

67

ISSN 0104-7183
ISSN 1806-9983 (on-line)

Horizontes Antropológicos

Antropologias, artes e políticas

2023



Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor: Carlos André Bulhões Mendes

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Diretor: Hélio Ricardo do Couto Alves

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Coordenador: Jean Segata

Editor-Chefe

Ruben George Oliven

Editor-Executivo

Arlei Sander Damo

Editores

Ari Pedro Oro

Cristiana Bastos

Fernanda Cruz Rifiotis

Apoio editorial

Cristiane Miglioranza – Assistente de Comunicação

Rosemeri Nunes Feijó – Assistente Executiva

Conselho Editorial

Alejandro Frigerio – Universidad Católica Argentina (Argentina)

Alejandro Grimson – Universidad Nacional de San Martín (Argentina)

Carlos Alberto Steil – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Christian Bromberger – Université d'Aix-Marseille (França)

Claudia Fonseca – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Claudio Lomnitz – Columbia University (Estados Unidos)

Cornelia Eckert – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Daniel Miller – University College London (Reino Unido)

Enzo Pace – Università degli Studi di Padova (Itália)

Gustavo Lins Ribeiro – Universidad Autónoma Metropolitana (México)

Joan Pujadas – Universitat Rovira i Virgili (Catalunha, Espanha)

João Biehl – Princeton University (Estados Unidos)

João Leal – Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Lília Schwarcz – Universidade de São Paulo (Brasil)

Manuela Carneiro da Cunha – University of Chicago (Estados Unidos)

Marc Abélès – École des Hautes Études en Sciences Sociales (França)

Maria Filomena Gregori – Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Mariza Peirano – Universidade de Brasília (Brasil)

Michael Herzfeld – Harvard University (Estados Unidos)

Miriam Pillar Grossi – Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)

Néstor García Canclini – Universidad Autónoma Mexicana (México)

Otávio Velho – Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)

Paula Montero – Universidade de São Paulo (Brasil)

Pedro Ignácio Schmitz – Instituto Anchietano de Pesquisas (Brasil)

Sergio Visacovsky – Instituto de Desarrollo Económico y Social (Argentina)

Setha Low – City University of New York (Estados Unidos)

Sherry Ortner – University of California Los Angeles (Estados Unidos)

Sonnica Romero – Universidad de la República (Uruguai)

Tim Ingold – University of Aberdeen (Escócia, Reino Unido)

Linha Editorial

Horizontes Antropológicos (Qualis A1) é um periódico quadrimestral publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Seus números são temáticos, abertos à pluralidade de interpretações e de abordagens que possam interessar à antropologia e áreas afins. Além de artigos alinhados à temática principal de cada número, *Horizontes Antropológicos* traz a seção Espaço Aberto, dedicada a entrevistas e artigos de excelência escritos por pesquisadoras/es com reconhecimento internacional entre seus pares e que colaboram com a revista, preferencialmente, a convite dos editores. Todos os artigos submetidos devem ser originais/inéditos, não podendo ter sido enviados simultaneamente a outra publicação ou órgão editorial. Como norma geral, os trabalhos submetidos são apresentados para avaliação prévia dos editores e dos organizadores de cada número temático. Os pré-selecionados são submetidos a pareceristas externos.



ano 29
número 67
setembro/dezembro 2023

ISSN 0104-7183
ISSN 1806-9983 (on-line)

Horizontes Antropológicos

67 | Antropologias, artes e políticas

número organizado por

Vi Grunvald

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil

Paulo Raposo

Instituto Universitário de Lisboa – Portugal

Roger Sansi Roca

Universitat de Barcelona – Catalunha, Espanha

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, ano 29, n. 67, set./dez. 2023



Expediente:

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Av. Bento Gonçalves, 9500, Prédio 43111, Sala 116
91509-900 – Porto Alegre – RS – Brasil
Telefone: (51) 3308-6625
E-mail: horizontes@ufrgs.br
Site: <https://www.ufrgs.br/ppgashorizontesantropologicos/>

Capa:

Projeto gráfico: Carla Luzzatto

Desenvolvimento gráfico: Fabíola de Carvalho

Ilustração: Alex Frechette, *A Guernica das ruas*, 2014.

Projeto gráfico do miolo, revisão e editoração eletrônica: Trema Assessoria Editorial

Este número é publicado com o suporte financeiro do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / UFRGS

Catálogo: Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades / UFRGS

Bibliotecário: Maycke Young de Lima – CRB 10/1920

Horizontes Antropológicos / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. – Vol. 1, n. 1 (1995)-. – Porto Alegre : UFRGS. IFCH, 2009. – Quadrimestral. Continua: Cadernos de Antropologia. – ISSN 0104-7183 (impresso), ISSN 1806-9983 (on-line).

1. Antropologia. 2. Ciências sociais. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Programa de Pós-graduação em Antropologia Social*.

Horizontes Antropológicos está indexada em:

1FINDR

BASE – Bielefeld Academic Search Engine

DOAJ – Directory of Open Access Journals

Google Scholar

IBSS – International Bibliography of the Social Sciences

LAPTOC – Latin American Periodical Tables of Content

LatinRev – Red Latinoamericana de Revistas Académicas

en Ciencias Sociales y Humanidades da FLACSO

OJS – SEER

OpenEdition

Portal LivRe

ProQuest Social Science Journals via IBSS

Redalyc

Researching Brazil

ROAD

SciELO – Scientific Electronic Library Online

SCIMAGO – Web of Science

SCOPUS

SHERPA ROME0

Social Compass via IBSS

Signatory of



Sumário | Summary

Ensaio sobre o Tema | Essay on the Theme

- e670201 Antropologias, artes e políticas
Anthropologies, arts and politics
Vi Grunvald; Paulo Raposo; Roger Sansi Roca

Artigos | Articles

- e670401 A política cultural da saúde transgênero:
considerações a partir do encontro
entre o ativismo trans e o teatro
The cultural politics of transgender health:
considerations from the encounter between trans
activism and theatre
Francisco Cleiton Vieira
- e670402 “Exu, a Sapucaí é vossa”: as múltiplas presenças
de exu na performance do carnaval
“Exu, Sapucaí is yours”: the multiple presences of esu
in the performance of carnival
Vânia Zikán Cardoso
- e670403 “A terra é circular”: cosmologias afro-atlânticas
e ação política no filme *Ôrĩ*
“The earth is circular”: Afro-Atlantic cosmologies
and political action in the film *Ôrĩ*
Vagner Gonçalves da Silva; Gustavo Maan

- e670404 Ivagining worlds: on Ursula K. Le Guin, social
science-fiction, and altertopias
Ivaginando mundos: Ursula K. Le Guin, ficção científica
social e altertopias
Miguel Vale de Almeida
- e670405 Estrategias de performance-investigación
entre la antropología, el arte y el activismo feminista
Performance-research strategies between
anthropology, art and feminist activism
Silvia Citro
- e670406 Necropoetic gestures
Gestos necropoéticos
Scott Head
- e670407 Pode uma travesti ser mestra? F(r)icções de gênero
na tradição do guerreiro em Juazeiro do Norte (CE)
Can a travesti be a master? Gender f(r)ictions in the
guerreiro tradition in Juazeiro do Norte (CE)
Ribamar José de Oliveira Junior
- e670408 No somos memorias: curar el miedo
We are not memory: curing fear
Celia Irina González Álvarez
- e670409 Viver o Carnaval, criar a vida: performance, política
e ativismo nas ruas do Rio de Janeiro
Experience Carnival, creating the life: performance,
politics and activism on the streets of Rio de Janeiro
Caroline Peres Couto

Espaço Aberto | Open Space

- e670601 Recordando al Shimmy Club: sociabilidad afroargentina en la segunda mitad del siglo XX (1950s-1970s)
Remembering the Shimmy Club: Afro-Argentine sociability in the 20th century (1950s-1970s)
Alejandro Frigerio
- e670602 Estados bíblicos: circulação e acionamento de produções audiovisuais bíblicas em contextos estatais no Brasil recente
Biblical states: diffusion and actuating of biblical TV series and soap-operas in contexts of state in recent events at Brazil
Jorge Scola

Antropologias, artes e políticas

Anthropologies, arts and politics

Vi Grunvald^I

<https://orcid.org/0000-0001-8299-6830>

vgrunvald@gmail.com

Paulo Raposo^{II}

<https://orcid.org/0000-0003-0857-9785>

pjp.raposo@gmail.com

Roger Sansi Roca^{III}

<https://orcid.org/0000-0001-7084-9243>

rogersansi@gmail.com

^I Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

^{II} Instituto Universitário de Lisboa – Lisboa, Portugal

^{III} Universitat de Barcelona – Barcelona, Catalunya, Espanha

Resumo

No presente artigo, o nosso objetivo foi produzir sob um olhar antropológico um estado da arte relativo a práticas artísticas de compromisso político introduzindo interlocuções com pesquisas que discutissem várias relações estabelecidas entre os fenômenos, experiências, práticas e conceitos acerca de gestos artísticos de fundo político, tendo como eixos as transformações ocorridas recentemente. Entendemos a relação entre arte, política e antropologia a partir de uma não hierarquização ou não dependência de um dos campos sobre o(s) outro(s). E, por isso, convocamos nossas leitoras e leitores para um olhar o mais horizontal possível deste triângulo conceitual: advogamos a existência de possibilidades diversas de pensar antropológicamente, de praticar arte ou de fazer política.

