objeto de troça nessa temporária inversão de papéis, que permite ao oprimido se vingar simbolicamente de seu opressor, colocando-se como moralmente superior. É possível traçar um paralelo com o que Bakhtin (1987) entende como inclusão do povo no processo de evolução. Ao rir o leitor se coloca como personagem do teatro da política nacional e opina, com o seu riso, "sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem" (1987, p.11). A caricatura seria, portanto, uma prática gazeteira que se opõe à ordem imposta e dá voz e lugar aos silenciados.

[3] Título da manchete principal da *A Manhã*, edição 318, de 05/01/1927, com o seguinte subtítulo: "O deputado Azevedo Lima, uma das figuras mais significativas da oposição à tirania bernadista, fala *A Manhã*". As primeiras capas alternavam entre matérias e caricaturas de Guevara.

Imagem 4. *A Manhã*, 09/01/1927.



Na imagem acima, uma das mais cruéis ao olhar imediato, a força da crítica de Guevara entra novamente em ação. Nas palavras de Lima (1963, p. 1472) era "uma alma de anjo mal, companheiro insone de todos os bichos e fantasmas consagrados pelo terror folclórico". Bernardes aqui é retratado como os muitos de seus opositores que foram enviados para a Colônia Penal de Clevelândia, uma prisão montada no Amapá, extremo norte brasileiro, que operou entre 1924 e 1926, cujos detalhes assombrosos da violência que sofreram só foram expostos no governo de Whashington Luís. Foram eles as "comidas de urubus". Mal o ano de 1927 havia virado, com o início da nova gestão, o assunto sobre o que esperar do novo presidente dava lugar às denúncias sobre as reprováveis práticas do governo anterior. Essa carga melodramática da caricatura de Guevara desperta grandes paixões no público que a vê, ou melhor, que a lê, porque ela é um

"escrito para os que não sabem ler" (Martín-Barbero, 1997, p. 158-159). Ela é uma encenação, um verbo desenhado, um grito de horror e revelação ilustrado, uma pantomima traçada. Barbero (1997, p. 161) diz que o tipo de encenação baseado na fisionomia, que podemos tomar como a síntese do conceito de caricatura, "traduz a moral em termos de traços físicos, sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contravalores éticos".

Fica assim evidente que as caricaturas políticas de Guevara possuem um caráter ideológico, uma intenção de despertar o leitor para as mudanças necessárias naquele cenário, de provocar uma inquietação. Para Herbert Marcuse (1986, p. 42-43), "a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo". Daí o caráter revolucionário que pode ter uma caricatura nas páginas da imprensa. Podemos aqui debater com Williams (1958, p. 5) que nos aponta que "a única forma de defesa está na educação, que [...] desenvolve modos de pensar e sentimentos capazes de entender o que está acontecendo". Afinal, uma das formas de manutenção do poder é negar a informação da realidade às massas. O que Williams (1958, p. 7) com seu pensamento aguçado responderia, concluindo que "as massas não existem de fato, o que existem são modos de ver as pessoas como massas". Não educá-las e/ou impedir que sejam informadas sobre acontecimentos que trazem consequências diretas para suas vidas faz parte da estratégia de governos que caminham distantes da democracia.

A caricatura passa a ser aqui uma tática de sobrevivência e resistência, um instrumento que joga o bastão do poder, mesmo que simbólico e momentâneo, para o público. Luce Giard, na apresentação da 3ª edição de "A invenção do cotidiano", de Michel de Certeau, cita uma tirada do autor, que nos apresenta o conceito de tática no cotidiano, nos sugerindo a levá-la a sério: "sempre é bom recordar que não se deve tomar os outros por idiotas" (Certeau, 1998, p.19):

> Nesta confiança posta na inteligência e na inventividade do mais fraco, na atenção extrema à sua mobilidade tática, no respeito dado ao fraco, sem eira nem beira, móvel por ser assim desarmado em face das estratégias do forte, dono do teatro de operações, se esboça uma concepção política do agir e das relações não igualitárias entre um poder qualquer e seus súditos (Luce Giard, *apud* Certeau, 1998, p. 19).

Certeau (1998, p.45) define como tática as práticas cotidianas, como ler, circular, falar. Ler os jornais e se deparar com tais imagens se afirmava como pequenas "vitórias do 'fraco' sobre o mais 'forte'", tal como são colocados os poderosos. A dureza da realidade cotidiana, resultante do que podemos definir como realidade política, das ações, das estratégias de um governo sobre a vida das pessoas, dão a essas táticas um caráter libertador. Refletindo sobre essa ideia do autor, é possível dizer então que Guevara produziu uma caricatura que afirma a realidade como fundamento da criação e recebe salvo-conduto para penetrar nos diferentes campos da representação, como um sonho que revela, como um instrumento de educação. Essa observação conversa com o que Georges Minois (2003, p. 330), considerando a caricatura "carnavalesca e pedagógica", diz ser "a destruição dos ídolos pelo riso, sua redução ao estado de patifes". Se Arthur Bernardes tinha um "valor" social inerente ao cargo que exercia, Guevara tratou de lhe tirar do pedestal e "precipitá-lo numa onda escatológica", defrontando-o com o espelho deformante de Eco (1989). Espelho esse que, ao desfigurar, revela a outra face, a verdade dos fatos.

Considerações finais: nada mais sério que uma caricatura nas páginas de um jornal

Observando esta trilogia direcionada a uma figura equívoca da política nacional na década de 20, podemos inferir que as caricaturas de Guevara não deixaram incólume o ambiente por onde circularam. Se sua produção caricatural provocou alguma emoção, se afetou o leitor de certa forma, com o riso incontrolável,

depois de muitas lágrimas vertidas pelo povo, isto possivelmente se deu porque riso e lágrima, como vemos em Baudelaire, são "filhos da aflição". Tal como um justiceiro, Guevara possibilitou que o público enfim "mordesse com o riso" (Baudelaire, 2008, p. 37), através do cômico feroz, ao exagerar e levar "aos últimos limites as consequências do cômico significativo" (Baudelaire, 2008, p. 49).

Definindo a si mesmo como "homem de imprensa", como um "artista de redação", incumbia-se primeiro da função política de sua arte, combinando estética com um discurso altamente crítico que não perdoava os desvios de caráter da elite nacional, destruindo reputações sem o menor pudor como na amostra apresentada. Assim, comprometia-se, com seu jornalismo desenhado e tangenciando o grotesco, a mostrar a verdadeira face do poder, nos traços deformados de sua máscara convencional, possibilitando ao público a revelação dos bastidores do cenário político nacional que costumeiramente se apresentava às massas de forma verticalizada.

Sua caricatura não tem a função de entreter, de provocar o riso fisiológico ou de ironizar, tratando os acontecimentos com irreverência. O riso gerado ao se mirar tal imagem "não exprime necessariamente alegria, nem mesmo a comicidade de uma situação" (Le Breton, 2021, p. 1). Num sentido oposto ao da alegria, o desenho de Guevara se propunha a ser denunciativo e violento, o resultado, nesse caso, é o riso da vingança simbólica, o riso como ato político, o riso da superioridade moral do povo. Acima de tudo, buscava horizontalizar o conhecimento do leitor da real intenção dos atores da política brasileira, servindo como um resgate da memória, por vezes esquecida, de acontecimentos não vividos diretamente (Pollak, 1992, p. 202), lembrando-lhe que a sensação de mal-estar coletivo gerada em determinados momentos da história se devia a fatos que esses mesmos atores trataram de omitir. Como observa Verena Alberti (2011, p.190), "o defeito do personagem cômico não deve emocionar o espectador", pois o riso, nesse caso, "está condicionado a sua utilidade". Sua caricatura era, pois, um

sonho de justiça que derrubava as fachadas e desnudava a alma de seus alvos, vingando-se de seus desmandos pelo riso libertador. Acima da arte, dava à sua caricatura a função de utilidade pública.

Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa*. Brasil – 1900 - 2000. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia.* São Paulo: Cultrix, 2006.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

BERGSON, Henri. *O riso.* São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. *História cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HALUCH, Aline. Andrés Guevara e a reformulação gráfica da revista *A Maçã*. *3º Congresso Internacional de Design da Informação*, Curitiba, 2007.

LE BRETON, David. *Rire... et grandir*. Bruxelles: Fabert, 2021.

LE BRETON, David. Rir: uma antropologia de quem ri. Comunicação apresentada no *Seminário Permanente em Performance & Cognição*, nov. 2021. Disponível em performanceecognicao .fcsh.unl.pt/2021/11/18/rir-uma-antropologia-da-pessoa-que-ri/.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*, v. 4, Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOREDANO, Cássio. *Guevara e Figueroa*: caricatura no Brasil nos anos 20. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: UNESP, 1999.

MARTIN-BABERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto*: A história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Culture is ordinary* (*A cultura é de todos*), 1958. Trad. Maria Elisa Cevasco. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/198812883/A-Cultura-e-de-todos-Raymond-Williams.

Descolonizando o Currículo: a Educação como campo de enfrentamento ao racismo no Brasil

Marcela Paloma

A educação decolonial emerge como uma resposta crítica às narrativas hegemônicas que, por muito tempo, marginalizaram saberes e culturas. Este campo busca desconstruir os paradigmas eurocêntricos que predominam nas instituições educacionais, promovendo a valorização das identidades e saberes que foram silenciados ao longo da história. Através de abordagens disruptivas, a educação decolonial propõe um espaço onde diferentes perspectivas culturais possam coexistir, permitindo que os alunos reconheçam e valorizem suas próprias raízes e histórias. Nesse contexto, a Educação para Relações Etnico-Raciais (ERER) se torna uma ferramenta essencial para a formação de indivíduos críticos e conscientes de seu papel na sociedade, capacitando-os a interpretar e questionar as informações que consomem, além de fortalecer sua identidade cultural.

No cenário social e político brasileiro, é fundamental refletir sobre as Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB 9394/96), que estabelece que a educação de qualidade deve ser fundamentada nos princípios da liberdade, respeito à dignidade humana e pluralismo de ideias. Assegurando o direito à igualdade de condições para o acesso e permanência na escola. Embora tenham representado um importante avanço em sua época, a LDB agora enfrenta defasagem devido à urgência em pautar questões sociais contemporâneas primordiais para o avanço da sociedade. Dentro dessa estrutura, destaca-se a Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no currículo oficial das instituições educacionais. Adicionalmente, a Lei 11.645/2008 amplia essa perspectiva ao incluir a

obrigatoriedade do ensino da história e cultura indígena nas escolas. Essa inclusão reconhece a importância de ensinar sobre as diversas culturas que compõem o Brasil, promovendo um entendimento mais amplo sobre a riqueza cultural do país.

As dificuldades na implementação das leis educacionais, mesmo após décadas de sua promulgação, evidenciam a necessidade não apenas de atualização das diretrizes educacionais, para que reflitam as realidades e os desafios contemporâneos, mas também de investimentos na formação continuada dos profissionais da educação. É imprescindível que o sistema educacional se adapte às novas demandas sociais, garantindo aos estudantes o direito de conhecer as múltiplas culturas e contribuindo para a formação de cidadãos mais conscientes e engajados no enfrentamento da discriminação e da desigualdade.

Desafios Estruturais

Com sua existência reconhecida recentemente pelos ministros do Supremo Tribunal Federal (STF), o racismo estrutural no Brasil produz graves violações de direitos da população negra, especialmente nas áreas da saúde, da educação, da alimentação e da segurança pública. No âmbito educacional, é dever das instituições de ensino assumir o compromisso de enfrentar essas desigualdades raciais, integrando a questão racial de forma transversal ao ambiente escolar. Nesse contexto, a decolonialidade emerge como uma abordagem fundamental, pois busca desconstruir as narrativas coloniais que ainda permeiam a educação e a sociedade.

Para mitigar essas questões sociais, é essencial promover a diversidade nas escolas, implementando currículos que reflitam a pluralidade cultural e étnica do Brasil. Essa abordagem enriquece o aprendizado e ajuda os alunos a desenvolverem uma compreensão mais profunda sobre a complexidade da sociedade em que vivem. A inclusão de conteúdos que abordem a história e a

cultura afro-brasileira e indígena, conforme estabelecido pelas Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, é um passo importante nesse processo.

Walter D. Mignolo (2017) observa que, enquanto a biopolítica desempenhou um papel central na Europa e nos Estados Unidos, a colonialidade fez com que pessoas de cor, especialmente migrantes, se sentissem alienadas de suas experiências e memórias. Essa alienação é um mecanismo que contribui para o controle e as regulações estatais, desconsiderando suas identidades e histórias. Essa situação persiste até hoje, refletindo a necessidade urgente de uma educação que resgate essas memórias e valorize as identidades diversas.

Nesse cenário, a escola surge como ferramenta principal de resgate, pois muitas vezes representa o primeiro contato das crianças com a sociedade fora do ciclo familiar. Nesse ambiente, os estudantes passam uma parte significativa do tempo convivendo e interagindo com outras pessoas, o que pode gerar tanto oportunidades de aprendizado quanto conflitos. As primeiras experiências de bullying, preconceito, racismo e outras formas de violência. Essas vivências não apenas afetam o bem-estar emocional dos estudantes, mas também influenciam sua autoestima e suas relações interpessoais, evidenciando a importância de uma educação que promova a inclusão e o respeito às diferenças.

A pesquisa "Lei 10.639/03: a atuação das Secretarias Municipais de Educação no ensino de história e cultura africana e afro-brasileira", realizada pelo Geledés – Instituto da Mulher Negra e pelo Instituto Alana, foi conduzida ao longo de 2022, abrangendo 1.187 Secretarias Municipais de Educação, o que representa 21% das redes municipais de ensino do Brasil. Os resultados principais revelam que 71% das secretarias realizam pouca ou nenhuma ação para implementar a Lei 10.639/03, que há 20 anos obriga o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas. Dentro desse percentual, 53% das secretarias realizam ações de forma menos estruturada, episódica e reativa, frequentemente atreladas a projetos isolados ou datas

comemorativas, como o Dia da Consciência Negra (20 de novembro). Além disso, 18% das secretarias afirmam não realizar nenhum tipo de ação para o cumprimento da lei, desrespeitando as normativas conhecidas ou regulamentações locais.

Por outro lado, apenas 29% das secretarias implementam ações consistentes e perenes para garantir a efetividade da lei. Essas redes possuem uma estrutura administrativa adequada, regulamentação local, dotação orçamentária e periodicidade na realização de ações alinhadas às Diretrizes Curriculares Nacionais para as Relações Étnico-Raciais. Outros dados relevantes mostram que a maioria das Secretarias Municipais de Educação não acompanha indicadores de desempenho dos estudantes por raça. Grande parte das secretarias relata não ter recebido suporte suficiente de outros entes e instituições para a implementação da lei, tanto em ações diretas quanto em cooperação técnica e financeira, o que impede a integração constante das bases estabelecidas pela lei ao ensino.

Além disso, 42% dos respondentes apontaram a dificuldade dos profissionais em transpor o ensino nos currículos e projetos das escolas, enquanto 33% mencionaram a falta de informação e orientação adequadas às secretarias sobre a temática. A pesquisa também indica que 69% das secretarias afirmam que a maioria ou boa parte das escolas realiza atividades relacionadas ao ensino de história e cultura africana e afro-brasileira apenas durante o mês ou semana do Dia da Consciência Negra, com maior incidência nos municípios do Centro-Oeste. Entre os temas que as redes municipais consideram importantes para serem trabalhados nas escolas, "diversidade cultural" é o mais citado, enquanto temas relacionados a "poder", como construções de privilégios históricos e letramento sobre questões raciais, são menos priorizados.

Esses dados indicam uma lacuna significativa na implementação da lei, refletindo desafios estruturais e falta de suporte. A predominância de ações episódicas e a desconsideração do ensino contínuo de história e cultura africana e afro-brasileira

evidenciam a necessidade de um compromisso mais robusto por parte das secretarias.

A formação continuada dos educadores é crucial, capacitando-os a lidar com questões raciais de forma sensível e eficaz, promovendo um ambiente inclusivo onde todos os alunos se sintam valorizados e respeitados. A formação deve incluir estratégias para identificar e combater preconceitos, além de metodologias que incentivem a empatia e o respeito às diferenças.

Como Mignolo (2017) aponta, "modernidade/colonialidade/descolonialidade são três palavras distintas e um só conceito verdadeiro". Essa interconexão nos leva a refletir sobre como a descolonialidade não apenas desafia as narrativas hegemônicas, mas também se torna uma resposta necessária às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla. Mignolo nos lembra que a descolonialidade é essencial para enfrentar a violência da colonialidade, destacando a urgência de uma educação que não apenas informe, mas também transforme.

A participação da comunidade escolar, incluindo pais e responsáveis, também é vital nesse processo. A criação de espaços de diálogo entre a escola e a comunidade facilita a troca de experiências e a construção de estratégias coletivas para enfrentar as desigualdades. Essas interações moldam a percepção que os alunos têm sobre si mesmos e sobre a sociedade em que vivem.

Ao longo de aproximadamente 15 anos de formação, da Educação Infantil até o Ensino Médio, é imprescindível que as escolas, além de oferecer um ambiente seguro, assumam um papel ativo na formação de cidadãos críticos e conscientes dessas questões. Isso inclui capacitá-los a compreender e se posicionar diante das desigualdades sociais, preparando-os para serem agentes de mudança em suas comunidades. A educação, portanto, não deve ser vista apenas como um meio de transmissão de conhecimento, mas como um espaço de transformação social, onde a decolonialidade se torna uma ferramenta essencial para desconstruir hierarquias e promover a equidade.

Iracema Santos dos Nascimento (2020) destaca que:

> O racismo estrutural estrutura a sociedade brasileira desde a invasão portuguesa nessas terras. Assim, quando pensamos na organização das nossas escolas, essa discussão não existia. Atualmente, a educação antirracista (que vem sendo proposta há décadas) ganhou bastante força, e esse debate tem sacudido todas as pessoas, negras e não-negras, brancas e não-brancas, a não mais compactuar com essas estruturas. Esse é um chamamento ético, que se impõe pela força da causa (Nascimento, 2020, n. p).

Os Movimentos Negros, em suas múltiplas vertentes, lutam pelo direito ao acesso à educação desde fim do período escravocrata no Brasil. Mas, de acordo com a autora Nilma Lino Gomes, somente na década de 1980 passou-se a enfatizar a necessidade de políticas públicas educacionais específicas que abordassem as desigualdades e dificuldades enfrentadas pela população negra. Ela afirma que:

> É possível dizer que até a década de 1980 a luta do Movimento Negro, no que se refere ao acesso à educação, possuía um discurso mais universalista. Porém, a medida que este movimento foi constatando que as políticas públicas de educação, de caráter universal, ao serem implementadas, não atendiam à grande massa da população negra, seus discursos e suas reivindicações começaram a mudar (Gomes, 2017, p. 33).

Entre os anos de 2003 e 2015, durante os governos progressistas dos presidentes Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, a área da educação passou a ocupar um lugar central nas políticas públicas voltadas às demandas históricas do Movimento Negro, construídas ao longo de décadas de mobilização, pressão e luta anteriores a esse período. Nesse contexto, a educação foi incorporada de forma estratégica como um dos principais campos de enfrentamento ao racismo estrutural. A partir das iniciativas do Ministério da Educação (MEC), sob a responsabilidade da

Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (SECADI) (Silva e Silva, 2021), observou-se um avanço significativo na institucionalização dessas políticas. Assim, a Lei nº 10.639/03 complementa a LDB, em seu artigo 26-A, ao tornar obrigatório o ensino de conteúdos relacionados à história e à cultura afro-brasileira, com o objetivo de promover sua valorização e contribuir para o enfrentamento do preconceito e da discriminação racial no Brasil.

Em 2012, foi aprovada uma das políticas afirmativas mais conhecidas no país, a Lei Federal de Cotas (Lei nº 12.711/12). Ainda nesse cenário, em 2014, o Plano Nacional de Educação (PNE), instituído pela Lei nº 13.005/2014, que estabelece diretrizes, metas e estratégias para a política educacional brasileira ao longo de dez anos, incorporou o combate ao racismo como um dos indicadores de qualidade da educação brasileira a serem monitorados. Na Meta 7, estratégia 7.25, estabelece-se o seguinte objetivo: "fomentar ações que eliminem todas as formas de discriminação em razão de gênero, etnia, orientação sexual e identidade de gênero, e promover a educação em direitos humanos, a equidade e a valorização da diversidade". Nesse sentido, busca-se garantir a presença, nos currículos escolares, de conteúdos sobre a história e as culturas afro-brasileira e indígena, por meio de ações educacionais, nos termos das Leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08.

A partir do ano de 2016, com a crise política que culminou no impeachment da então presidente Dilma Rousseff, houve uma instabilidade política no país que impactou diversas áreas, incluindo a educação. Com a ascensão do conservadorismo no MEC e no Conselho Nacional de Educação (CNE), houve um processo de descontinuidade na implementação das políticas públicas educacionais (Silva e Silva, 2021).

Diante desse contexto, mesmo após 22 anos completos da sua promulgação, a efetiva implementação da lei ainda enfrenta diversos desafios no cenário educacional brasileiro. No ambiente escolar, uma grande questão é garantir que os docentes estejam preparados para trabalhar a temática racial longe de abordagens

superficiais. Para isso, é necessário investir em políticas públicas que complementem a formação desse profissional, uma vez que grande parte dos profissionais não teve contato com a temática ao longo de sua formação acadêmica, o que compromete sua atuação na prática cotidiana. Ao discutir a importância do letramento racial, é fundamental considerar a interseção entre colonialidade e descolonialidade.

Para evitar a construção e o reforço de estereótipos, frequentemente perpetuados pelas mídias, é essencial contar com um corpo técnico consciente da temática antirracista, que desenvolva materiais didáticos alinhados à Educação para Relações Étnico-Raciais (ERER). Nesse contexto, as instituições de ensino devem promover formações continuadas para educadores, capacitando-os a abordar temas relacionados à diversidade racial de forma crítica e reflexiva. Essas formações devem incluir discussões sobre a história e cultura africana e afro-brasileira, além de enfatizar a importância do respeito e da valorização das identidades étnicas. Ao integrar esses conteúdos ao currículo escolar, contribuímos para a construção de um ambiente educacional mais inclusivo e respeitoso, onde todos os alunos se sintam representados e valorizados.

O papel da comunicação, enquanto agente de influência, se torna fundamental para a construção de um ambiente escolar inclusivo e acolhedor. De acordo com Castro (2015), o processo de "tornar-se aluno" na contemporaneidade é atravessado por processos midiáticos que imprimem novos aspectos interacionais. Eles destacam que os alunos trazem vivências de processos de midiatização que precisam ser compreendidas e acolhidas no cotidiano escolar (p. 248). Nesse sentido, os autores enfatizam a importância de considerar os processos midiáticos na formação dos alunos contemporâneos, pois essas experiências moldam suas identidades e formas de interação.

Além disso, a promoção de uma comunicação que reconheça e valorize as vozes marginalizadas é essencial para a construção de identidades étnicas. Como enfatiza Amaral (2021), "a proposta de

descolonizar as formas de ser e dos conhecimentos é um movimento que se inicia enquanto força epistemológica, mas também em potência de ação política para contemplar grupos, sujeitos e práticas silenciadas por uma questão de poder". Essa perspectiva decolonial não se limita a uma crítica, mas busca ativamente abrir espaço para novas vozes e experiências, reconhecendo a importância de promover uma comunicação que não apenas represente, mas também empodere aqueles que historicamente foram excluídos dos discursos dominantes.

A implementação de políticas públicas que incentivem a diversidade nas escolas, não apenas a criação de materiais didáticos, mas também a promoção de eventos, palestras e atividades que celebrem a pluralidade cultural ao longo do ano letivo.

Baiense (2021) faz referência à definição de Dayrrel (2007, p. 1108) sobre a condição juvenil, que se refere ao modo como uma sociedade constitui e atribui significado a esse momento do ciclo da vida dos jovens. Essa definição leva em consideração tanto a dimensão histórico-geracional quanto a situação vivida pelos jovens, considerando as diferenças sociais como classe, gênero, etnia, entre outras.

Além disso, a condição juvenil possui tanto uma dimensão histórica e social quanto uma dimensão narrativa. Desse modo, a produção de sentidos sobre a condição juvenil depende não apenas da situação concreta dos sujeitos, mas também dos processos de vinculação definidos durante a sua trajetória de vida.

Esses processos de vinculação são fundamentais, pois refletem como os jovens se relacionam com o mundo ao seu redor, incluindo suas famílias, comunidades e instituições educacionais. A maneira como eles vivenciam e interpretam suas experiências é influenciada por diversos fatores, como a cultura local, as expectativas sociais e as oportunidades disponíveis. Portanto, é crucial que as políticas públicas e as práticas pedagógicas sejam desenhadas levando em conta essa diversidade de experiências, permitindo que os jovens se sintam representados e ouvidos. A inclusão de vozes juvenis nas discussões sobre educação e políticas sociais é um passo importante

para garantir que suas realidades sejam refletidas nas decisões que os afetam diretamente.

Além disso, a condição juvenil é permeada por desafios contemporâneos, como a desigualdade social, a violência e a exclusão, que podem impactar profundamente a formação da identidade dos jovens. A forma como esses desafios são enfrentados pode moldar não apenas as perspectivas individuais, mas também a capacidade coletiva de resistência e transformação social. Assim, é essencial que as instituições educacionais não apenas reconheçam essas realidades, mas também atuem como espaços de apoio e empoderamento, onde os jovens possam desenvolver habilidades críticas e criativas para navegar em um mundo complexo e muitas vezes adverso.

Portanto, compreender essa complexidade é essencial para que as políticas educacionais e as práticas pedagógicas se tornem mais sensíveis às realidades dos jovens, promovendo um ambiente que os reconheça como agentes ativos de suas próprias histórias. Além de valorizar suas experiências diversas, é fundamental que a educação se torne um espaço de diálogo e construção coletiva de saberes, onde os jovens possam explorar suas identidades, expressar suas preocupações e contribuir para a formação de uma sociedade mais inclusiva e equitativa. Esse reconhecimento da condição juvenil, em toda sua riqueza e complexidade, não só enriquece o ambiente educacional, mas também fortalece a capacidade dos jovens de se tornarem cidadãos críticos e engajados, prontos para enfrentar os desafios do futuro.

Considerações Finais

A educação decolonial emerge como uma resposta imprescindível às desigualdades históricas que perpassam a sociedade brasileira. A implementação das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008 é um passo fundamental para a efetivação de direitos sociais que visam garantir a dignidade e a equidade que devem ser asseguradas a todos os cidadãos, independentemente de sua

origem étnica ou cultural. Entretanto, a eficácia dessas legislações não se concretiza de forma automática; ela requer uma formação contínua e adequada dos educadores, que precisam estar capacitados para enfrentar as complexidades e os desafios do contexto contemporâneo.

Além disso, é imperativo que haja um envolvimento ativo de toda a comunidade escolar — incluindo alunos, pais e educadores — na construção de um ambiente educacional que seja inclusivo, respeitoso e propício ao diálogo intercultural. A educação deve ser compreendida como um espaço de transformação social, onde as diversas identidades não apenas são reconhecidas, mas também celebradas e valorizadas. Este reconhecimento é essencial para a promoção de um clima escolar que favoreça a empatia e a convivência harmoniosa entre indivíduos de diferentes origens.