Palavras-chave: antropologia; arte; política; corpo político.

Abstract

In this paper, our proposal was to produce a state of art on the anthropological reflection about artistic practices with political engagement, and to generating dialogues with research projects that engage with the several forms of relation that can be established between the phenomena, experiences, practices, and concepts on artistic political-based gestures, starting from recent events. We understand the relationship between art, politics, and anthropology from a non-hierarchization or non-dependency of one field upon another. We propose to our readership a horizontal look at this conceptual triangle: we understand there are different possibilities to think anthropologically, to practice art, and to make politics.

Keywords: anthropology; art; politics; political body.

Abertura: *gestus* e afetos a partir de uma foto

Nada melhor que começar por uma imagem.



Figura 1. Março de 2018, Cinelândia, Rio de Janeiro, Brasil, protesto público.
Foto: Ingrid Vieira Duarte.

Laura Mulvey, crítica e pensadora feminista do cinema, tornou célebre, em seu artigo “Prazer visual e o cinema narrativo” de 1983, a noção de “olhar masculino” como um viés demasiadamente forte nas representações audiovisuais para que seguissemos pensando sem ele (Mulvey, 1983). Ancorada em uma verve psicanalítica que, como bem atesta Christian Metz (1972), estava bastante popular nas teorias do cinema de então, ela vocifera que as representações cinematográficas (se) constroem (a partir de) um conjunto de posicionalidades que, fazendo com que a arte imitasse a vida, sempre privilegiava a perspectiva masculina. John Berger (1999) estava, nessa mesma época, fazendo algum barulho entre os estudiosos da arte na Inglaterra (e ganhando prêmios) com um livro e uma série televisiva que se aproximava bastante dos argumentos de Laura Mulvey. O exato início de seu *Ways of seeing*, é taxativo: “Ver vem antes das palavras.” E segue: “A relação entre o que vemos e o que sabemos nunca está pacificada” (Berger, 1999, p. 9, tradução nossa).

Foucault (2000) havia demonstrado, na década anterior, que não se tratava em absoluto de uma questão particular. Em um único quadro (*As meninas de Velázquez*, no exemplo de Foucault), de fato, cabia o completo *Zeitgeist* sobe-rano, objetivado como era pela posição real em sua literal centralidade, no quadro encarnada perfeitamente pela infanta Margarida em primeiro plano absoluto e sei pai Filipe IV com a esposa Maria de Áustria refletidos num espe-lho. A representação da mudança de regimes de conhecimento era, afinal, uma mudança de perspectiva, uma tensão entre metáforas visuais que eram, mais significativamente, proposições conceituais que materializam, na tábula rasa da humanidade e da tela inicialmente vazia, tudo aquilo que podia ser visto e dito, todas as palavras e as coisas.

Desse ponto de vista, é inegável que mesmo a mais pueril fabulação visual é fundacionalmente política. Quando pensamos a relação entre arte e política, esses dois conceitos, como o nosso famigerado conceito antropológico de cul-tura, correm o risco de não dizer nada de tanto que dizem. E não é exatamente o filme *Uma linda mulher* e suas antológicas cenas com Julia Roberts e Richard Gere que nos vem à cabeça. Mas aí também está, talvez ainda mais porque não nos damos conta, a força ética e normativa de uma representação estética que, como tão bem insistiu Teresa de Lauretis (1994) com sua noção de “tecnologias de gênero”, não está apenas representando o mundo, mas construindo-o per-formativamente.

A foto que abre este ensaio permite também pensar essa triangulação entre sujeito, representação visual e fundamento político – por um lado, um sujeito não branco, homem, que viremos já perceber ser artista, empunhando um cartaz que é uma pintura, um desenho com a figura de uma mulher, negra, que é centro, *punctum* dessa narrativa visual em meio a uma multidão. Efetiva-mente, também aqui não estamos apenas devolvendo uma mera representação do mundo, estamos construindo-a performativamente.

É claro que essa imbricação não foi assim tão óbvia ou popular desde sempre. Clement Greenberg (1989), considerado por muitos o arauto do forma-lismo esteticista moderno, tinha também suas motivações políticas, claro. Quem não as tem? Mas o negava veemente. Defendendo as “artes de van-guarda” europeias (ainda que dizendo que sua melhor expressão estava nos Estados Unidos), colocou-as como uma reação apropriada ao caráter político da “arte degenerada” nazista. E, num um passe de mágica – pois é também de

ilusão de ótica que se trata – o masculinista pintor Jackson Pollock, com gotejadas pinturas púberes, virou a forma mais (não) politicamente correta e a perfeita encarnação de uma geração exaltada de artistas que, estando no mundo, não se sujavam, sublimes (e, em geral, ricos e brancos) que eram!

É claro que não temos a mínima ambição de perseguir os mil meandros que a relação entre arte e política, tema deste dossiê, nos coloca. Não apenas porque não podemos, mas, sobretudo, porque não queremos. Estabelecer qualquer tipo de relação necessária entre arte e política é justamente negligenciar que, na arte como na vida, construímos sempre narrativas mais ou menos coerentes e organizadas a partir de um absoluto fundo de contingências às quais reagimos a partir não apenas de nossos olhos, mas de nossos corpos e dos mundos incomensuráveis que eles encarnam. E é por isso que podemos pensar a arte exatamente como Riobaldo (pelas mãos de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*) pensava a vida: “Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar” (Rosa, 1994, p. 16).¹ Nada garante, a priori, o status libertário ou normativo de qualquer manifestação artística porque, na arte, como na vida, trata-se sempre de apostas que nada podem fazer senão emaranhar-se, para lembrar a expressão e Ingold (2007), em um mundo que é desde já e desde sempre construído com muitas linhas e vetores de centralização e dispersão, de hierarquização e igualitarismo, da opressão dos outros que lhes parece liberdade... e vice-versa.

Por que então a escolha dessa imagem com que iniciamos o texto? No contexto de nossas elucubrações, que papel ela assume? Desde logo, menos um propósito propagandístico ou panfletário (apressamo-nos em dizer!), e antes uma determinada proposta de leitura das encruzilhadas que compõem os três substantivos que desenham o título e dão corpo a esta proposta: antropologias, artes, políticas. Ou seja, uma articulação prismática de singularidades, basicamente porque entendemos que existem possibilidades diversas de pensar antropologicamente, de praticar arte ou de fazer política.

1 Algumas reflexões sobre essas questões e sobre a mobilização política e neoconservadora da arte feita por “pessoas de bem” têm sido desenvolvidas por Vi Grunvald. Cf. Grunvald e Leite Junior (no prelo), bem como palestra proferida na conferência *Histórias da diversidade*, realizada pelo Museu da Arte de São Paulo (Masp) nos dias 28 e 29 de junho de 2021 (cf. Masp..., 2021).

Queríamos produzir interlocuções com pesquisas que discutissem as várias relações que pudessem ser estabelecidas entre os fenômenos, experiências, práticas e teorias que envolvem tais conceitos, tendo como eixos as transformações ocorridas recentemente. Mas também porque marcamos uma não hierarquização ou não dependência de um dos campos sobre o(s) outro(s). Isto é, convocamos nossas leitoras e leitores para uma mirada o mais horizontal possível desse triângulo conceitual. Isso se configura finalmente como uma assunção acadêmica, estética e ética. E, por isso, a foto, que nos evoca um momento recente e particularmente trágico da vida coletiva no Brasil. Ela, de alguma maneira, repõe esse triângulo nominativo a partir de um prisma que nos parece analiticamente interessante (apontando deslocamentos entre arte e política que vêm sendo discutidos a partir da noção de ativismo), artisticamente provocador (dado que desloca a importância do belo tão marcada em nossa enviesada e particular noção de estética – cf. Morphy *et al.*, 1996) e politicamente proveitoso (afinal, como todas, nós também temos um posicionamento e o assumimos!). Um cartaz-desenho de intervenção política, nas mãos de um sujeito racializado e artista, num evento em espaço público e que mobiliza uma comunidade de protesto.

A sujeita não branca que vemos figurando no desenho é a intelectual e ativista negra Marielle Franco, lésbica, oriunda da Favela da Maré do Rio de Janeiro e eleita por um partido político de esquerda. Por todos esses atravessamentos e pela maneira como soube, de forma tão pungente, transformá-los em potência e luta viva no mundo, foi brutalmente assassinada na noite de 14 de março de 2018 quando saía da Casa das Pretas, na Lapa, de um encontro com jovens negras. Quem sustenta o cartaz é Alex Frechette, amigo de um dos organizadores deste dossiê, artista plástico e visual, com diversos livros publicados, pesquisador e criador de muitos projetos artísticos de intervenção política,² autor de um livro de textos e desenhos – *Diário em progresso* – que ele mesmo classifica como “celebração íntima da liberdade” (Frechette, 2014, p. 13).

Nessa obra, relata a sua participação e envolvimento nas manifestações políticas que ocuparam as ruas do Brasil a partir de junho de 2013 e as suas

2 Aqui seu canal de YouTube: <https://www.youtube.com/@alexfrechette/featured> (acessado em 14/01/2023).

ligações a outras movimentações e transformações políticas que estavam ocorrendo no mundo. E foi desse diário gráfico que Paulo Raposo, coorganizador deste dossiê, solicitou também os direitos de imagem do desenho de capa daquele livro para cartaz de um encontro internacional realizado em Lisboa em 2016, onde, coincidentemente, nós três, autoras destas palavras, estávamos todas e iniciamos um intenso percurso de partilhas (de) comuns que conduziu a este número temático de *Horizontes Antropológicos*.

O encontro internacional organizado em Lisboa que reuniu muitas outras ativistas, artistas e acadêmicas se chamou *Arte e política reloaded? O direito à cidade*³ e, curiosamente, também Alex Frechette também estava presente. Por isso, a escolha da foto-desenho de Alex para iniciar este dossiê não poderia ser mais apropriada, pois decorre também desta outra política de afetos com que se constrói a (boa) relação acadêmica e as (instigantes) parcerias intelectuais, frutos de encruzilhadas casuais e linhas fortuitas que se nos vão oferecendo caminhos. Itinerários de diálogos num tempo espiralar, para evocar um conceito tão instigante de Leda Maria Martins (2021) ou um “início, meio, início” como nos vem sugerindo Antonio Negro Bispo (cf. Santos; Mayer, 2020), para melhor desconstruirmos esta tirania do tempo linear, ocidental e racionalista.

Mas retomemos de novo a interlocução analítica com a foto na qual Alex trouxe para a rua o rosto estampado de Marielle, e onde se questiona sobre quem a terá mandado matar. Um questionamento que povoava – e infelizmente, mais de cinco anos depois, continua a povoar – as mentes de muitos. Alex, de alguma maneira, assinala e emblematiza essa demanda por justiça que ocupou ruas, redes sociais e muita comunicação social um pouco por todo o mundo. O efeito desse gesto artístico singular, na verdade, foi amplamente expandido pela ressonância que essa imagem alcançou em níveis de circulação, replicação, ressignificação. O que poderíamos chamar como um efeito de *hashtag* político (Raposo, 2022).

Na verdade, a foto que circulou como *hashtag* política não é a do início deste artigo. A primeira foto é uma foto no mesmo protesto, embora num outro local e com outro enquadramento, com Alex segurando o mesmo cartaz, mas

3 Cf. Arte e Política Reloaded (2016).

feita pela sua companheira, Guidi (Ingrid Vieira Duarte). A segunda (cf. Marielle..., 2022) foi obtida por um famoso (e já falecido) fotojornalista, Marcelo Sayão.⁴

Eventualmente, na troca de e-mails entre Paulo e Alex, podemos melhor entender o contexto de produção e os níveis de subjetividade envolvidos nesse desenho e, sobretudo, o seu gesto político e de engajamento estético:

Paulo – O desenho é seu, certo? Será que você me conta um pouco desse desenho, como nasceu? Quando você decidiu levar para a rua? Como ele se tornou viral? E também sobre essa história do *The Guardian*... Gostava de incluir isso no nosso artigo de abertura do número temático. Obrigado.

Alex – Sim, o desenho foi meu. Naquele dia, havia chegado em casa em Niterói à noite e soube da notícia. Eu tinha passado bem próximo ao local do seu assassinato, pouco tempo antes. Não consegui dormir direito aquela noite, situação que depois confirmei ser idêntica a de vários amigos, todos muito chocados. Tinha visto Marielle ao vivo apenas uma vez, quando ela falou num evento na Lapa, mas era consciente da sua atuação sempre presente. Fiz o desenho pela manhã e à tarde tinha uma apresentação na UFF. Levei o cartaz para a universidade e o assunto foi praticamente só esse, todo mundo estarrecido por aquele assassinato. Depois fui à manifestação que aconteceu no Centro do Rio. A foto do cartaz saiu em alguns veículos mas foi no segundo protesto que levei novamente o cartaz que um fotógrafo que trabalha para agências internacionais clicou [Marcelo Sayão] e ela primeiro saiu no *The Guardian*, depois no *El País*, *Spiegel*, ONU e vários sites de notícias, aí muitas pessoas começaram a compartilhar a notícia com a foto, como a diretora Ava DuVernay, a atriz Pamela Anderson e muitos outros que assinavam a carta que foi publicada no *The Guardian* exigindo uma investigação independente sobre o caso, assim que a fotografia se espalhou.

4 Fotojornalista brasileiro, muito premiado, coordenador de Fotografia da Agência EFE, falecido em 2020, e que foi quem primeiramente fotografou o cartaz-desenho de Alex Frechette na manifestação de luto pelo assassinato de Marielle e que o publicou depois em vários órgãos de comunicação social, entre eles a famosa carta-assinada no reputado jornal *The Guardian*, publicada em 22 março de 2018, onde inúmeros intelectuais, ativistas e artistas internacionais rechaçam tenazmente o assassinato da vereadora Marielle Franco e pedem pela formação de uma comissão independente de apuração (Marielle..., 2022).

Foi dessa forma que Alex expressou esteticamente sua afetação em face desse trágico crime. Seu gesto estético, mobilizado pela consternação política, foi levado primeiramente para dentro da academia onde iria falar de arte e do seu trabalho como artista, tendo este se tornado o assunto central da apresentação naquele trágico dia, mas permanecido ali no espaço, digamos, de um estúdio mais ou menos privado, como que expondo uma ferida que ali se abria. De seguida, aquele gesto se projetou na primeira manifestação de repúdio pelo assassinato de Marielle, onde Alex decide sustentar o cartaz publicamente, contagiando o olhar das suas parceiras de protesto e revelando os estilhaços de um luto coletivo. Mas só, dias depois, num segundo protesto, foi quando este reputado agente do mundo da comunicação social, o fotojornalista Marcelo Sayão, captou aquele momento crítico, publicou-o e a imagem viralizou na imprensa e mídias digitais. Aí, finalmente, o gesto estético se torna verdadeiramente uma *hashtag* política e se reperforma em outros cartazes, em murais de graffiti, em postagens nas redes sociais, em notícias na comunicação social mainstream e alternativa. Ou seja, o gesto político de um desenho-cartaz que nos interroga sobre um momento crucial da vida coletiva de um país se projeta e sofre vários tipos de ressonâncias em diversas escalas de visibilidade e de afetação.