Portanto, a descolonização do currículo não se configura apenas como uma necessidade acadêmica, mas como um imperativo ético e social. Para que essa transformação se efetive, é fundamental que todos os atores envolvidos na educação assumam a responsabilidade de promover um ensino que desafie as narrativas hegemônicas predominantes. Essa abordagem não apenas busca desconstruir preconceitos enraizados, mas também visa empoderar as novas gerações, preparando-as para serem agentes de mudança em suas comunidades.

Assim, ao avançarmos na construção de uma educação mais inclusiva e crítica, estaremos contribuindo para a formação de cidadãos conscientes e engajados na luta por um futuro mais justo e equitativo para todos. A educação decolonial, portanto, não é apenas uma proposta pedagógica, mas um compromisso coletivo com a justiça social e a diversidade cultural, que deve ser continuamente reafirmado e praticado nas salas de aula e além delas.

Referências

AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. Notas sobre o pensamento decolonial e os estudos da comunicação. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 471–487, jan./jun. 2021.

BAIENSE, Carla; Narrativas juvenis e socialização reflexiva: Do que falam os jovens quando falam de mídia? *ALCEU* (online), Rio de Janeiro, online), v. 21, n. 43, p. 191-209, jan./abr.2021.

BENEDITO, Beatriz Soares; CARNEIRO, Suelaine; PORTELLA, Tânia. *Lei 10.639/03: a atuação das Secretarias Municipais de Educação no ensino de história e cultura africana e afrobrasileira*. São Paulo: Instituto Alana, 2023.

CASTRO, Paula Almeida de. *Tornar-se aluno* – identidade e pertencimento: perspectivas etnográficas. Campina Grande, PB: EDUEPB, 2015.

GOMES, Nilma Lino. O *Movimento Negro Educador*: saberes construídos nas lutas por emancipação. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

MIGNOLO, Walter D. Desafios decoloniais hoje. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paulo (Orgs.). *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, PR, v. 1, n. 1, p. 12–32, 2017. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/issue/view/40.

NASCIMENTO, Iracema Santos do. *O racismo estrutural na escola e a importância de uma educação antirracista*. Entrevista concedida a Stephanie Kim Abe. São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.cenpec.org.br/noticias/o-racismo-estrutural-na-escola-e-a-importancia-de-uma-educ acao-antirracista. Acesso em: 09 jul. 2023.

SILVA, Assis Leão da. SILVA, Clesivaldo da. A Base Nacional Comum Curricular e a Educação Étnico-Racial na promoção de uma educação antirracista. *Revista Eletrônica Pesquiseduca*, v. 13, n. 30, p. 553–570, 13 set. 2021.

One Piece e a luta por cidadania: subversão e empoderamento no audiovisual[1]

Tainá Andrade da Silva

Audiovisual para a cidadania: palavras introdutórias

Enrique Dussel (1993) explica que o "Mito da Modernidade" coloca a Europa como o ápice da humanidade, relegando a Ásia a um estágio ultrapassado e excluindo América Latina e África ao que resta como verdadeiramente humano, a ser seguido como padrão, aquele e aquilo que vem do Ocidente. Então, tendo como base a perspectiva de que obras não ocidentais são capazes de tomar a narrativa para aqueles que geralmente são excluídos e, assim, criar fissuras no discurso do cânone, é possível afirmar como o audiovisual é uma ferramenta para conquistas cidadãs. De acordo com Omar Rincón (2016), a cidadania, da menor à maior, é um espaço de luta e busca por reconhecimento, visando-se o bem-estar e a felicidade coletivos por meio do combate por poder. Da mesma forma, Michel de Certeau (1998) defende que o enfrentamento aos poderes está no cotidiano, onde novos usos se criam, mesmo sob influências modeladoras. Isto posto, aqui se esmiúça como produções do "Outro" que ganham espaços, dão voz aos subalternizados e inspiram ações cotidianas através do audiovisual.

Por meio de uma perspectiva construtivista, entende-se que o sujeito interpreta e constrói significados através da própria bagagem e na troca com o mundo e com as demais pessoas. Assim, torna-se possível definir o problema de pesquisa no qual se questiona: como

[1] Este artigo parte de um trabalho apresentado no GP Comunicação para a Cidadania, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

o público subalternizado pode agir em busca da cidadania inspirado pelo audiovisual que combate exclusões sistêmicas? Parte-se do paradigma Pós-moderno para discutir a ideia de que os espectadores geralmente marginalizados e sub-representados, seja por nunca se verem em tela ou por apenas encontrarem estereótipos feitos pela indústria da qual não fazem parte, se enxergam em protagonistas periféricos com vivências semelhantes as deles. Conforme as verdades absolutas segregam quem é subalternizado, novas perspectivas são propostas quando o "mundo do Outro" (Dussel, 1993, p. 65) toma o centro da narrativa e propicia a cidadania ao dar reconhecimento e espaço a quem, na vida real, necessita batalhar todos os dias para tentar tê-los.

Portanto, realiza-se um estudo qualitativo com fim explicativo que possibilita averiguar a hipótese relacional entre a conquista cidadã e as obras audiovisuais inspiradoras e representativas através das quais o público cria enquanto consome. No entanto, neste artigo, o objetivo geral é avaliar como obras audiovisuais criadas por subalternizados que atingem alcance global conseguem dar voz às periferias e aos periféricos; portanto, a recepção do público não será testada neste momento. O trabalho é dividido de acordo com os objetivos específicos, devendo-se analisar teorias sobre a força cotidiana e o consumo como uso cultural, os combates ao domínio do Ocidente pelo público das mídias e, também, a tomada de voz subalterna. Nos pontos seguintes, será realizada uma investigação minuciosa de cenas que apresentem contextos e personagens motivadores de uma contra-hegemonia e, finalmente, estará aberta a possibilidade de comparação crítica entre notícias reais e acontecimentos ficcionais.

Os meios para tensionar, refletir e examinar a hipótese e o objetivo propostos serão as metodologias de revisão bibliográfica narrativa, análise fílmica contextual e análise documental de fontes jornalísticas, explorando-se quanto mídias, textos e notícias se entrelaçam e influenciam. Afinal, parte-se de ideias como a que Certeau chama de tática, na qual se fala "de combates ou jogos entre o forte e o fraco, e das 'ações' que o fraco pode empreender"

(Certeau, 1998, p. 97), ao passo que, geralmente, "o lugar da enunciação e relato é um ato de poder de domínio ocidental, branco, masculino e midiático" (Rincón, 2016, p. 35). Por isso, não só é importante embasar o pensamento exposto teoricamente, mas fazer os textos entrarem em colisão com a mídia audiovisual e com os acontecimentos vividos no dia a dia dos subalternizados, os quais, por vezes, viram nota nos cadernos de criminalidade.

Fica exposta, consequentemente, a relevância social deste trabalho, o qual enfrenta arquétipos e visões eliminatórias, visando transformações por meio do incentivo ao consumo crítico do audiovisual e dando foco a quem costuma ser ignorado, explorado e suprimido em um contexto de necropolítica (Mbembe, 2018). Porém, há ainda grande força acadêmica na realização de projetos como este, visto quanto o meio da pesquisa tem se aberto à inserção de pessoas marginalizadas, possibilitando, desta forma, cocriações que partem de perspectivas fora do padrão rico e branco, o qual antes dominava o campo. Mercadologicamente, a ideia de entender o sucesso de obras nas quais os subalternizados têm voz também é significativa, considerando como existe um consumo frutuoso de narrativas outrora evitadas, fato capaz de possibilitar, inclusive, o crescimento da indústria audiovisual. Ao entender os sujeitos subalternizados enquanto pessoas com poder de compra e uso, além de ver as histórias deste público como interessantes para a recepção de outros grupos e classes, abre-se um leque de possibilidades para a área midiática. Mais ainda, quando a autora, mulher lésbica, cineasta, não branca e "cria" da Zona Norte carioca conceitua autores, cenas e reportagens e expõe a própria voz subalternizada, revela-se peso pessoal à proposta.

No mais, como "o tema é o ponto de partida, e o objeto de estudo é o ponto focal da investigação" (Gil, 2008, p. 26), estando expressa a temática, resta explicitar a escolha do anime *One Piece* (1999) como objeto para realizar a averiguação do audiovisual enquanto ferramenta para a busca cidadã. Justifica-se a seleção da animação japonesa, dentre tantas obras, por ela ser feita em um país considerado "atrasado" em relação ao "centro global", mas que

atinge grandes públicos mundialmente, tratando-se de uma obra dada por subalternizados que conseguem falar e ser ouvidos. Entretanto, para embasar mais a ideia de que este anime dá voz às periferias e aos periféricos, aqui será destrinchada a passagem dos personagens por *Shells Town*, uma parte da história que quebra com a dicotomia bem versus mal e levanta questionamentos sobre o enfrentamento aos poderes vigentes. Logo, serão analisados dois episódios, refletindo-se sobre a posição assumida pela narrativa e sobre a força contida na subversão, que transforma zombarias e blasfêmias em dispositivos (Rincón, 2016) para além da ficção, também no cotidiano, o qual "se inventa com mil maneiras de caça não autorizada" (Certeau, 1998, p. 38).

Como o fraco busca ser cidadão através das mídias?

> Não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. A solução do intelectual não é a de se abster da representação. O problema é que o itinerário do sujeito não foi traçado de maneira a oferecer um objeto de sedução ao intelectual representante. [...] Como podemos tocar a consciência do povo, mesmo enquanto investigamos sua política? Com que voz-consciência o subalterno pode falar? (Spivak, 2010, p. 61).

Apesar da conclusão enfática de Gayatri Chakravorty Spivak de que "o subalterno não pode falar" (2010, p. 126), partindo da força e da ambivalência do popular-bastardismo (Rincón, 2016), pode-se pensar nas operações subterrâneas (Certeau, 1998) que os subalternizados conseguem construir perante o poder. A certeza do silenciamento das categorias subalternizadas, para a autora indiana, viria da persistência dos cânones eurocêntricos, os quais fariam com que, ainda quando os sujeitos periféricos entendessem e buscassem agir contra os problemas, não fossem ouvidos pelos demais. Quem não é escutado, não fala de fato, entretanto, "as práticas de resistência são as que legitimam e fodem, simultaneamente, o poder" (Rincón, 2016, p. 29). Obras como *One*

Piece, feitas por e sobre subalternizados dentro da indústria, fazem a ordem dominante "funcionar em outro registro" (Certeau, 1998, p. 95). Ou seja, o audiovisual vindo da periferia, quando em ampla circulação, torna possível a fala subalterna como uma fissura do modelo, pois "por mais espetacular que seja, o seu privilégio corre o risco de ser apenas aparente, caso sirva apenas de quadro para as práticas teimosas, astuciosas, cotidianas que o utilizam" (Certeau, 1998, p. 95).

Considerando o que Omar Rincón (2016) expressa sobre o "reconhecimento" das classes populares dado pelos meios de comunicação, no qual o público está comprometido pelas mídias e, em concomitância, reage a elas, o subalterno fala em determinadas obras e, consequentemente, outros subalternizados se enxergam e passam a falar. Em geral, o teórico defende que o processo de representação midiática está em disputa, porque os veículos de comunicação usam estereótipos de crenças e práticas populares nas produções, tanto quanto os consumidores replicam modos da ideologia dominante – e ambos falham ao não conseguir subjugar ou recusar a submissão por completo. Porém, Rincón também afirma que a bastardização do popular bebe do *mainstream*, conseguindo seguir mesmo quando tudo entra em crise, ponto no qual o problema do trabalho é mais caro: quando uma obra não ocidental e subalternizada dá protagonismo aos sujeitos à margem e obtém sucesso, atingindo grandes públicos, não se está criando um caminho de reivindicação e resistência por meio das telas?

No mesmo ínterim, Michel de Certeau (1998) questiona quem usa e pratica a cultura, reafirmando a disputa de hegemonia, primordialmente ao alavancar a potência das fissuras, do não autêntico e do micro, feito de dentro do lugar ao qual não se pertence, na tática. Realmente, o Ocidente domina a narrativa oficial e coíbe constantemente o entendimento sobre a realidade vivida e, ainda mais, a fala subalterna; todavia, a complexificação da ordem, que é categorizada em uma antidisciplina de dentro do próprio modelo estabelecido, não pode ser ignorada. Mesmo que haja uma "contaminação" da base imposta pelos poderes vigentes,

pode-se realizar um novo uso plenamente funcional de algo anteriormente estabelecido para a manutenção das estruturas, casos em que se "selecionam fragmentos tomados nos vastos conjuntos da produção para a partir deles compor histórias originais" (Certeau, 1998, p. 98). Tendo em vista a tática e a ação cotidiana que escapa aos papéis prescritos, reitera-se que incluir conteúdos comunicacionais subalternizados em ampla difusão propicia, no mínimo, tensões direcionadas ao cânone – este não mais sendo o único a falar para pessoas ao redor do mundo.

Finalmente, é preciso pontuar, também, como o "direito" ao entretenimento, ao estar exposto nas telas e ao ter telas, é, para Omar Rincón, uma forma de cidadania comunicativa, principalmente em tempos nos quais a maioria das pessoas consome conteúdos midiáticos na palma da mão a todo momento. A felicidade cotidiana também dialoga com os embates por ser visto enquanto cidadão, não se tratando somente do mínimo para continuar vivo, o que entra em consonância com o questionamento feito por Michel de Certeau em relação à produção dos receptores da comunicação. É necessário entender a "atividade cultural dos não produtores de cultura, [...] não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista" (Certeau, 1998, p. 44). Quer dizer, o público sempre deve ser levado em consideração, seja quando reproduz o que o sistema propaga, quando se opõe às imposições e, como não, quando se vê na tela e pode ser estimulado a tomar ações de melhoria através do produto assistido, afinal, o consumidor é agente, ainda que não esteja emitindo conteúdos – apesar de os cidadãos *celebrities* se tornarem estrelas nos próprios mundos de referência nas redes sociais *online* (Rincón, 2016).