No interior da academia, a imagem detonara muitos diálogos, mas não se projetava no espaço público, esse espaço de aparição para lembrar a célebre conceituação de Hannah Arendt. Nessa conjuntura é que povoa de olhares e faz fervilhar contaminações afetivas, quando se revela na rua, no ato de exibição escrachado e, finalmente, reverbera e se ressignifica quando se expande institucionalmente pelos cenários nacionais e internacionais dos canais midiáticos e das redes sociais. Ressonâncias globais estas que devolvem e estimulam de novo o gesto à mobilização individual e coletiva dos sujeitos para novos protestos, novas ações, ensejando, portanto, um tipo de ressonância que passa ao largo das clivagens de escala dualistas como indivíduo/sociedade e micro/macro. É como se a “curadoria” fotográfica de Marcelo Sayão, ousemos assim nomear, projetasse aquele carvão em cartaz formato A3 em obra de arte no mercado da arte (política) e lhe desse a visibilidade estética que transformará definitivamente aquele gesto em arma política potente e eficaz.

Mas a visibilidade estética daquele gesto/cartaz-desenho que reverbera pelos canais midiáticos, de fato, não abandona verdadeiramente o *gestus* inicial do seu criador, para recuperar um conceito do universo teatral de Bertolt Brecht.

O *gestus*, para o dramaturgo alemão, é signo de interação social. Assim, por exemplo, um homem que vende um peixe manifesta o *gestus* de vender; um homem redigindo seu testamento, um policial batendo num homem, um homem pagando dez homens – em tudo isso estão contidos *gestus* sociais, o de testar, brutalizar, pagar. Alex, empunhando seu cartaz-desenho com a sua pergunta básica e fulcral, está executando um *gestus* social que expressava o luto e a luta que se condensava respectivamente naquele assassinato e simultaneamente no seu repúdio total e magnânimo, mesmo numa época em que, quer no Rio de Janeiro, quer no Brasil, o clima fascista e a violência miliciana pairavam sobre as vidas de todos e todas que ali se manifestavam. Seu *gestus* social era, simultânea e deliberadamente, estético e ético, arte e política.

Tal como o teatro brechtiano procurava evitar o efeito anestesiante do espetáculo burguês, do jogo estético e criativo tornado entretenimento, também aqui esse desenho de Alex se propõe, enquanto artista-narrador, a devolver a quem o vê (lê) o *gestus* social, a consciência da linguagem, a politização da arte, permitindo assim (ao público) reagir à realidade social circundante. A pergunta “Quem matou Marielle?” não é, pois, apenas uma pergunta mas – quebrando uma quarta parede imaginada pelas convenções tradicionais teatrais entre o palco e o público e dirigindo-se diretamente aos seus espectadores como uma obra de arte que nos devolve o olhar que lhe aplicamos – se projeta como construção performativa de ação social e apelo à participação, à tomada de posição. Aquilo que, para nos mantermos no campo teatral, Augusto Boal, um outro dramaturgo influenciado por Brecht, veio a designar por espectadores, a possibilidade de superação de uma audiência passiva e meramente observadora, conferindo-lhes potência criativa e transformadora. “O espectador se liberta: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação! Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução!” (Boal, 2008, p. 236-237).

Como os panos caem, no palco da vida e da arte, é algo mesmo muito imprevisível, ainda que, é claro, mesmo com toda improvisação possível, nunca encenemos nossos próprios dramas e papéis sem um roteiro que é mais ou menos determinado. Mas, de novo, para algumas, a determinação importa menos. Quando a pensadora e artista trans e racializada Jota Mombaça (2021) fala raiosa e tão ferozmente que devemos fazer uma redistribuição da violência é porque nem todas temos a prerrogativa de apenas, como Pollock, jogar tinta numa tela como se disso não dependesse nossa própria sobrevivência. Afinal,

se é possível que uma certa noção de arte como encarnação do fino e sublime refinamento da humanidade tenha sido tão popularizada no discurso euro-americano, é porque, certamente, quem historicamente escreveu essa narrativa (da arte e da vida) talvez tenha mesmo tido a possibilidade social, política e estrutural de assim fazê-lo. Quem tem mesmo a prerrogativa de fazer de rosas armas engajadas contra a opressão que lhes é infligida, como quer Banksy, quando essas *vies en rose* só se projetam na condição e contrapartida inconfessa de uma política terrorista de morte para corpos que não gozam (e a expressão aqui é absolutamente apropriada) de seus privilégios? (Mbembe, 2018).

Que não nos tomem como radicais, pois desejamos muita ponderação, ainda que ela por vezes seja mais viável no que se postula como exercício livre de pensamento do que na vida. Banksy é um artista contemporâneo que em sua “modesta” insistência em não se fazer conhecer como rosto coloca posicionamentos interessantes sobre o centramento da arte em sujeitos individualizados em sua excepcionalidade excêntrica. Mas, mesmo que tenha, como alguns de seus mais interessantes contemporâneos de ofício, dado vazão à saída da arte dos museus em direção à rua (movimento tão importante e significativo), ainda assim o faz de forma heroica e voluntária. Entra, como penetra que não chamaram para a festa, na 58ª Bienal das Artes de Veneza, para fazer a performance-intervenção ironicamente intitulada *Veneza a óleo* com a certeza que sairá dali ileso e comentado. E assim o foi. Num mesmo histórico em que, em outra parte do planeta, imigrantes estavam sendo escravizados para construir outro desejado panteão da arte contemporânea.

Trata-se do empreendimento celebrado, cheio de pompa e bilionário para construção, em Abu Dhabi, de um estonteante polo de cultura que combinava, na mais fina tradição civilizatória ocidental, o conhecimento erudito encarnado em um campus da New York University com a mais fina expressão estética de dois gigantes e paradigmáticos panteões da arte, os museus Louvre e o Guggenheim. Certo é que, em séculos de treino e soberania, as instituições contemporâneas acabaram por encontrar espaço para a convivência com os fracos e oprimidos. E, após algumas denúncias e da imputação e reativação pública do que, para algumas, é apenas memória-mácula de escravização e brutalização de corpos racializadas, foram essas instituições que, após denúncias, suspenderam, crítica, mas temporariamente, as obras que as lembraram de uma história colonial que diziam, orgulhosas, já ter superado.

O primeiro Louvre fora da França não deixou de ser viável no paradisíaco bairro Saadiyat à beira da praia. Da mesma maneira que, por mais que certos padrões possam ter se negociado em termos da expropriação da força produtiva de pessoas que jamais iriam desfrutar daquele espaço, muito pouco, provavelmente, melhorou para aqueles “trabalhadores”. Eles seguiam, após um longo e duro dia de labor, acumulando-se no nascente e precarizado bairro que havia lhes reservado a construtora Al Jaber, importante e poderosa empresa daquele (ainda) monárquico país do Oriente Médio. Não surpreende, portanto, que o British Museum, em parceria com o local Zahed National Museum (e para não ficar atrás!), havia já acordado em emprestar (ceder?) importantes obras de sua coleção para o distintivo espaço que se erguia, perto do Louvre Abu Dhabi, em homenagem ao xeique Zayed bin Sultan Al Nahyan, fundador dos Emirados Árabes Unidos. Além, é claro, de, alguma conversa e alguma verba depois, o museu britânico ter decidido também renomear uma de suas galerias, em homenagem ao patriarca e primeiro governante soberano dos Emirados Árabes Unidos.

Novamente, não há motivos para exageros descabidos de tomada de posição. Hartwig Fischer, diretor do British Museum, elucidou que a parceria “tem a ver com a interconectividade de culturas, e essa galeria mostra o impacto da entrada da agricultura no Oriente Médio e sua disseminação na Europa, moldando assim o mundo moderno” (Downes, 2018, tradução nossa). O motivo não deixa de ser nobre, no sentido preciso e literal do termo. Apenas não deixa, igualmente, de sugerir que, mesmo alhures, a noção de colonialismo interno tão enfatizada pelos movimentos sociais indígenas de Abya Yula e por pensadoras como Silvia Rivera Cusicanqui (2021) parece se fazer cruelmente presente na celebratória junção de elites transnacionais em “nosso” sistema-mundo.

Os “fluxos globais culturais”, como tão bem argumentou o pensador indiano Arjun Appadurai (2004), se fazem domesticamente cotidianos na criativa realidade local. E, ainda que em outras proporções, a arte tem sido, em muitas cidades metropolitanas e a despeito das motivações progressistas de artistas socialmente engajados, um vetor de gentrificação dos até então decadentes espaços citadinos. De tal forma que essa ocupação urbana, tida como indesejada, se torna aridamente inviável para as precarizadas e, então, indigentes pessoas que historicamente ocupavam essas “regiões morais”, para lembrar um clássico e ultrapassado conceito do pensamento social sobre o urbano (Park, 1952).

Não se trata, portanto, de construir maldosos monstros, pois, como polemicamente defendeu Hannah Arendt (2017) ao falar sobre o julgamento de um dos mais célebres algozes de seu próprio povo, todas estamos sujeitas a encarnar, de forma distinta, desproporcional e, por vezes, involuntária, a banalidade do mal. Como reza a sabedoria popular: “De boas intenções, o inferno está cheio.” Porque não se trata, justamente, apenas de intenções e profissões de fé, mas, talvez, da maneira como conduzimos nossas ações e práticas no mundo a partir de uma ética de (con)vivência menos violenta. Reconhecendo, como sugeriu Butler (2019a) com a noção de precariedade, que somos fundamentalmente fracas e incapazes no que dependemos, constitucionalmente, umas das outras. Mas que, também, para além dessa precariedade dada, há outros processos de precarização construídos de maneira que o mundo se torne mais violento e hostil para algumas, mas (e) nunca para todas. Como Butler (2019b) tão sensivelmente retoma em outro trabalho – daquilo que muitas mães das periferias brasileiras sabem⁵ – nem todos os corpos parecem merecer o choro e enlutamento social.

Aliás, Brasil e Argentina têm, ambas, suas “mães de maio” que tomaram o espaço público e escancararam as ruas na insurgência contra o terrorismo de Estado que, de formas muito diversas, assassinou seus filhos, como muito bem explicitou Diana Taylor (2009). Durante a ditadura argentina, somaram-se milhares de jovens que desapareciam do dia para noite. E, ainda marcados por essa década sangrenta, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, um grupo de artistas e amigos política e emocionalmente mobilizados, decidiram abordar a questão desse trauma social com inspiração na obra do artista polaco Jerzy Skapski sobre o genocídio nazista em um dos seus centros mais mortalmente nevrálgicos, Auschwitz. Elaboraram, então, uma proposta para o edital artístico do Salón de Objetos y Experiencias da Fundación Esso no qual ocupariam o espaço da instituição privada de arte com silhuetas (*El siluetazo*⁶) que marcariam, em sua presença quase vazia, a ausência daqueles que haviam sido exterminados. O regime autoritário argentino dava seus últimos respiros no início da década de 1980 quando, desesperado, em uma última e fracassada tentativa de alizez bélica, entra em guerra com o Reino Unido por território,

5 A esse propósito cf., por exemplo, Vianna e Farias (2011).

6 Cf. *El siluetazo* (2013).

no que entrou para os anais da história como a Guerra das Malvinas, fazendo alusão às ilhas onde a disputa viril ocorreu. Aparentemente, o cenário não estava muito propício à arte. Ou, antes, a arte pensada como prática autocentrada de realização estética ou, para ficar na elaboração de Adorno (1993), como “satisfação ou interesse desinteressado”, já não era mais possível.

A motivação ético-estética dos artistas vinha também de uma marcha organizada pela célebre AIDA (Associação Internacional de Defesa dos Artistas Vítimas de Desaparecimentos no Mundo), fundada em Paris em 1979, na qual eram levados bustos que buscavam presentificar as pessoas desaparecidas. Quando souberam, então, do protesto que as *madres*, *abuelas* e ativistas fariam publicamente no dia 21 de setembro de 1983, o jovem grupo de artistas resolveu levar sua ideia inicial para elas. Nesse dia, de início, eles conduziram uma espécie de oficina onde linhas acompanhavam os corpos deitados sobre o papel na construção das silhuetas que passariam a se sustentar em paredes e muros.

De uma proposta de arte engajada para incomodar o mundo artístico privado de então, a mesma se desprende do trio e se potencializou no engajamento destas muitas mulheres que, ainda sob o horror da ditadura, insistiram em resistir e colocar, no espaço público, a dor que viviam também em suas casas. Tal como Alex Frechette viu desprender de suas mãos o cartaz a carvão do rosto da vereadora assassinada que passou a ser imprevista insígnia coletiva, um rumor de dor, mas também a potência da raiva que continua a marcar um certo Brasil de hoje que, mesmo sob enorme violência, insiste em não se deixar morrer.

“A gente combinamos de não morrer”, exaltou Carolina Maria de Jesus. Essa frase, deliberadamente marcada pela “dicção popular”, pela oralidade, é uma escrevivência, cuja potência, segundo Conceição Evaristo, vem da palavra de mulheres negras ancestrais que foram as que, de fato (e aqui ela retoma Gilberto Freire e seu clássico *Casa-grande e senzala*), ensinaram-nos a falar a todas nós. Mas, consciente de que, como a frase “Quem matou Marielle?” tão abertamente coloca, as palavras são muito mais do que apenas palavras, constituindo-se em importantes ações sociais que, como sugere Austin (1962), fazem coisas, Evaristo as pensa como “sustância”, “fio de prumo” a partir do qual é possível borrar outras palavras públicas, a linguagem oficial, normativa e violenta que se projeta contra determinadas corpos.

Essas são certamente questões centrais para adentrar nos meandros de nossa proposta. Até aqui falamos de gestos estéticos e subjetividades afetivas, ressonâncias e reperformance, mediações e ação institucional, estilhaços e brechas, participação, transformação e politização da arte. Olhemos então esses *gestus* políticos nas suas vibrações insurgentes.

***Gestus* políticos, estéticas insurgentes**

A percepção de que o ativismo contemporâneo possa ser pensado como um teatro político, um lugar ético para a criatividade e para o uso de competências artísticas, tem uma de suas gêneses – gênese multifacetada e plural – nos movimentos antiglobalização do final do século XX e nas suas táticas de ação política. Evidentemente, como argumentamos, a relação entre arte e política é algo que sempre se constituiu como fundamental e inexorável. Mas, como insistimos, ela é também bastante diversa.

Desde logo, lembremos o processo de “esteticização da política” que, na leitura de Walter Benjamin (1994), marca o uso da arte pelos fascismos, opondo-se à “politização da arte” nas propostas comunistas. Ou o trabalho do historiador Marc Bloch (1993) sobre as monarquias francesa e inglesa e seus performativos poderes taumaturgos. Ou ainda Jacques Rancière (2005), autor onipresente nas discussões contemporâneas sobre arte e política, que defende que esta última é essencialmente estética e o poder sempre funcionou com manifestações espetaculares, seja na Grécia clássica, seja nas monarquias modernas, ainda que nem sempre essa associação entre espetáculo e político tenha sido vista com bons olhos, inclusive por seus conterrâneos (Guy Débord, 1994).

De qualquer forma, as crises do capitalismo planetário que passaram a eclodir em várias partes do mundo nesse fin de siècle apresentaram um farto contexto de teste e experimentação de táticas políticas que operavam pelas formas expressivas e criativas. Muito presente nas últimas duas décadas, as diversas *ocupações* de espaços estratégicos estão muitas vezes conectadas com o que algumas pesquisadoras vêm discutindo a partir da noção de ativismo, contrapondo-se, em muitos sentidos, ao que é tradicionalmente levado a cabo pela política institucionalizada, mas também revelando suas porosidades e contágios. Nesses tempos-espacos das manifestações antiglobalização, assim

como em protestos contra Estados autoritários como no caso da Primavera Árabe e nas assembleias de ocupação do espaço público,⁷ como sugere Julia Ruiz Di Giovanni (2015) ao discutir o conceito de ativismo, criam-se “zonas autônomas temporárias” (Bey, 1985) onde são reconfiguradas e experimentadas novas formas de relação e visão social que possuem, potencialmente, a promessa de construção de outros horizontes e projetos de sociedade.