A subversão e o empoderamento em *One Piece*

Como ficou definido acima, defende-se que obras de autoria não ocidental, as quais dão protagonismo aos marginalizados,

empoderam o público à margem, o qual se vê na tela por meio de uma representação real, não estigmatizada. Assim, pensar *One Piece*, que vem não só do Japão, como também de Eiichiro Oda, nascido em Kumamoto, cidade distante das regiões ricas do país, conduz ao diálogo com as lutas contra-hegemônicas e com a busca pelos direitos cidadãos. A obra japonesa se destaca enquanto oposição sistêmica não apenas na narrativa escolhida pelo autor, mas também na potência da recepção dos episódios pelos consumidores, pois quem se enxerga nos acontecimentos, tem poder de agência na realidade. Certeau afirma, justamente, que o consumo é uma forma de uso cultural que reflete o campo social e as resistências dos espectadores. Somando-se a isto o quanto a criação de Eiichiro Oda põe os "populares-bastardos-*celebrities*" de Rincón nas telas, então, a capacidade de uso do público permite a proposição aqui feita para responder à pergunta de Gayatri Spivak (2010): sim, o subalterno pode falar.

Mesmo que não seja habitual tratar de produtos japoneses enquanto subalternizados, muito menos para pensar em conjunturas como a do Brasil, deve-se levar em conta a definição de não ocidental de Enrique Dussel (1993), a origem do autor de *One Piece*, e a relação entre o protagonista da obra, Monkey D. Luffy, e os brasileiros. Quando Dussel explica que o Ocidente só considera como Humano, na visão Moderna, aquilo e quem se conecta ao modelo Europeu; tanto quanto a América Latina e a África, geralmente tratadas em trabalhos decoloniais brasileiros, a Ásia também está em pauta: repetidamente, o que vem do Japão, é entendido na lógica generalista como atrasado e/ou infantil, no sentido negativo da palavra. Ademais, Eiichiro Oda saiu de uma região subalternizada – a qual, inclusive, foi intensamente destruída por um terremoto em 2016 e conseguiu ser reerguida com a ajuda do autor e da obra em um projeto de estátuas de bronze dos personagens (Vitor, 2023) –, e usa do *mainstream* e do sucesso global para tratar de questões marginais. Finalmente, em 2015, foi revelado que, caso *One Piece* se passasse no planeta Terra como é conhecido atualmente, o personagem principal teria o Brasil como país de nascimento, e

Luffy, de fato, apresenta roupas e acessórios[2], comportamentos[3] e ideais[4] que podem ser aproximados dos brasileiros.

Enfim, se Eiichiro Oda, Luffy e *One Piece* são subalternizados e, dentro da grande indústria que os *mangás* e os *animes* compõem no Japão, contam narrativas onde os piratas, marginais em todos os sentidos do termo, ocupam o centro da tela, e atingem tantas pessoas que batem recorde no *Guinness Book* (Rodrigues, 2022), o subalterno fala. Ou seja, a contra-hegemonia se apresenta neste contexto conforme o público se enxerga nos episódios e pode, então, fazer uma recepção crítica que leva à agência em confronto ao poder supressor. Resta, enfim, pormenorizar os episódios estipulados para a análise contextual e neles verificar a maneira pela qual se dá o confronto com as dicotomias e com o *status quo* na animação. Mantendo o diálogo com os autores anteriormente revisados, importa aqui o que é da ordem do popular, do território, das identidades comunitárias, tudo aquilo que trabalha a partir do estabelecido, aproveitando as frestas para a busca por melhorias (Certeau, 1998; Rincón, 2016).

Após uma breve visão de *Shells Town* no final do primeiro episódio de *One Piece*, o segundo episódio mostra Luffy – o protagonista pirata de 17 anos, de corpo com propriedades de borracha e sonho de ser o Rei dos Piratas –, chegando à cidade com Koby – um adolescente medroso de 16 anos que sonha se tornar Almirante da Marinha, porém passou dois anos sequestrado e escravizado por piratas. Eles buscam Zoro – um caçador de piratas de 19 anos com fama de mau, chamado por muitos de demônio –, figura responsável pela principal questão desta parte da história: Koby acredita no senso comum sobre Zoro, até afirmando: "Se ele

[2] Uso de chinelo, chapéu de palha, bermuda e blusa de botões aberta.

[3] Além de estereótipos como não desistir nunca, ser receptivo, otimista e sorridente, Luffy defende a comemoração em comunidade e nunca negaria um churrasco.

[4] Enquanto os japoneses costumam seguir um código de honra, Luffy se aproxima das zombarias e do "jeitinho" brasileiro, usando os artifícios possíveis para alcançar as metas que se propõe.

está preso, é porque é uma má pessoa"; já Luffy, que pensa em chamar Zoro para ser da tripulação pirata que é capitão, diz que não pode julgar sem conhecê-lo. Enquanto a narrativa oficial, dentro e fora do *anime*, diria que a instituição militar é responsável pelo bem comum e todos os presos são criminosos, tal visão é rapidamente quebrada: na entrada da cidade, a população reage com medo, tanto ao ouvir o nome de Zoro quanto o do Capitão Morgan, marinheiro responsável pela ilha – ao que Koby, representando a crença nos ideais do *status quo*, comenta: "Muito estranho! O Zoro, tudo bem. Mas por que ficam com medo de ouvir o nome do Capitão?".

Entretanto, ao chegar à base da Marinha, uma série de eventos leva Koby a contestar as próprias ideias e o sonho de infância. Rika, uma menina pequena, interrompe a discussão entre Luffy e Koby sobre perigos e confiança, ao pular o muro da Marinha para levar *onigiris* (espécie de bolinho de arroz japonês) a Zoro. Koby, como esperado, teme o que Zoro pode fazer com Rika, que a dispensa com grosseria, algo capaz de reforçar a imagem que ele tem de mau. Contudo, pouco depois, entende-se que marinheiros se aproximam como ameaça à criança que ajudou o prisioneiro: Helmeppo, filho do Capitão Morgan, chega, debocha, rouba o bolinho, come, percebe que está com açúcar, esbraveja, joga no chão, pisa e amedronta Rika, dizendo que o pai assinou uma ordem de morte para quem ajudasse Zoro. Por fim, ele ordena que um marinheiro arremesse Rika e, após pedir desculpas para Rika, o soldado cumpre a ordem, mas ela é salva por Luffy, o pirata. Luffy, então, se dirige a Zoro, zombando da prisão prolongada, o caçador de piratas afirma preferir mostrar que consegue arcar com a sentença e pede para comer o *onigiri* doce e pisoteado, elogiando-o como delicioso. Assim, mais tarde, Luffy e Koby se reúnem com Rika; o pirata conta sobre como Zoro gostou do bolinho e Koby questiona as próprias convicções.

O menino que sonha em ser da Marinha acaba perguntando em voz alta se Zoro não é do mal, assim, Rika conta o verdadeiro motivo da prisão, abrindo-se um *flashback*. Três semanas antes,

Zoro estava no restaurante de Ririka, mãe de Rika, quando Helmeppo chegou com um cachorro assustador, perturbando os clientes. Rika tentou afastar o animal da comida de um cliente e Helmeppo ameaçou a todos os presentes. Para defender Rika e a mãe, Zoro bateu em Helmeppo e aceitou ser preso por um mês sem poder comer, para que Ririka e Rika não fossem penalizadas. Quando a rememoração termina, o pesadelo retorna: Helmeppo aparece dizendo que vai consumir de graça e, bebendo, afirma que vai matar Zoro no dia seguinte porque está entediado. Ao ouvir o que o filho do Capitão da Marinha diz, Luffy soca Helmeppo e decide que Zoro vai ser realmente um membro da tripulação pirata dos Chapéus de Palha.

Como se Helmeppo já não se mostrasse tão corrupto e autoritário, enfim, o Capitão Morgan é apresentado e a primeira frase que diz é: "Eu sou o maior", seguida de uma reclamação sobre a diminuição dos tributos da população, afirmando que o respeito a ele deve estar acima de necessidades financeiras. Aliás, a prepotência de Morgan faz o filho, que pede para que o pai mate Luffy, parecer uma outra das vítimas do autoritarismo do pai: Morgan responde que Helmeppo deveria ter matado Rika e que não o defenderá, pois só ele, Morgan, é o maioral, e Helmeppo é um idiota no qual nunca bateu porque é perda de tempo. Em contraponto, Luffy volta até Zoro, que está fraco e se apegando a memórias e promessas antigas para continuar vivo, e propõe a entrada no bando pirata, o que abre um debate de crenças, pois Zoro vê piratas como foras da lei, ainda que ele próprio tenha má fama: "Não importa o que pensam, não me arrependo de nada do que fiz". Contra a ótica negativa, Luffy usa do escárnio, característico de figuras à margem na busca por serem enxergadas, para convencer Zoro, que não recusa mais, apesar de reclamar, e fica impressionado por Luffy entrar sozinho na base da Marinha para buscar as espadas do outro.

Definidos os dois lados do combate, começa o confronto: os marinheiros erguem uma estátua imensa de Morgan no terraço, enquanto Luffy procura Helmeppo para obter as espadas de Zoro.

Conforme Morgan afirma que qualquer arranhão na estátua será considerado uma traição a ele, fazendo os marinheiros tremerem de medo, Luffy escuta a movimentação, agarra na estátua sem saber, impulsiona-se para o telhado e quebra o monumento, deixando Morgan furioso. No terraço, Luffy encontra Helmeppo e foge, levando-o consigo, só a tempo de Koby invadir o pátio onde Zoro está preso, pondo Morgan em dúvida sobre qual "traidor" enfrentar. Ao mesmo tempo que Luffy usa Helmeppo como escudo humano contra alguns marinheiros e consegue as espadas, Koby afirma que aquela não é a Marinha da qual quer fazer parte e revela a Zoro que Helmeppo iria executá-lo, motivo para Luffy decidir defendê-lo. Quando Morgan aparece no pátio, Zoro questiona por que ele se esconde atrás de outros marinheiros, com raiva, o Capitão manda os homens atacarem; Luffy, do quarto de Helmeppo, pula na frente dos tiros da Marinha, que ricocheteam, deixando todos perplexos. O episódio termina quando Luffy responde para Zoro, que questiona quem ele é por não ser ferido pelos projéteis: "Eu sou Monkey D. Luffy e vou ser o Rei dos Piratas".

Do ponto exato em que terminou o anterior, o episódio três inicia com Zoro chocado pelas palavras de Luffy, o que se soma ao espanto de todos no entorno com a habilidade do pirata, mas o personagem principal apenas fecha o acordo de devolver as espadas, se Zoro se tornar um Chapéu de Palha. Mais uma vez, Luffy usou da zombaria, questionando se Zoro preferiria ser um fora da lei ou morrer na mão dos marinheiros, porém agilmente eles partem para a ação, porque a Marinha ataca depois de Morgan explicar sobre as *Akuma no Mi*.[5] Com as espadas, Zoro se solta, defende o ataque de todos os marinheiros de uma vez e, ainda segurando-os, impõe com palavras violentas que seguirá o próprio sonho, mas Luffy apoia o pensamento, então Zoro define: "Vou seguir minha ambição, seja como herói ou vilão".

[5] Frutas do Diabo. Dão poderes a quem as come e impedem que os usuários dos poderes consigam nadar no mar.

Assim, Luffy explica os poderes da *Gomu Gomu no Mi*[6] para Zoro e Morgan manda que os marinheiros matem Luffy ou a si mesmos se não forem capazes de cumprir ordens. Koby pede para Luffy acabar com *essa* Marinha. Luffy sabe diretamente contra quem ir e Morgan, por fim, participa da batalha. O Capitão da Marinha fala de si próprio e de patentes, dando a entender que não se misturaria, ao que Luffy responde: "Sou Luffy, muito prazer", enfraquecendo Morgan com poucos golpes e chocando os marinheiros. Helmeppo usa Koby como refém para proteger o pai e, apesar do medo, Koby se concentra e diz para Luffy não deixar que ele atrapalhe a luta. Luffy afirma saber como Koby seria corajoso e anda na direção de Helmeppo, que está com a arma virada para a cabeça de Koby. No fim, a luta acaba quando Morgan se vangloria e tenta atacar Luffy pelas costas, sendo frustrado porque Luffy derrota Helmeppo com um soco simultaneamente a Zoro cortando Morgan. Fica, então, selada a união entre Luffy e Zoro quando Luffy agradece, Zoro o chama de capitão e Luffy sorri. Os piratas são surpreendidos vendo os marinheiros comemorarem a derrota de Morgan, porém Koby entende e demonstra alívio por nem toda a Marinha ser uma ilusão dos próprios sonhos.

Livres da tirania do Capitão Morgan, os cidadãos se reúnem no restaurante de Ririka, onde os forasteiros são alimentados como agradecimento. Além de algumas graças em torno de o Zoro descobrir como entrou para uma tripulação que só tem dois integrantes e um barco minúsculo; e de debates sobre perigos e a coragem necessária para realizar os sonhos, entre eles e Koby; o final da passagem por *Shells Town* é marcante a partir da aparição dos marinheiros. Após Luffy afirmar que, mesmo seguindo caminhos diferentes, ele e Koby sempre serão amigos, e Zoro alertar Koby de que a Marinha não pode saber da relação entre o adolescente e os piratas – tanto Luffy, quanto Alvida, para quem cumpriu anos de

[6] Fruta da Borracha. Luffy crê que ela é a responsável pelas propriedades de borracha do corpo.

trabalho análogo à escravidão –, a Marinha chega perguntando se eles são piratas. Luffy responde que ele e Zoro são piratas sem pestanejar, o Tenente da Marinha agradece a ajuda contra Morgan e informa que precisam partir, fato capaz de dar voz à população, a qual se mobiliza em defesa dos responsáveis pela paz no local. Ainda assim, Luffy chama Zoro para ir embora e, quando os marinheiros questionam sobre Koby estar na tripulação, Luffy começa a contar o passado do amigo, levando Koby a socá-lo, até que o Tenente interrompe a briga, definindo como ficou explícito que não estavam juntos. Só então, Koby toma ciência de que Luffy agiu de propósito, para salvar a reputação do amigo com a Marinha, e percebe como precisou de ajuda novamente, decidindo agir por si próprio num ato de coragem, pedindo para se alistar.