Desse modo, o ativismo político contemporâneo reconhece (talvez tenha sempre reconhecido) que existe na sua dimensão estética um potencial comunicacional e de partilha do sensível (Rancière, 2005) para o desenho de sua ação:

Todos os movimentos políticos desenvolvem as suas próprias estratégias estéticas, e este novo agente social reflete explicitamente sobre as suas próprias formas visuais desde o início dos anos noventa. Quero introduzir a ideia de que, num certo sentido, ao lado da “virada social” da arte, há também uma certa “virada artística” ou “virada criativa” do ativismo. Gestos simbólicos, ações performativas, linguagem visual e criatividade estética tornaram-se um traço comum da política extraparlamentar. (Blanco, 2013).

John Jordan, um dos fundadores do coletivo britânico Reclaim the Streets, do final do século XX, promotor de momentos de espetacularização da ação política em Londres em torno das questões da mobilidade urbana, direito à cidade e dissidências identitárias com as suas raves espontâneas, dizia numa entrevista ao cientista social especialista em temáticas de cruzamento entre arte e política, Silas Harrebye (2016, p. 4, tradução nossa), o seguinte:

Muito do trabalho que fazemos [...] é unir artista e ativista e realmente tentar usar os métodos de trabalho poéticos, criativos, imaginativos e inusitados dos artistas e reuni-los com uma imaginação muito mais corajosa, muito mais crítica e muito mais combativa dos ativistas.

7 Para uma discussão contemporânea sobre ocupação da rua, arte e ativismo, cf. Grunvald (2019).

Josephine Witt, a jovem alemã protagonista de ação ativista,⁸ definia-se no seu Twitter⁹ como uma ativista feminista teatral e utilizava um emoji de borboleta (🦋) como ícone do seu perfil. Tendo subido à mesa onde falava Mario Draghi, o então presidente do Banco Central Europeu, em 2015, Witt lançou *confetti* e papéis sobre aquele dirigente europeu (cf. *Protester...*, 2015). Curiosamente, segundo fontes jornalísticas presentes, teria escrito uma frase num desses papéis em que menciona essa relação entre gesto poético e ação direta: “Hoje sou só uma borboleta te mandando uma mensagem, mas se assuste, voltaremos” (Pérez, 2015).

Esse é um exemplo emblemático de um ativismo criativo que procura hackear em favor de sua prática o circuito hipermediatizado das instituições e dos dirigentes políticos internacionais, protagonizando performances espontâneas, teatrais, happenings ou ações de desobediência civil com o objetivo de “fazer passar” mensagens políticas concretas. Por outro lado, evoca também a presença de um sentido provocador e clownesco e que nos permite recuperar o modo como Mikhail Bakhtin (1993) pensava as manifestações populares da cultura medieval europeia como vetores de carnavalização e inversões sociais. Não será despidendo pensar num conjunto alargado de performances políticas que apelam ao riso, ao grotesco, à máscara, à relativização irônica da verdade, à ilusão circense.

De um outro modo, a ação da feminista alemã pode se articular com aquela outra performada pela então jovem liderança indígena mēbêngôkre, Tuíra, que, em Altamira, durante o 1º Encontro das Nações Indígenas do Xingu em fevereiro de 1989, passou uma faca junto ao rosto do então representante do Estado brasileiro, José Antônio Muniz Lopes, na discussão da implementação de uma barragem no Rio Xingu, em Belo Monte, com vistas à construção de uma hidrelétrica pela Eletronorte.¹⁰ Aqui, percebemos que essas táticas de potenciação de proposições através de *gestus* políticos que se constituem através de estéticas

8 Essa ação política performativa realizada em abril de 2015, numa entrevista coletiva do então presidente do Banco Central Europeu, Mario Draghi, foi obviamente amplamente documentada pelos jornalistas ali presentes (cf. *Protester...*, 2015).

9 Cf. https://twitter.com/josephine_witt (acessado em 14/01/2023).

10 Leia-se em Martinho (2019) a detalhada narração dessa ação performativa política das lutas indígenas no Brasil com grande impacto midiático.

insurgentes são efetivamente soluções de resposta e resistência às dinâmicas de captura dos aparelhos de poder e dominação e das suas instituições.

Mas são, simultaneamente, brechas e pontos de fuga para tensionar esses espaços onde narrativas únicas se tecem, onde certos corpos cis-heteronormativos, masculinos e brancos são regra e se impõem e onde discursos hegemônicos se instituem. Muitas relações entre a comunidade de artistas e o chamado “mundo da arte”, como o definiu Howard Becker (1982), atravessam também esses tipos de tensionamentos e de deslizamentos entre a ocupação de espaços institucionais e a criação de zonas (artísticas) autônomas temporárias para evocar novamente Bey (1985). Esses são movimentos de tensão que podem ser pensados também como movimentos de negociação, e por vezes, resultam em novas constelações e cenários.

Eventualmente, estaremos aqui a assumir uma nova geometria variável para o famoso (e já clássico) debate entre as propostas de Nicolas Bourriaud (2009) de arte relacional e de criação de pactos entre artistas e públicos (incluindo os espaços institucionais onde se inscrevem) e as críticas de Claire Bishop (2012) que reclama antes para a prática artística um sentido conflitual e de exposição dos “infernos artificiais” em que vivemos.

Nessa mesma linha de raciocínio, poderemos perceber que existe uma conexão relevante entre a emergência do que se está conceituando como novíssimos movimentos sociais (Day, 2005) no contexto da luta política contemporânea, designadamente desde o final do último milênio, e que servem como dispositivo muito favorável à criação de máquinas de guerra e à produção e disseminação de repertórios de *gestus* políticos marcados por insurgências estéticas.

Nesse cenário, impossível negligenciar a relevância das redes sociais e de ações de ciberativismo numa era marcadamente digital, como nos vêm explicando Manuel Castells (2009) sobre o uso da internet no movimento zapatista no México, Jeff Juris (2005) e John Postill (2014) sobre movimentos *occupy* e anti-austeridade na Europa e nos EUA, Donatella Della Porta *et al.* (2006) e o famoso dossiê de pesquisas sobre os movimentos antiglobalização e de justiça global e suas redes de ativismo digital, ou Gabriela Colemann (2015) e o *hacktivismo* do coletivo internacional Anonymous, ou ainda os usos de plataformas digitais e redes sociais pelas culturas juvenis estudados por Rossana Reguillo (2000), apenas para citar alguns dos nomes mais reverberantes. Não é de estranhar,

portanto, que o campo artístico se constitua off e online, por assim dizer, tal como o ativismo se vai constituindo entre a rua e a rede.

E como situar essa questão no tempo, no tempo da arte contemporânea em particular? A contemporaneidade questiona a separação entre os mundos da arte e os outros mundos sociais. Néstor García Canclini (2014) argumenta que a arte contemporânea virou “pós-autônoma”. A prática artística não resulta única ou se processa preferencialmente por objetos de arte, mas está inserida em múltiplos contextos, desde meios de comunicação e espaços urbanos, às redes digitais, às ciências sociais, às formas de participação social e o ativismo político.

Nesses termos, a arte deixaria de ser definida pelo “mundo da arte” ou pelo “campo artístico”. A prática artística contemporânea questiona, assim, a própria divisão social do trabalho que a autonomização de áreas implica e, da mesma forma, a sociologia da arte e a história da arte baseadas nessa noção, de Bourdieu (1993) e Becker (1982) a Foster (1995) e Bishop (2012). Para García Canclini, a sociedade contemporânea já não segue as narrativas fortes da modernidade, nas quais a divisão social do trabalho entre campos fazia sentido. A sociedade contemporânea não tem um projeto, uma visão de futuro, em termos políticos ou religiosos.

Nessa situação, a arte surge como uma possibilidade, não como uma política dogmática ou religião alternativa, mas simplesmente como um espaço que pode fornecer metáforas para abordar o que o autor chama de “iminência”. Este não é um estado místico, mas a experiência de perceber na realidade existente outras formas possíveis de ser que fazem da dissidência, e não da fuga, uma necessidade (García Canclini, 2014). Essa formulação aproxima García Canclini da noção de Rancière de que a política da estética propõe novas distribuições do sensível.