Concluindo a passagem pela cidade, Luffy e Zoro entram no barquinho. Koby se aproxima, agradece batendo continência para os piratas, ao que Zoro ri e ironiza. Rika e a mãe também se despedem, então, todos os marinheiros da região chegam à costa e batem continência. Conforme o barco se afasta, o Tenente afirma para Koby: "Ele é um bom amigo, né?", o que mostra como sabe do laço de ambos e admitiu o menino ainda assim; nesta hora, Koby segura o choro e confirma, doravante, o Tenente diz que todos quebraram regras e ficarão três dias sem comer, com o que os marinheiros concordam em uníssono.

A passagem de Luffy por *Shells Town* é uma demonstração direta da tática apontada por Michel de Certeau, que "opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas" (Certeau, 1998, p. 100). Ademais, estes episódios mostram como "O popular está onde quer que estejam as histórias: no território, na vida cotidiana e na identidade das comunidades" (Rincón, 2016, p. 29). Em suma, exatamente por ser uma obra feita por subalternizados, *One Piece* têm o pirata, marginal, "fora da lei", "vilão" ao centro: esta narrativa é uma chave para a busca por cidadania ao ser subversiva e escancarar questionamentos, uma vitória na relação do popular nas mídias, "cheia de jogos de

submissão, réplica e cumplicidade" (Rincón, 2016, p. 30). Desta maneira, ao entrar no cotidiano do público, o *anime* japonês incentiva e exemplifica as possibilidades de improvisação e enfrentamento das regras no micro, no dia a dia, como defende Certeau.

O noticiário brasileiro é feito pelo Morgans *Big News*[7]?

Ao analisar os episódios de *One Piece* que se passam em *Shells Town*, logo de início, é possível pensar em assuntos como punitivismo e militarismo através da prisão de Zoro que, não necessariamente, é a justiça contra um crime. Casos semelhantes ao vivido no *anime* foram excessivamente mediatizados em 2010, quando ocorreu uma intervenção militar nas favelas do Rio de Janeiro, rendendo matérias na linha de "Exército inicia cerco ao Complexo do Alemão e à Vila Cruzeiro" (Carneiro, 2010) – nas quais trechos como "De acordo com as autoridades do Rio, 45 pessoas foram mortas nos confrontos registrados na cidade desde o último domingo" eram comuns. Mais ligado ao caso vivido pelo espadachim, há reportagens como "MP vai apurar prisão ilegal de defensor público e procurador do Estado", na qual se explica que "O caso ocorreu em um bar da capital, no dia 3 de julho, quando os dois servidores públicos tentaram impedir a prisão ilegal de um cidadão" (MPMT, 2024). Torna-se necessário, ainda, refletir em cima da diferença dos títulos quando um mesmo crime é cometido, porém por pessoas de diferentes raças/classes sociais, a ver: "Homem é preso por entregar droga em casas da zona sul do Rio" (R7, 2024) em oposição a "Traficante é preso e menor apreendido em operação na Maré, zona norte do Rio" (R7, 2024).

Outra reflexão poderosa é a da possibilidade de ação política civil, a qual aparece quando Rika leva *onigiri* para Zoro, ganha força

[7] Em *One Piece*, toda a informação midiática é passada através do Jornal Econômico Mundial produzido por Morgans *Big News*, que muitas vezes usa de linguagem apelativa, reproduz ideais dominantes, manipula informações para vender mais ou conta a versão da história de quem oferece um valor maior.

na batalha dos piratas e se estabelece quando a população defende Luffy e Zoro dos militares. Geralmente, quando a população toma ações frente às problemáticas vividas e os casos vão a público através dos jornais, a informação vem acompanhada de um julgamento sobre os prejuízos que a reivindicação acarretou. Um exemplo foi quando o jornal *O Globo* pontuou que "O ato fechou por mais de duas horas uma das principais vias do bairro e causou pânico aos motoristas e pedestres que passavam pelo local" ao relatar que "Dois ônibus são queimados em ato após morte de moradora de Turiaçu" (Aguiar; Menasce, 2024). Aliás, existem casos em que apenas o título já demonstra quanto as ações políticas da sociedade civil são amplamente desencorajadas pela grande mídia: "Protesto de motociclistas contra agentes do DMTT em Maceió termina em confusão e spray de pimenta" (G1 AL, 2024) e "Greve de ônibus afeta 1,2 milhão de pessoas no Grande Recife; usuários enfrentam longas filas" (Duarte; Soares, 20214) são possíveis amostras do comportamento repetido pelos veículos de comunicação.

Mais ainda, tanto na realidade, quanto em *One Piece*, está sempre exposta uma dubiedade com a qual se identificar e acima da qual refletir: a coragem pode vir do fraco e amedrontado; lutas libertadoras surgem de quem usa outra pessoa como escudo humano e soca o rosto de quem não gosta; ou, ainda, um "demônio" julga piratas como criminosos e, no fim, decide se tornar um deles. Aliás, até quem parece um vilão inicialmente, pode ser lido como vítima de um autoritarismo maior, como é o caso de Helmeppo e Morgan. Uma situação que expõe como as contradições vigoram no contexto brasileiro é a pautada na matéria "Eleições 2022: as transformações que levaram PT a suavizar críticas e abraçar Alckmin como vice de Lula" (Schreiber, 2022), justamente pelo que o subtítulo da mesma reportagem resumiu em "Alckmin: de alvo a aliado". Voltado ao âmbito de crenças e princípios, há também a repercussão gerada quando foi noticiado e debatido que "Priscilla Alcântara explica mudança de nome artístico e rebate críticas de evangélicos: 'Recomeço'" (Terra, 2023).

Por último, visualizado como as aproximações entre os acontecimentos da obra e os fatos diários são tamanhas, vale definir que, com os principais personagens de *One Piece* tendo a blasfêmia e o enfrentamento como dispositivos, quem assiste é inspirado a "incomodar, foder, xingar o *mainstream* em suas estéticas e políticas" (Rincón, 2016, p. 43). A influência da mídia é inegável, porém a recepção construída pelos consumidores também, portanto, que as produções subalternizadas alcancem e incentivem os sujeitos marginalizados a ouvirem e fazerem ouvir a própria voz, visando transformar o quanto for possível nos embates contra o Ocidente. Isto é, se até a Marinha pode reconhecer os piratas e depois voltar ao trabalho como de costume, é importante reconhecer o impacto poderoso desta animação no público, que é complexo, cheio de ambiguidade e vigor, afinal, "o consumidor cultural 'fabrica' durante essas horas e com essas imagens" (Certeau, 1998, p. 39).

A voz que precisa ser multiplicada: considerações por um não final

Este trabalho avaliou o incentivo à luta cidadã produzido pelo protagonismo subversivo de poder subalternizado visto em *One Piece*, através da revisão de autores que questionam a criação Moderna do cânone ocidental, o que permitiu extensa análise fílmica usando a tática de Michel de Certeau e o popular/bastardo de Omar Rincón. Porém, para além da teoria e da averiguação do contexto da obra audiovisual em questão, realizou-se um necessário paralelo com a realidade por meio da análise documental de notícias jornalísticas, o que permitiu a entrega de um artigo crítico ao funcionamento da difusão midiática. Desta maneira, como proposto, os tópicos do estudo foram construídos em resposta aos objetivos específicos, contudo, o objetivo geral foi acrescido, visto que além de avaliar a tomada de voz dada por obras não ocidentais, estabeleceu-se um debate enriquecedor sobre

a recepção dos consumidores e as escolhas tomadas pelos diversos meios de comunicação.

Apesar de as metodologias definidas possibilitarem mais do que atingir, fortificar os objetivos e hipótese delimitados, torna-se necessária uma produção futura na qual o campo some ao desenho metodológico, propiciando uma harmonização complexa em que a pesquisa de recepção traga a voz do público para as páginas. Logo, o texto aqui realizado abre rotas para novas investigações, as quais devem ser, inclusive, incentivadas, considerando a potência dos produtos audiovisuais que racham o sistema e alcançam quem pode usar deles para ser visto. Em outras palavras, que a avaliação continue e mais obras deem voz para os sujeitos marginalizados.

Referências

AGUIAR, Priscilla; MENASCE, Márcio. Dois ônibus são queimados em ato após morte de moradora de Turiaçu. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/dois-onibus-sao-queimados-em-ato-apos-morte-de-moradora-de-turiacu-11892615#:~:text=O%20protesto%2C%20que%20teve%20dois,da%20PM%20ocorrida%20pela%20manh%C3%A3.

CARNEIRO, Júlia Dias. *Exército inicia cerco ao Complexo do Alemão e à Vila Cruzeiro*. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/11/101126_rio2_rc#:~:text=Um%20contingente%20de%20800%20homens,em%20torno%20das%20duas%20comunidades.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano* I: As artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DUARTE, Ivan; SOARES, Fernanda. Greve de ônibus afeta 1,2 milhão de pessoas no Grande Recife; usuários enfrentam longas filas. Disponível em https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2024/08/12/greve-de-onibus-afeta-12-milhao-de-pessoas-no-grande-recife-poucos-onibus-e-longas-filas.ghtml.

DUSSEL, Enrique. *1492*: o encobrimento do outro: a origem do "mito da Modernidade". Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

G1 AL. Protesto de motociclistas contra agentes do DMTT em Maceió termina em confusão e spray de pimenta. Disponível em https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2024/09/13/protesto-de-motociclistas-contra-agentes-do-dmtt-em-maceio-termina-em-confusao-e-spray-de-pimenta.ghtml.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MPMT. MP vai apurar prisão ilegal de defensor público e procurador do Estado. Disponível em https://www.mpmt.mp.br/conteudo/58/143658/mp-vai-apurar-prisao-ilegal-de-defensor-publico-e-procurador-do-estado.

ONE PIECE. Japão: Toei Animation, 1999.

R7. Homem é preso por entregar droga em casas da Zona Sul do Rio. Disponível em https://record.r7.com/cidade-alerta-rj/videos/homem-e-preso-por-entregar-droga-em-casas-da-zona-sul-do-rio-16122023/.

R7. Traficante é preso e menor apreendido em operação na Maré, zona norte do Rio. Disponível em: https://record.r7.com/balanco-geral-rj/video/traficante-e-preso-e-menor-apreendido-em-operacao-na-mare-zona-norte-do-rio-08082024/#:~:text=Um%20traficante%20foi%20preso%20e,com%20o%20tr%C3%A1fico%20de%20drogas.

RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas e cidadanias celebrities. *Eco-Pós*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

RODRIGUES, Kaio. Mangá de One Piece ultrapassa meio bilhão de cópias vendidas. Disponível em https://dol.com.br/entretenimento/hqpop/745060/manga-de-one-piece-ultrapassa-meio-bilhao-de-copias-vendidas?d=1#.

SCHREIBER, Mariana. Eleições 2022: as transformações que levaram PT a suavizar críticas e abraçar Alckmin como vice de Lula. Disponível em https://www.terra.com.br/noticias/brasil/eleicoes-2022-as-transformacoes-que-levaram-pt-a-suavizar-criticas-e-abracar-alckmin-como-vice-de-lula,c89a2c1827ed40b602adc2d4163289684h4zyek5.html.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TERRA. Priscilla Alcântara explica mudança de nome artístico e rebate críticas de evangélicos: "Recomeço". Disponível em https://www.terra.com.br/diversao/gente/priscilla-alcantara-explica-mudanca-de-nome-artistico-e-rebate-criticas-de-evangelicos-recomeco,c7052e0d3ee8d8e1e607dadc3264f3c0wxu70r9k.html.

VITOR, Ramon. *One Piece*: criador ajudou a reconstruir sua cidade natal após terremoto. Disponível em https://ovicio.com.br/one-piece-criador-ajudou-a-reconstruir-sua-cidade-natal-apos-terremoto/.

Feridas do tempo: experiências femininas e violência simbólica na *Tetralogia Napolitana*[1]

Isadora Ortiz

Introdução

A *Tetralogia napolitana* de Elena Ferrante, composta por *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016a), *História de quem foge e de quem fica* (2016b) e *História da menina perdida* (2017), é uma das obras mais notáveis da literatura contemporânea. Situada em Nápoles, a série configura-se como um romance de formação, acompanhando a trajetória de duas amigas, Lila e Lenu, desde a infância, na década de 1950, até a velhice, nos anos 2010. O romance de formação, ou *Bildungsroman*, é um gênero literário que acompanha o desenvolvimento emocional, moral e intelectual de seus protagonistas, comumente através de processos de amadurecimento e autodescoberta. No caso da *Tetralogia*, essa evolução se entrelaça com a exploração de temas como violência simbólica, patriarcado e temporalidade – elementos centrais à crítica social presente na obra.

Ferrante revela as camadas complexas dessas temáticas através das experiências femininas de Lila e Lenu, que são constantemente confrontadas pelas normas patriarcais que moldam suas identidades e relações. A autora aborda a violência de gênero de forma visceral, colocando as personagens em permanente diálogo com as expectativas e imposições sociais. Essas forças, muitas vezes invisíveis, mas onipresentes, ecoam o que

[1] Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no TETECUL – Territórios, Tecnologias e Culturas, 4.ª edição (Simpósio Discente do PPGCOM/UERJ), e publicada nos anais do evento em formato de *e-book*. A presente versão passou por revisões e atualizações que a diferenciam daquela apresentada anteriormente.

Pierre Bourdieu (2003, p. 53) descreve como um "sistema de estruturas" que transcende meras ideias ou representações mentais. As protagonistas enfrentam esse sistema opressor enquanto encontram espaços de resistência e subversão, revelando a complexidade de suas trajetórias individuais e coletivas.

Estudar a violência de gênero na literatura contemporânea, particularmente na obra de Ferrante, é essencial para fomentar reflexões sobre o patriarcado e a resistência feminina. A *Tetralogia* evidencia como normas patriarcais continuam a exercer poder sobre a vida das mulheres, mas também como estas encontram formas de resistir e contestar tais estruturas. Nesse sentido, a narrativa de Ferrante não apenas expõe as dinâmicas de poder, mas também reflete criticamente sobre a memória e o tempo. Esses elementos, que são intrinsecamente ligados à identidade das personagens, são explorados por meio de uma temporalidade não linear. Como observa Leda Maria Martins (2021, p. 22), "respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades, tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que as manifestam". Na *Tetralogia*, o tempo se expande, contrai e retorna, refletindo a complexidade da memória individual e coletiva das protagonistas e conferindo à narrativa um caráter espiralado que enriquece a compreensão de suas experiências.

Este artigo tem como objetivo identificar como Ferrante critica a violência simbólica e revela o papel das normas patriarcais ao longo de sua obra. Também será analisada a interconexão entre memória, tempo e identidade nas narrativas femininas da *Tetralogia*, destacando como essas temáticas se entrelaçam para construir uma crítica ao *status quo*. A análise se baseia em diversos referenciais teóricos, incluindo os conceitos de performatividade de gênero, temporalidade, memória e identidade social, para explorar as dinâmicas narrativas e sociais presentes na obra de Ferrante.

A metodologia deste estudo é a análise literária qualitativa, que combina uma abordagem hermenêutica com uma perspectiva intertextual. A pesquisa busca identificar e interpretar os temas de violência simbólica, patriarcado, memória e temporalidade na obra

de Ferrante, considerando o contexto histórico e social em que os textos foram produzidos. Este artigo utiliza como referência a teoria crítica de autores como Judith Butler (2013), que aborda a performatividade de gênero; Leda Maria Martins (2021) e Ailton Krenak (2022), com suas reflexões sobre temporalidade e memória; e Michael Pollak (1992), que investiga a relação entre memória e identidade social. Ademais, a pesquisa confronta a obra de Ferrante com outras narrativas femininas contemporâneas que abordam temáticas semelhantes, ampliando a compreensão de suas implicações na literatura atual.

A estrutura do artigo está dividida em cinco seções. A primeira abordará o referencial teórico, destacando os conceitos de violência simbólica, performatividade de gênero e temporalidade, com base nos autores mencionados. Em seguida, será discutido o contexto literário e cultural da *Tetralogia napolitana*, explorando seu impacto e a relação com a cidade de Nápoles. A terceira parte analisará as dinâmicas de gênero e violência nas experiências das protagonistas, focando na intersecção entre memória e trauma. A quarta seção examinará as temporalidades entrelaçadas na obra de Ferrante, com ênfase na memória, ancestralidade e nas projeções de futuro, à luz das teorias de temporalidade espiral. Por fim, as considerações finais refletirão sobre a resistência feminina e a subversão do patriarcado, discutindo como as dinâmicas de violência simbólica e temporalidade criticam as estruturas patriarcais.

Essa pesquisa visa também aprofundar o entendimento da violência de gênero na literatura, ampliando o debate sobre como a articulação entre tempo e memória contribui para a criação de novas formas de existência e resistência. Como afirma Krenak (2022, p. 37), "não podemos nos render à narrativa de fim de mundo que tem nos assombrado, porque ela serve para nos fazer desistir dos nossos sonhos". A análise das experiências femininas na *Tetralogia napolitana* de Ferrante oferece uma reflexão sobre a capacidade de resistência e transformação diante de uma violência simbólica persistente.

1. Violência, performatividade e temporalidade na *Tetralogia* de Ferrante

Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2012), discute a violência simbólica como um dos mecanismos mais sutis e eficientes de dominação. Segundo ele, a violência simbólica não se limita à opressão física direta, mas manifesta-se por meio de normas, crenças e práticas culturais que naturalizam as desigualdades de gênero e as relações de poder. Essa forma de opressão atua ao normalizar expectativas sociais, sendo invisível, mas com impactos profundos e duradouros nos indivíduos. Esse conceito é central para compreender as relações entre as personagens femininas da *Tetralogia* de Ferrante, que, apesar de suas buscas por autonomia, estão imersas em um sistema patriarcal que regula suas escolhas e destinos. A narrativa de Ferrante evidencia como as mulheres são moldadas por essas estruturas, mesmo quando tentam resistir ou romper com elas.

Essa discussão sobre o poder das estruturas patriarcais ganha profundidade com Michael Pollak (1992, p. 204), que afirma que "a memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa". Essa perspectiva revela a memória como um fenômeno dinâmico e coletivo, capaz de refletir as transformações sociais e culturais vivenciadas pelas protagonistas. Na *Tetralogia*, as memórias de Lila e Lenu são continuamente influenciadas pelas imposições do contexto patriarcal, mas também se tornam espaços de resistência e autoafirmação. Por exemplo, ao revisitar suas experiências ao narrar sua história, Lenu evidencia como suas memórias carregam as marcas das expectativas sociais impostas às mulheres — como a obrigação de se casar, de sacrificar ambições profissionais ou de manter um comportamento "adequado". Esse processo não só molda sua identidade, mas também expõe os limites e as pressões da sociedade patriarcal.

Em um momento de sua análise, Bourdieu (2003, p. 77) ressalta que "a experiência prolongada e invisivelmente mutilada de um

mundo sexuado de cima a baixo tende a fazer desaparecer, desencorajando-a, a própria inclinação a realizar atos que não são esperados das mulheres". Esse ponto destaca como as mulheres são condicionadas a se conformar a papéis tradicionais, uma dinâmica que Ferrante explora intensamente. Em personagens como Lila, vemos tentativas de romper essas expectativas, como ao desafiar o papel de esposa submissa, mas também enfrentamos os limites impostos pela violência simbólica, que frequentemente restringe suas possibilidades de mudança.

Ainda segundo Pollak (1992, p. 206), "cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização". Essa ideia é evidente na *Tetralogia*, na qual as memórias das protagonistas são uma ferramenta de organização de suas identidades em um mundo em constante mudança. Um exemplo disso é a forma como Lenu reconfigura suas memórias de infância ao longo de sua trajetória, reinterpretando suas relações com Lila e os papéis impostos pela sociedade.

Nesse contexto, a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler, apresentada em *Problemas de gênero* (2013), oferece uma contribuição significativa. Para a autora,

> [...] se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos (Butler, 2013, p. 26).

Butler destaca o gênero como uma construção social e cultural continuamente performada. Na obra de Ferrante, essa teoria encontra ressonância nas trajetórias de Lila e Lenu, que vivem um embate constante entre romper com as normas de gênero ou reproduzi-las, ilustrando as complexidades da construção de suas identidades. Essa dualidade, tão marcante em suas vidas, é um

elemento essencial para compreender as dimensões da violência simbólica e das relações de poder em Ferrante.

Já a noção de tempo espiralar, conforme proposta por Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar* (2021), oferece uma perspectiva inovadora ao romper com a linearidade frequentemente associada à cultura ocidental. A autora defende que o tempo pode ser percebido como um movimento circular, no qual passado, presente e futuro coexistem, interagindo de maneira contínua. Essa abordagem é essencial para compreender a estrutura narrativa da *Tetralogia Napolitana*, na qual as memórias de Lila e Lenu frequentemente retornam, influenciando suas ações no presente e moldando suas percepções do futuro. Por exemplo, as lembranças da infância no bairro napolitano não apenas carregam marcas emocionais profundas, mas também orientam as escolhas e conflitos das protagonistas, criando uma narrativa que se expande e se contrai como uma espiral.

A imagem de Martins (2021, p. 21) – "no corpo o tempo bailarina" – indica de forma metafórica que o tempo é sentido fisicamente no próprio corpo. Em Ferrante, essa vivência é evidente na forma como as experiências das personagens se materializam em seus corpos e relações. A cidade de Nápoles, palco de suas histórias, funciona como um arquivo vivo de memórias coletivas, encapsulando transformações temporais. Cada rua, praça e edifício carrega as marcas de um passado que não se dissipa, mas permanece influenciando o presente das personagens. Assim, Nápoles não é apenas um cenário, mas um elemento ativo que conecta o tempo vivido pelas protagonistas à memória histórica e cultural da cidade.

Por sua vez, o conceito de futuro ancestral, desenvolvido por Krenak (2022), aprofunda a ideia de temporalidade ao propor que o futuro já está presente no agora, enraizado na memória de nossos ancestrais. Para Krenak (2022, p. 11), "se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui", enfatizando a continuidade entre passado, presente e futuro como dimensões inseparáveis. Essa perspectiva ressoa na *Tetralogia Napolitana*, na

qual as protagonistas, ao confrontarem suas origens e raízes, constroem uma ponte entre o que foram e o que desejam ser. A relação das personagens com Nápoles exemplifica esse movimento: ao revisitar o bairro onde cresceram, elas não apenas acessam memórias, mas enfrentam a força persistente de um passado que molda seu presente e suas aspirações para o futuro.

Krenak (2022, p. 11) observa ainda que "a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta". Esse "ruído" se traduz, na narrativa de Ferrante, como uma sobreposição constante de tempos. Para Lila e Lenu, o tempo não é uma linha reta, mas uma trama complexa na qual experiências passadas reverberam continuamente, criando tensões e oportunidades de mudança. Essa simultaneidade temporal evidencia como a memória não apenas registra, mas transforma e ressignifica as vivências das protagonistas, permitindo-lhes resistir às imposições sociais que limitam suas trajetórias.

Finalmente, ao unir as perspectivas de Bourdieu (2003), Butler (2013), Martins (2021) e Krenak (2022), é possível perceber a profundidade com que Ferrante aborda dinâmicas de poder, gênero, tempo e memória. As protagonistas de sua obra habitam um espaço de constante negociação entre estruturas opressivas e sua busca por agência. Enquanto lutam por autonomia, elas enfrentam as marcas do passado e as expectativas de um futuro moldado por normas sociais. Nesse sentido, a temporalidade espiralar e o futuro ancestral criam um terreno fértil para explorar a continuidade e a resistência, destacando como memórias individuais e coletivas se entrelaçam para transformar e moldar a experiência humana.

2. Contexto cultural e literário de Ferrante

Como dito na Introdução, a *Tetralogia napolitana* de Elena Ferrante foi publicada originalmente entre 2011 e 2014 na Itália e rapidamente se consolidou como um marco da literatura contemporânea, com seus quatro volumes. A série acompanha a

complexa amizade entre Elena Greco (Lenu) e Raffaella Cerullo (Lila), além de narrar suas trajetórias individuais. A narrativa transforma Nápoles em um protagonista simbólico, capturando as profundas desigualdades sociais e as dinâmicas de poder que permeiam a vida das personagens. Essa interação entre espaço, subjetividade e relações sociais contribuiu para o sucesso da série no meio literário e na adaptação para o *streaming*, o que ampliou o alcance e a relevância de Elena Ferrante.

A recepção da *Tetralogia* é marcada por seu impacto crítico e comercial. Além de se tornar um *best-seller* internacional, a série recebeu prêmios e reconhecimentos significativos. *A amiga genial* foi eleito o melhor livro do século XXI na lista dos 100 melhores do *The New York Times*[2], enquanto o último volume, *A história da menina perdida*, ficou em 80º lugar na mesma lista e foi indicado ao *Man Booker International Prize*[3]. A relevância da obra transcende sua popularidade, sendo amplamente estudada por abordar temas como amizade feminina, identidade de gênero e as dinâmicas de poder. Pierre Bourdieu (2003, p. 46), ao tratar da violência simbólica, oferece um marco teórico útil para analisar a relação de poder entre Lila e Lenu: "[...] ao se entender 'simbólico' como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente 'espiritual' e, indiscutivelmente, sem efeitos reais". Contudo, em Ferrante, essa violência atravessa as estruturas sociais e afeta profundamente as escolhas, os conflitos e as subjetividades das protagonistas.

Nápoles é o cenário central da série, desempenhando papel essencial na construção narrativa. Não se trata apenas de uma cidade; ela é uma força viva, que reflete a desigualdade social e as tensões culturais enfrentadas pelas personagens. O bairro de Rione Luzzatti, onde Lila e Lenu crescem, simboliza um microcosmo das

---

[2] THE NEW YORK TIMES. *Best books of the 21st century*. 2024. Disponível em: https://www.nytimes.com/interactive/2024/books/best-books-21st-century.html. Acesso em: 02 out. 2024.

[3] THE BOOKER PRIZES. *Elena Ferrante*. Disponível em: https://thebookerprizes.com/the-booker-library/authors/elena-ferrante. Acesso em: 02 out. 2024.

dificuldades sociais que atravessam suas vidas. Como argumenta Krenak (2022, p. 55), "a cidade em si é uma tentativa de fazer isso *ad eternum*". Nápoles, nesse sentido, representa tanto um refúgio quanto uma prisão, sendo constantemente transformada pelas experiências das protagonistas. Essa dualidade é evidente, por exemplo, quando Lenu retorna ao bairro após conquistar o reconhecimento literário, confrontando as raízes que a moldaram, mas que ela tenta superar.