Poderíamos também incluir a antropologia nesse momento pós-autônomo? Pensar uma antropologia pós-autônoma, após a divisão social do trabalho, após a especialização e a expertise, que fosse ao mesmo tempo política e arte? Uma possível chave para pensar um novo momento pós-autônomo é o uso da participação, como forma de estabelecer relações entre arte, política e ciências sociais. A relação entre arte e antropologia não é apenas um diálogo, uma troca ou um dar e receber, onde a antropologia pode fornecer métodos etnográficos em troca de métodos visuais, ou ética em troca de criatividade. O que a “participação” implica é mais do que um valor equivalente, mas envolver-se, tornar-se parte,

por exemplo, de uma prática política. A troca participativa não é uma mercadoria, mas sim uma dádiva (Sansi, 2015). O “imperativo de participar”, que transforma a arte e a antropologia, faz com que sejam algo mais, e algo mais do que eram antes: “estende-os” (Mauss, 1990; Strathern, 1990), distribui a sua personalidade para algo maior. Alguns autores falaram sobre “parasitas” e “paraetnografias” (Holmes; Marcus, 2008, 2012), aqui podemos falar diretamente sobre movimentos políticos.

Uma forma de compreender esse momento pós-autônomo seria entendê-lo em relação aos argumentos de Callon sobre novas formas de política. Callon identificou uma nova forma de “democracia técnica” (Callon; Lascoumes; Barthe, 2011) constituída por “fóruns híbridos” nos quais a política, a ciência, a arte e todas as formas de conhecimento são reunidas (participam umas das outras) para enfrentar situações de incerteza. Essa nova forma de democracia se oporia à convencional “democracia representativa” do passado, baseada na separação de esferas (a política, por um lado, a ciência, por outro), e a “representação” entre elas (cidadãos representados por políticos, leigos por cientistas). Os exemplos usados por Callon são temas de preocupação coletiva (*matters of concern*) que geram movimentos ativistas, como os resíduos nucleares, o HIV-AIDS ou as mudanças climáticas. Esses fóruns híbridos superariam a “dupla delegação” de cidadãos a políticos e a especialistas que caracteriza o nosso atual modelo de democracia representativa (ou delegativa), propondo reunir todos os atores envolvidos nessas questões, pessoas afetadas e participantes nesse processo.

O imperativo a participar abre um espaço de possibilidade (talvez seja isso que García Canclini entende por “iminência”), gera novas situações que, ampliando o alcance da sua prática e situando-a num contexto mais amplo, podem ajudar a repensar alguns dos princípios básicos da antropologia, precisamente, como disciplina “autônoma”, como forma de especialização. O mo(vi)mento “pós-autônomo” na arte e na antropologia, ao obrigar a participar, fazer parte de experimentos maiores em “democracia técnica”, pode nos forçar a questionar, em termos mais amplos, em que consiste o trabalho dos antropólogos.

Seria errado, porém, ver esse momento pós-autônomo, de iminência, de questionamento dos limites entre as disciplinas e os campos somente em termos afirmativos. O ativismo e o “ativismo”, nos últimos anos, não foram unicamente da esquerda, mas claramente foram também tomados pelas narrativas e práticas de direita. A extrema direita, de fato, deu a volta a essas práticas, a

esses argumentos, à negação da expertise. E introduziu mesmo o que alguns têm vindo a chamar de uma estética de extrema direita.¹¹ Deveríamos refletir sobre os limites da participação entre arte, política e antropologia, os limites da pós-autonomia.

Em todo o caso, podemos dizer que as ações performáticas como as acima evocadas podem ser entendidas como máquinas de guerra no sentido sugerido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), na sua obra mestra, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, notadamente no capítulo designado por “Tratado da nomadologia”. De algum modo, escapando à leitura marxista do efeito de alienação da ideia de máquina gerada pela sociedade industrial, aqueles pensadores franceses sugerem que na contemporaneidade poderíamos considerar o retorno da noção de “maquinação” com a sua primordial função de conspirar contra o poder estabelecido, de imaginar novos agenciamentos possíveis e até de inventar meios de transformação radical da realidade.

Assim, essas formas de performance política e de criatividade ativista poderiam ser pensadas como modalidades de reXistência, coligação e criatividade que “maquinam” outros mundos possíveis. E por isso o acento de Deleuze e Guattari em pensar a máquina de guerra como uma invenção e na sua dimensão nômade – o que pode aliás ser também articulado com as reflexões de Pierre Clastres (2018) sobre como a fixação, firmeza, unicidade e força centrípeta, que os aparelhos de Estado buscam e são, sofreu desde sempre as reações e os tensionamentos produzidos pelas forças de multiplicidade, exterioridade e margem, usando como exemplo a forma como as sociedades ameríndias trabalha(va)m ativamente, através de múltiplos dispositivos, para não instituírem um centro organizador e para recusarem um “grande arquiteto” como único centro da sociedade (cf. Clastres, 2018). Assim, o *centro* (capturado pelo aparelho de Estado) e o *fora* (multiplicado pelas máquinas de guerra nômadas) coexistem em uma luta intensa e em uma tensão constante, e obviamente também com deslizamentos e interseções pontuais.

Partindo desse posicionamento, poderemos então pensar que os *gestus* políticos de estéticas insurgentes melhor se desenham sob esses desígnios do nomadismo, da marginalidade, da exterioridade, da maquinação, mas que não

11 Veja-se o dossiê organizado por Kyle Craig (2022) para a revista eletrônica *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*.

se deslaçam totalmente dos espaços e das estruturas institucionais de poder, convivem em tensão, buscam brechas e fendas para resistir e reXistir em estilhaçamentos que provocam a dissidência nos modelos hegemônicos. É assim que entre microtopias e utopias, passando por distopias e processos de reXistência criativa, esses campos de atuação – arte, política e antropologia – têm se valido uns dos outros no momento de pensar estratégias e erigir práticas de contrapoder. Mesmo quando seus posicionamentos ecoam de setores reacionários da sociedade e ultraconservadores.

Porém, nessas performances políticas disruptivas de extrema direita, como a invasão do Senado em Washington ou em Brasília, apenas para evocar as mais midiáticas, ainda que se ataque o centro das instituições democráticas com sujeitos políticos que encarnam um certo perfil de vítimas da globalização e dos indícios de corrupção dos políticos, numa certa marginalidade sistêmica, todavia os apelos que evocam e as reivindicações que reclamam são o reforço do autoritarismo e do poder disciplinador e a reserva moral hiperconservadora da nação através do estrito cumprimento dos mandamentos religiosos mais rigidamente pensados. Como diria o intelectual indígena Ailton Krenak (2022, p. 87-88) para evocar os anos recentes do Brasil e da governação de Bolsonaro:

Os próprios símbolos da nação impostos pelo colonialismo, como a bandeira nacional (que em qualquer republiqueta simboliza um baluarte de identidade), foram apropriados por um grupo de pessoas tão autoritárias que impedem que outros compartilhem deles. Trata-se de um clube com especial apreço por armas, uma série de preconceitos e toda sorte de fundamentalismos.

Talvez então, como enunciávamos atrás, essas performances insurgentes de esquerda e de direita se distingam por um ideário de polaridades básicas: vida e morte; política dos afetos/cuidado e necropolítica; comum e excludente. Mas esses binarismos, antes que fim da conversa, seriam apenas seu início, pois o importante é forjar uma imaginação social e política capaz de fazer jus às nossas existências a partir de um programa ético de (con)vivência.

Como diria Gregory Sholette (2022, p. 20, tradução nossa) procurando pensar uma historiografia da arte de compromisso político que reformule a ideia básica de que a arte ativista é um fenômeno inteiramente novo, ele afirma, porém, que ainda assim assistimos a uma:

[...] emergência de uma vigorosa estética de protesto, que se desenvolve num estado de realidade permanentemente estetizada, ou talvez, mais exatamente, num estado de irrealidade social e política provocado pelas condições ultraespetacularizadas do capitalismo do século XXI.

No dossiê que agora se segue, os contributos dos diversos autores e autoras buscam justamente pensar essas dimensões da relação entre arte e política, através do campo da antropologia. Esse diálogo se fez em torno de contextos tão distintos como: a literatura ficcional de Ursula Le Guinn; na presença de entidades afro-brasileiras ou ativismo político em manifestações carnavalescas ou de corporalidades dissidentes em manifestações populares; no ativismo trans transportado para o palco; nos registros cinematográficos como o filme *Ôrí* e suas cosmologias; em gestos necropoéticos; na reflexão sobre personagens históricas icônicas para grupos invisibilizados ou discriminados; no cruzamento entre práticas rituais de cura e formas estéticas de insurgência política; ou finalmente, reveladas em estratégias metodológicas baseadas em práticas performativas a partir de memórias de violências sentidas por ativistas feministas.