As trajetórias de Lila e Lenu são construídas de maneira complementar e contrastante, criando uma dinâmica rica e multifacetada. Lila, brilhante e desafiadora, resiste às normas impostas pela sociedade napolitana, enquanto Lenu busca na educação e na escrita um meio de escapar do destino predeterminado de sua classe social. Essa relação pode ser analisada à luz da reflexão de Bourdieu (2003, p. 84) sobre as mulheres em posições de poder:

> De maneira mais geral, o acesso ao poder, seja ele qual for, coloca as mulheres em situação de *double bina*: se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da "feminilidade" e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação.

Lila encarna essa tensão ao desafiar abertamente as estruturas sociais, sendo vista como indomável, enquanto Lenu, embora bem-sucedida, enfrenta os limites impostos por sua origem e gênero:

Figura 1. Lila em primeiro plano, representando sua postura desafiadora diante das normas sociais, enquanto os homens ao fundo simbolizam as estruturas de poder que ela confronta



Fonte: Reprodução RAI/HBO

Essa dualidade é atravessada pelas pressões sociais e culturais que permeiam a narrativa. Ferrante explora a complexidade das escolhas femininas em um contexto de opressão estrutural, no qual as personagens precisam constantemente negociar seu lugar no mundo. Como sugere Leda Maria Martins (2021, p. 58), a ancestralidade é central na construção das identidades:

> Esse princípio magno [a ancestralidade] ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos e estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependência entre todos os entes e seres e dos seres no cosmos.

Em Ferrante, Nápoles assume essa dimensão ancestral, sendo simultaneamente um lugar de origem e de transformação, que define e desafia as protagonistas.

Por fim, a *Tetralogia napolitana* transcende os temas de amizade e luta de classes, sendo uma reflexão profunda sobre memória, pertencimento e as escolhas que moldam a existência humana.

Como destaca Krenak (2022, p. 21), "o corpo de um rio é insubstituível", refletindo a singularidade das trajetórias de Lenu e Lila. Suas histórias, entrelaçadas com o espaço napolitano, ilustram a complexa interação entre individualidade e coletividade. Ao revisitar o passado e confrontar as raízes que as conectam, as protagonistas revelam não apenas as marcas de sua ancestralidade, mas também sua agência no enfrentamento das imposições do presente.

3. Gênero e violência nas relações femininas

A *Tetralogia napolitana* apresenta uma análise profunda e multifacetada da violência que atravessa tanto o âmbito social quanto as relações íntimas das personagens. Mais do que a violência física, Ferrante explora as dimensões simbólicas e psicológicas desse fenômeno, revelando como ele impacta as mulheres em suas trajetórias individuais e coletivas. Nesse contexto, as protagonistas Elena Greco (Lenu) e Raffaella Cerullo (Lila) vivenciam diferentes formas de violência em um ambiente patriarcal que aprisiona seus corpos, mentes e escolhas. Bourdieu (2012, p. 135) reflete sobre a sutileza desse mecanismo, afirmando que "em assuntos tão sensíveis, [a boa-fé] é insuficiente", destacando a complexidade de compreender e enfrentar as estruturas de poder que perpetuam essas dinâmicas.

Lenu, por exemplo, escapa parcialmente do bairro opressor por meio da educação, mas continua a enfrentar formas sutis de violência intelectual e emocional. Embora tenha alcançado sucesso acadêmico e se tornado escritora, ela sente o peso das expectativas sociais que a reduzem aos papéis tradicionais de esposa e mãe. Esse conflito é evidente em sua declaração em uma cena da adaptação televisiva (Figura 2): "eu não estudei a vida inteira para ficar presa na vida de esposa e mãe". A frase encapsula o medo de Lenu de repetir o destino de sua mãe, que viveu uma vida de submissão e invisibilidade. Como Martins (2021, p. 21) sugere, "em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos

forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade". Assim, mesmo as conquistas de Lenu são moldadas por estruturas culturais que perpetuam a desigualdade de gênero, revelando a violência simbólica que subjaz às suas escolhas:

Figura 2. Lenu reflete sobre suas escolhas, reafirmando sua busca por independência e liberdade



Fonte: Reprodução RAI/HBO

Ferrante não limita sua abordagem à violência simbólica; ela também expõe a brutalidade física presente no cotidiano das personagens. Desde a infância, Lenu e Lila testemunham e sofrem agressões que deixam marcas profundas em suas vidas. Essa violência é descrita de forma impactante em *A amiga genial*, quando a narradora recorda:

> Vivíamos em um mundo em que crianças e adultos frequentemente se feriam, o sangue escorria das chagas, que depois supuravam e às vezes se acabava morrendo. [...] Toda a família Melchiorre morrera abraçada, gritando de medo, sob um bombardeio. [...] Nosso mundo

> era assim, cheio de palavras que matavam: crupe, tétano, tifo exantemático, gás, guerra, torno, escombros, trabalho, bombardeio, bomba, tuberculose, supuração. Atribuo os medos inumeráveis que me acompanharam por toda a vida a esses vocábulos e àqueles anos (Ferrante, 2015, p. 24-25).

Esse cenário de violência endêmica molda a *psique* das personagens, reforçando a ideia de que as experiências traumáticas do passado permanecem vivas, moldando o presente. Como Bourdieu (2012, p. 5) destaca, "é contra estas forças históricas de desistoricização que deve orientar-se, prioritariamente, uma iniciativa de mobilização visando repor em marcha a história", refletindo sobre a persistência do trauma histórico.

Figura 3. As personagens Lila e Lenu em cena



Fonte: Reprodução RAI/HBO

Lila, por sua vez, vive uma relação ainda mais visceral com a violência, que marca sua trajetória desde a infância. Uma das cenas mais emblemáticas ocorre quando seu pai a arremessa pela janela após uma discussão:

> Tínhamos dez anos, dali faríamos onze. Eu estava ficando cada vez mais robusta, Lila continuava baixinha, magérrima, leve e delicada.

> De repente os gritos cessaram e, instantes depois, minha amiga voou pela janela, passou por cima de minha cabeça e tombou no asfalto às minhas costas.
> Fiquei de boca aberta. Fernando apareceu e continuou gritando ameaças horríveis contra a filha. Ele a arremessara da janela como se fosse uma coisa.
> Olhei para ela estarrecida, enquanto tentava erguer-se e me dizia com um trejeito quase brincalhão:
> "Não aconteceu nada."
> Mas estava sangrando, tinha quebrado um braço (FERRANTE, 2015, p. 76).

Essa cena evidencia como a violência física sofrida por Lila desde a infância se entrelaça com a violência simbólica e psicológica que ela enfrentaria mais tarde.

No casamento com Stefano, essa violência ganha novos contornos. Embora Stefano inicialmente pareça uma figura protetora, ele logo se revela como mais uma força de opressão patriarcal. Ele não apenas agride Lila fisicamente, mas também controla suas decisões, apropriando-se de seu trabalho e de sua vida. O casamento, que deveria ser um meio de ascensão social, torna-se uma prisão para Lila. Como Bourdieu (2012) aponta, a violência simbólica é tão enraizada que muitas vezes é naturalizada pelas próprias vítimas. Lila tenta resistir, mas o controle simbólico e psicológico exercido sobre ela é avassalador.

Figura 4. Lenu reflete sobre os abusos sofridos por Lila, expondo as marcas físicas e emocionais da violência[4]



Fonte: Reprodução RAI/HBO

O trauma vivido por Lenu e Lila reverbera ao longo de suas vidas. Para Lila, a violência física e emocional sofrida não desaparece com o tempo, mas permanece como uma presença constante que molda suas ações e percepções. Mesmo após se separar de Stefano, as marcas do casamento abusivo continuam a definir suas interações com o mundo. Como Ferrante (2015, p. 21) escreve: "quando se está no mundo há pouco tempo é difícil entender que desastres estão na origem do nosso sentimento de desastre", refletindo sobre o impacto duradouro dos traumas vividos desde a infância.

A memória desses eventos traumáticos torna-se uma forma de perpetuação da violência patriarcal. A narrativa de Ferrante é

[4] Tradução: Já vi hematomas no rosto de uma amiga... porque ela se casou com um homem que não amava.

marcada pela presença constante do passado no presente, especialmente em relação à violência. Lila, apesar de suas tentativas de se libertar, nunca consegue escapar completamente do que sofreu, e isso molda sua percepção de si mesma e do que é possível para uma mulher em seu contexto.

Figura 5. Lila em seu casamento, que marca o início de um ciclo de violência física e simbólica[5]



Fonte: Reprodução RAI/HBO

Lenu, por outro lado, busca na educação uma forma de escapar desse ciclo de violência, mas mesmo essa fuga é limitada. A sociedade patriarcal continua a exercer controle sobre suas escolhas, impondo a ela papéis que ela luta para rejeitar. A violência intelectual que Lenu sofre, ao ser constantemente subestimada por homens que desvalorizam sua inteligência, é outra forma de opressão que Ferrante explora com profundidade. A *Tetralogia* de Ferrante, assim, oferece um retrato vívido das muitas formas de violência que as mulheres enfrentam em uma sociedade patriarcal, desde a violência física e simbólica até a intelectual e psicológica. As personagens de Ferrante não apenas sofrem, mas também resistem, ainda que enfrentem obstáculos imensos em sua busca por autonomia.

[5] Tradução: "Eles não acham que eu sou uma pessoa, mas uma coisa".

4. Temporalidades entrelaçadas: memória, ancestralidade e projeções de futuro

A noção de tempo e memória desempenha um papel central na construção narrativa de Elena Ferrante. Na *Tetralogia napolitana*, passado, presente e futuro coexistem de forma intrincada, criando uma espiral temporal que transcende a linearidade. A perspectiva de Martins (2021) sobre o tempo como uma "espiral" e as reflexões de Krenak (2022) sobre ancestralidade oferecem chaves interpretativas para compreender como a memória e a história moldam a identidade das personagens e o tecido social de Nápoles. Nesse contexto, Ferrante constrói um universo narrativo em que o passado não é apenas recordado, mas continuamente recriado, influenciando e sendo influenciado pelo presente.

Na obra, o tempo muitas vezes se dilata ou se comprime, evidenciando a conexão profunda entre a infância e a vida adulta das protagonistas. As memórias de Lila e Lenu se sobrepõem ao momento presente, sugerindo que a temporalidade opera como uma força viva, em constante interação. Isabela Discacciati (2024, p. 45) observa que "a literatura mostra a ciclicidade da história e prova que as tradições populares que hoje sobrevivem têm raízes profundas". Essa dinâmica está presente na forma como Nápoles carrega sua ancestralidade cultural e seus traumas históricos, moldando as experiências das personagens e as escolhas que fazem. Lila, por exemplo, vive um retorno constante às marcas de sua infância, como a violência doméstica, que não apenas a molda como indivíduo, mas reflete o padrão cíclico de exclusão e opressão enraizado na cidade.

Logo no início de *A amiga genial*, quando Lila e Lenu eram crianças, seus conflitos e traumas já pareciam prever as escolhas e dilemas que enfrentariam mais tarde. Como se o tempo não fosse linear, mas como uma espiral que volta e avança simultaneamente, suas experiências são amplificadas pela constante lembrança do passado. Lila, especialmente, vive um constante retorno à violência e aos padrões de sua infância, marcada por episódios como o abuso

físico que sofreu de seu pai e de seu irmão e o ambiente opressor da sapataria de sua família. Além disso, sua inteligência precoce, que a levou a aprender sozinha a ler e escrever antes de todos, gerava admiração, mas também reforçava as expectativas e pressões sociais sobre ela. Essas vivências formaram um ciclo de repetição inescapável, mas que também anuncia a possibilidade de transformação. Discacciati (2024, p. 183) analisa a relação entre Nápoles e as narrativas de Ferrante a partir de uma metáfora recorrente entre os napolitanos, descrita da seguinte forma:

> Existe um conceito entre os napolitanos que parece uma espécie de frase feita, dita com pequenas variações, e que eu já escutei de pessoas diferentes, inclusive de Elena Greco, pela escrita de Elena Ferrante. É a ideia de que Nápoles é uma mulher muito bonita que procura esconder suas feridas com uma maquiagem a princípio bem-sucedida, mas passível de aparecimento ao primeiro suor ou à primeira lágrima.

Essa imagem traduz a tensão entre a aparente vitalidade da cidade e as dores ocultas sob sua superfície, destacando como o passado traumático, tanto da cidade quanto das protagonistas, emerge repetidamente, desafiando qualquer tentativa de apagá-lo. Assim, as experiências de Lila e Lenu refletem a complexidade de Nápoles, um espaço onde beleza e sofrimento coexistem de maneira indissociável.

Esse conceito de temporalidade espiral é bem delineado por Martins (2021, p. 23), que afirma que:

> Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presentes, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o

> repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.

Na narrativa de Ferrante, essa espiral temporal não é apenas uma técnica literária, mas um reflexo da condição social e emocional das personagens. O passado de violência familiar, exclusão e medo das protagonistas se torna algo que se projeta para o futuro, como se uma força invisível e implacável levasse as personagens a reviverem certos padrões. Isso é evidente em momentos como a infância de Lila, onde sua violência doméstica e as tensões familiares moldam sua identidade. No livro, Ferrante (2015, p. 41) escreve: "[Lila] estava sempre desgrenhada, suja, com cascas de feridas nos joelhos e cotovelos que nunca saravam". Essas imagens reforçam a ideia de que o corpo é também um registro temporal, carregando cicatrizes que narram histórias de dor e superação.

A amizade entre Lila e Lenu exemplifica outro aspecto dessa espiral temporal. Iniciada na infância, a relação é permeada por tensões e traumas que reverberam ao longo de suas vidas. Mais do que um vínculo estático, a amizade é um ciclo de renovação e transformação, onde conflitos antigos retornam sob novas formas. Embora doloroso, esse processo sugere que o tempo também é um espaço para resistência e mudança. As personagens, assim como Nápoles, são moldadas por uma memória coletiva que não apenas preserva o passado, mas também dá forma às possibilidades futuras.

A concepção de futuro em Ferrante, entretanto, foge à linearidade ocidental. Em *Futuro ancestral*, Krenak (2022, p. 96-97) observa que "o futuro não existe; nós apenas o imaginamos", desafiando a ideia de que ele é algo inevitável e separado do passado. Ferrante reflete essa visão ao mostrar que o futuro das protagonistas não pode ser dissociado de sua ancestralidade. Nápoles, como espaço narrativo, é o elo entre o passado traumático e o futuro incerto das personagens. A cidade, com sua história de violência e opressão, é também um lugar onde a memória coletiva

se manifesta em cada esquina, influenciando as escolhas e as vidas das pessoas que a habitam.

Esse diálogo entre passado, presente e futuro na obra de Ferrante é uma maneira de explorar a ancestralidade como parte intrínseca da identidade. Krenak (2022, p. 95) destaca que "nós já chegamos aqui como seres prontos", sugerindo que a memória e o passado estão inscritos em nossos corpos e formas de viver. Assim, Ferrante constrói personagens que não apenas carregam suas histórias individuais, mas também o peso de uma memória social e cultural mais ampla. Lila e Lenu são simultaneamente agentes e produtos de seu tempo, presas a padrões cíclicos, mas também capazes de romper e transformar esses ciclos.

Ao reconfigurar o tempo como uma espiral, Ferrante não apenas desafia a linearidade da narrativa tradicional, mas também propõe uma forma de pensar a memória e a história como elementos dinâmicos. Suas protagonistas vivem em um presente permeado por traumas do passado, enquanto tentam, de forma ambígua, construir um futuro que escape às limitações impostas pela ancestralidade. Essa abordagem, inspirada por visões como as de Martins (2021) e Krenak (2022), sugere que, em sua obra, essa dimensão temporal se apresenta como um fardo e uma oportunidade, uma força que conecta, transforma e perpetua as experiências humanas em todas as suas complexidades.

Considerações finais: resistência feminina e subversão do patriarcado

As obras de Elena Ferrante configuram um retrato poderoso e multifacetado das dinâmicas patriarcais que estruturam tanto as relações sociais quanto as experiências pessoais de suas protagonistas. Nesse contexto, a violência simbólica emerge como um elemento central que sustenta normas de gênero e perpetua estruturas opressivas. Ferrante evidencia como essas normas são naturalizadas a partir de comportamentos e discursos que condicionam as mulheres a um lugar de subordinação, muitas

vezes invisível aos olhos da sociedade, mas profundamente enraizado nas experiências cotidianas.

O universo criado por Ferrante, especialmente na *Tetralogia napolitana*, expõe de forma contundente como a violência é incorporada ao cotidiano familiar e comunitário. Episódios de agressões físicas, como o comentário de que "todos os pais tinham seus momentos de fúria" (Ferrante, 2015, p. 75), não apenas refletem uma realidade específica, mas também denunciam a forma como esses comportamentos são naturalizados, tratados como normais e inevitáveis. Essa naturalização da violência evidencia o peso das estruturas patriarcais, em que o poder masculino se torna uma força incontestável dentro do lar e fora dele.

A crítica de Ferrante às estruturas de poder dialoga diretamente com o conceito de performatividade de gênero proposto por Judith Butler. Para Butler (2013, p. 26), o gênero é uma construção social reiterada por meio de ações e discursos, não um atributo fixo ou biologicamente determinado. Nas personagens de Ferrante, essa performatividade é evidente na maneira como Lila e Lenu se veem repetidamente confrontadas com expectativas que moldam sua identidade e limitações. Por exemplo, a busca de Lila por autonomia é constantemente atravessada por um ambiente que tenta reduzi-la a um papel de subserviência, evidenciando os desafios de romper com essas normativas.

A violência simbólica, conceito explorado por Bourdieu (2003), também desempenha um papel crucial nesse cenário. Segundo o autor, os sistemas de poder não apenas produzem as subjetividades, mas também legitimam a ordem social que sustenta essas desigualdades (Bourdieu, 2003, p. 5). Em Ferrante, isso se manifesta na maneira como as mulheres são condicionadas a aceitar situações de opressão como parte de sua condição, perpetuando ciclos de violência que atravessam gerações. A cena em que Lenu observa as mães do bairro "consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos" (Ferrante, 2016, p. 99) é um exemplo pungente de como a violência de gênero é internalizada e se reflete nas práticas cotidianas.

No entanto, mesmo diante de tais estruturas opressivas, a narrativa de Ferrante aponta caminhos para a resistência e a subversão. A tentativa de Lila e Lenu de construir novas formas de existência é um gesto de desafio ao patriarcado. Esse movimento pode ser lido à luz do conceito de subversão de identidade, também de Butler (2013, p. 23), que sugere que a verdadeira resistência ocorre quando o sujeito se recusa a se conformar às representações tradicionais que lhe são impostas. Em Ferrante, a amizade entre Lila e Lenu funciona como um espaço de reinvenção, onde as duas personagens buscam se afirmar como indivíduos fora das expectativas impostas pelo ambiente social em que estão inseridas.

A obra de Ferrante também permite uma reflexão mais ampla sobre como a violência simbólica e a performatividade de gênero são expressões de estruturas mais amplas de dominação social. Ao explorar essas temáticas, a autora não apenas denuncia as desigualdades de gênero, mas também provoca seus leitores a questionarem as bases dessas normas e a imaginarem formas alternativas de organização social. Como coloca Krenak (2022, p. 103), "essa potência de se perceber pertencendo a um todo e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação". As narrativas de Ferrante oferecem justamente essa potência: a de visualizar novas possibilidades de existência e resistência, mesmo em meio à opressão.

Assim, as considerações finais desta análise destacam a relevância da obra de Ferrante como um campo fecundo para a compreensão das dinâmicas de gênero e poder na sociedade contemporânea. Sua literatura, ao mesmo tempo em que denuncia as opressões do patriarcado, também ilumina as possibilidades de subversão e reinvenção, convidando-nos a repensar as estruturas que moldam nossa realidade. Ferrante nos mostra que, apesar da violência e da opressão, a resistência é possível, e é na afirmação da subjetividade e na construção de novas narrativas que reside o potencial para transformação.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina***.** Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero***:** feminismo e subversão de identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DISCACCIATI, Isabela. *Para além das margens*: a Itália de Elena Ferrante. São Paulo: Bazar do Tempo, 2024.

FERRANTE, Elena. *A amiga genial***.** Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. *História do novo sobrenome***.** Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016ª.

_____. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

_____. *História da menina perdida***.** Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

Sobre as autoras e os autores

Diego Freitas Garcia
Licenciado em História e mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Participou da coletânea de poemas *Wiwasapa*, editada em Cuenca, Equador. Trabalhou em traduções para o Seminario Iberoamericano de Estudios Socioeconómicos (SIESE), localizado em Córdoba, Argentina. No mestrado, investigou a obra do escritor peruano Oswaldo Reynoso. Suas publicações acadêmicas se concentram no estudo de temas como lugar, migração e colonialidade a partir da literatura, do pensamento social e do processo histórico da América Latina. Atualmente, é doutorando em Comunicação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde pesquisa o samba-enredo e a conformação de identidades coletivas.

Fábio Gama Soares Evangelista
Fotógrafo da UFRJ. Doutorando em Comunicação pela UERJ e Mestre em Educação, Cultura e Comunicação pela FEBF-UERJ. É cineasta formado pela UFF e ex-aluno da Escola de Fotografia Popular. Integra o grupo de pesquisa Trama, com o projeto Visus Decoloniais e os coletivos Favela em Foco; e Fotografia, Periferia e Memória, desenvolvendo projetos fotográficos autorais com ênfase na defesa dos direitos humanos. Atualmente, desenvolve pesquisa que analisa o papel das fotografias do bloco de carnaval Se Benze que Dá, na construção da memória coletiva da Favela da Maré, na zona norte do Rio de Janeiro. Investiga- se como essas imagens se conectam à pedagogia do Bem-Querer, criada por João Roberto Ripper, e à luta dos moradores pelo direito à cidade e ao reconhecimento social.

Fernanda Estevam de Carvalho
Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ), pesquisadora e designer gráfica, cuja trajetória articula história, memória, comunicação, artes visuais e política. Graduada em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), examinou, em sua formação inicial, as relações entre escravidão, memória e disputas jurídicas no Brasil do século XIX. Mestra em Comunicação pela UERJ, dedicou-se à análise da obra do caricaturista Andrés Guevara no Rio de Janeiro dos anos 1920. Atualmente, suas pesquisas concentram-se nas relações entre imagem, paródia e produção de sentidos na América Latina, com ênfase no humor e na cultura visual moderna como instâncias ativas na conformação do imaginário social. É artista gráfica da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando na concepção e coordenação de projetos visuais que articulam experimentação estética e difusão cultural.

Gustavo da Silva Vicente dos Santos
Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ), Mestre em Comunicação (PPGCOM/UERJ) e Bacharel em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social da UERJ (FCS/Uerj). Atualmente participa do projeto de extensão "Badauerj", inserido nas produções do Audiolab (FCS/UERJ). Sua pesquisa é voltada para a compreensão dos mais variados cenários da relação entre a população afro-brasileira e os desfiles de Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Atualmente estuda a multiplicidade narrativa dos chamados "enredos-afro" da década de 2020. No mestrado, investigou o caminho narrativo escolhido pelas agremiações sobre o protagonismo afro-brasileiro na luta pela Abolição da Escravidão nos anos de 1988 e 1989. Na graduação, estudou o impacto das transmissões televisivas na magnitude dos cortejos atualmente.

Isadora Ortiz
Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCom/UERJ), com bolsa CAPES. Mestra em Comunicação pela mesma instituição, é especialista em Jornalismo Cultural e graduada em Jornalismo pela UERJ, onde integra o Laboratório de Comunicação, Cidade e Consumo (LACON). Suas pesquisas se concentram nas relações entre mídia, consumo e cultura urbana, com ênfase em *city branding*, eventos culturais e circulação de narrativas em redes sociais. No mestrado, investigou práticas de fãs da Tetralogia Napolitana, de Elena Ferrante, e sua relação com o *city branding* espontâneo de Nápoles. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a midiatização da Bienal do Livro do Rio de Janeiro, analisando práticas de leitura, influenciadores digitais e dinâmicas de visibilidade na construção de experiências urbanas na era digital.

Lorena Salum
Mestranda em comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (PPGMC/UFF) e bolsista CAPES. Integra o Grupo de Pesquisa Tempos e atua em comissões discentes do programa. Fotógrafa documental, sua pesquisa é voltada para a análise de seu próprio acervo fotográfico de Folia de Reis no Complexo da Reta, em Itaboraí, RJ, com base na pedagogia do Bem-Querer, de João Roberto Ripper. Licenciada em História pela Universidade Gama Filho (UGF), atuou como professora da rede privada, lecionando do Ensino Fundamental ao Ensino Médio. Cursou a Pós-graduação Latu Sensu em "Fotografia e Imagem", no Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ), participando de exposições coletivas como "[Im]permanência" (2015), na Galeria Cândido Mendes; "Na Caverna de Platão" (2015). com o Coletivo Onze17, no Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF) e no Festival Foto em Pauta (2016) em Tiradentes, MG.

Marcela Paloma
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (PPGMC/UFF), investiga as relações entre comunicação, educação e relações étnico-raciais. É jornalista formada pela mesma instituição (UFF, 2023). Atua como coordenadora de Comunicação Institucional e de projetos no Instituto Burburinho Cultural, desenvolvendo iniciativas no campo da cultura em diálogo com a comunicação e a educação. Integra o Núcleo de Estudos em Comunicação e Educação, Etnografia e Representações Sociais (NECEERS/UFF/CNPq). Sua atuação articula pesquisa e prática, com foco em processos formativos, produção de conteúdo e mediações em contextos educativos e territoriais. Seu trabalho se orienta por perspectivas críticas e decoloniais, com ênfase na escuta, na presença e na construção coletiva. Também atua na concepção e facilitação de formações voltadas a comunidades escolares, organizações da sociedade civil e instituições culturais.

Tainá Andrade da Silva
Doutoranda no PPGCOM/UERJ e Bolsista FAPERJ Nota 10. Mestra em Cinema e Audiovisual (UFF) e bacharela em Comunicação Social (PUC-Rio), tem a trajetória marcada pelo uso do cinema e do audiovisual como ferramentas de transformação, analisando desde os cinemas de rua dos subúrbios cariocas a obras de animação fora do eixo EUA-Europa. É autora de *Cine Guaraci*: um filme nunca morre (Rio de Janeiro: Multifoco, 2024). Sua produção bibliográfica recente inclui o artigo na revista *Em Tese*, Qualis A4. Em 2026, foi selecionada para o Doutorado Sanduíche (CAPES/PDSE) na Universidade de Tóquio. Foi premiada com o melhor trabalho de doutorado em "Comunicação para a Transformação Social" no Intercom Sudeste 2024 e acumulou indicações aos Prêmios Compós e SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) no mesmo ano. Foi selecionada para a Casa da Leitura e do Conhecimento na Bienal do Livro 2025 (SECEC-RJ). É roteirista, diretora de projetos autorais e dedica-se à educação

popular, lecionando Audiovisual na ONG Terr'Ativa; e Teatro e Audiovisual na Evangelização do CUCA (Centro de Umbanda Caminhos de Aruanda).

A margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos.

Grada Kilomba

Pedro & João Editores
pedroejoaoeditores.com.br

ISBN 978-65-265-2884-6