Desejamos uma excelente leitura.

Referências

ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 1993.

APPADURAI, A. *A dimensão cultural da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém*. Lisboa: Ítaca, 2017.

ARTE E POLÍTICA RELOADED. *Está quase...* [S. l.]: Arte e Política Reloaded, 27 maio 2016. Facebook: @arteepoliticareloaded. Disponível em: <https://www.facebook.com/arteepoliticareloaded/photos/pb.100064666453548.-2207520000./1751034271840221/?type=3>. Acesso em: 14 jan. 2023.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. London: Oxford University Press, 1962.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: EdUnb; São Paulo: Hucitec, 1993.

- BECKER, H. S. *Art worlds*. Los Angeles: University California Press, 1982.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BEY, H. TAZ: zona autônoma temporária. Tradução: Patricia Decia & Renato Resende. Digitalização: Coletivo Sabotagem: Contra-Cultura. [S. l.: s. n.], 1985. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf. Acesso em: 14 jan. 2023.
- BISHOP, C. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books, 2012.
- BLANCO, J. R. Reclaim the streets! From local to global party protest. *Third Text*, [s. l.], 2013. Disponível em: <http://www.thirdtext.org/reclaim-the-streets>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- BLOCH, M. *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poética políticas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BOURDIEU, P. *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press, 1993.
- BOURRIAUD, N. *A estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, J. *Corpos que importam*. São Paulo: N-1, 2019a.
- BUTLER, J. *Vida precária*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.
- CALLON, M.; LASCOUMES, P.; BARTHE, Y. *Acting in an uncertain world: an essay on technical democracy*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- CASTELLS, M. *The Information Age: economy, society, and culture*. Malden: Blackwell, 2009.
- CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Manuel de Freitas. Lisboa: Antígona, 2018.
- COLEMAN, G. *Hacker, hoaxer, whistleblower, spy: the many faces of Anonymous*. London: Verso Books, 2015.

CRAIG, K. (ed.). The aesthetic politics of far right movements. *PoLAR: political and legal anthropology review*, [s. l.], 20 Aug. 2022. Disponível em: <https://polarjournal.org/2022/08/30/the-aesthetic-politics-of-far-right-movements/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

DAY, R. J. F. *Gramsci is dead: anarchist currents in the newest social movements*. London: Pluto Press, 2005.

DÉBORD, G. *The society of the spectacle*. New York: Zone Books, 1994.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-110.

DELLA PORTA, D. et al. *Globalization from below: transnational activists and protest networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

DI GIOVANNI, J. R. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

DOWNES, S. The British Museum is naming one of its galleries after Sheikh Zayed. *What's On*, [s. l.], 21 June 2018. Disponível em: <https://whatson.ae/2018/06/the-british-museum-is-naming-one-of-its-galleries-after-sheikh-zayed/>. Acesso em: 5 set. 2023.

FOSTER, H. The artist as ethnographer? In: MARCUS, G.; MYER, F. (ed.). *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 302-309.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRECHETTE, A. *Diário em progresso: jornadas de junho, rio de Janeiro e a repolitização do cotidiano*. [S. l.]: Alex Frechette, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/38859658/Di%C3%A1rio_em_progresso_Jornadas_de_Junho_Rio_de_Janeiro_e_a_repolitiza%C3%A7%C3%A3o_do_cotidiano. Acesso em: 14 jan. 2023.

GARCÍA CANCLINI, N. *Art beyond itself: anthropology for a society without a story line*. Durham: Duke University Press, 2014.

GREENBERG, C. Vanguarda e kitsch. In: GREENBERG, C. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1989. p. 27-44.

GRUNVALD, V. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 55, p. 263-290, 2019.

GRUNVALD, V.; LEITE JUNIOR, J. Cruzada sexogenérica e a arte como regime de moralidade: reflexões a partir do *Queermuseu*. In: ALMEIDA, H. B. de; HENNING, C. E. *Desafios e resistências em gênero e sexualidade no Brasil contemporâneo*. Brasília: ABA Publicações. No prelo.

HARREBYE, S. F. *Social change and creative activism in the 21st century: the mirror effect*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

HOLMES, D.; MARCUS, G. E. Collaboration today and the re-imagination of the classic scene of fieldwork encounter. *Collaborative Anthropologies*, [s. l.], n. 1, p. 81-101, 2008.

HOLMES, D.; MARCUS, G. E. Collaborative imperatives: a manifesto, of sorts, for the reimagination of the classic scene of fieldwork encounter. In: KONRAD, M. (ed.). *Collaborators collaborating: counterparts in anthropological knowledge and international research relations*. New York: Berghahn Books, 2012. p. 126-143.

INGOLD, T. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.

JURIS, J. S. The new digital media and activist networking within anti-corporate globalization movements. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, [s. l.], n. 597, p. 189-208, 2005.

KRENAK, A. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MARIELLE Franco's murderers must be brought to justice. *The Guardian*, [s. l.], 22 Mar. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/22/marielle-franco-murderers-must-be-brought-to-justice>. Acesso em: 14 jan. 2023.

MARTINHO, C. Tuíra, a imagem. *Tuíra*, [s. l.], n. 1, p. 20-35, 2019. Disponível em: <https://escoladeativismo.org.br/tuira-a-imagem/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

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

MASP seminários: histórias da diversidade. São Paulo: Masp, 28 jun. 2021. 1 vídeo (5h25min10s). Publicado no canal Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imCHI9cHkHU>. Acesso em: 14 jan. 2023.

MAUSS, M. *The gift: the form and reason for exchange in archaic societies*. London: Routledge, 1990.

- MBEMBE, A. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: N-1, 2018.
- METZ, C. *A significação no cinema*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1972.
- MOMBAÇA, J. *Não nos vão matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MORPHY, H. *et al.* Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, T. (ed.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996. p. 203-236.
- MULVEY, L. O prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.
- PARK, R. *Human communities, the city and the human ecology*. Glencoe: Free Press, 1952.
- PÉREZ, C. Ativista 'ataca' presidente do BCE durante entrevista coletiva. *El País*, [s. l.], 15 abr. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/15/economia/1429107137_051224.html. Acesso em: 14 jan. 2023.
- POSTILL, J. Democracy in an age of viral reality: a media epidemiography of Spain's indignados movement. *Ethnography*, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 51-69, 2014.
- PROTESTER disrupts EBC news conference. *DW*, [s. l.], 4 Jan. 2015. Disponível em: <https://www.dw.com/en/protester-disrupts-ecb-news-conference/a-18385811>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2005.
- RAPOSO, P. Performances políticas e ativismo: arquivo, repertório e re-performance. *Novos Debates*, [s. l.], v. 8, n. 1, e8119, 2022.
- REGUILLO, R. *Emergencia de culturas juveniles: estratégias del desencanto*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000.
- RIVERA CUSICANQUI, S. *Ch'ixinakaxvtxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: N-1, 2021.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.
- SANSI, R. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.
- SANTOS, A. B. dos; MAYER, J. Início, meio, início: conversa com Antônio Bispo dos Santos. *Indisciplinar*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 52-69, 2020.

SHOLETTE, G. *The art of activism and the activism of art*. London: Lund Humphries, 2022.

EL SILUETAZO. *Muac*, [s. l.], 2013. Disponível em: <https://muac.unam.mx/exposicion/el-siluetazo?lang=en>. Acesso em: 14 jan. 2023.

STRATHERN, M. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press, 1990.

TAYLOR, D. O trauma como performance de longa duração. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-12, 2009.

VIANNA, A.; FARIAS, J. A guerra das mães: dor e política em situações de violência institucional. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 37, p. 79-116, 2011.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

A política cultural da saúde transgênero: considerações a partir do encontro entre o ativismo trans e o teatro

**The cultural politics of transgender health:
considerations from the encounter between trans
activism and theatre**

Francisco Cleiton Vieira^{I,II}

<https://orcid.org/0000-0002-8852-6212>

cleiton.vieira@ufrn.br

^I Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Santa Cruz, RN, Brasil

^{II} Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil
Em pós-doutoramento (bolsista Capes)

Resumo

Neste trabalho analiso a formação de uma política cultural no seio da mobilização social em torno da saúde transgênero no Brasil. Através da etnografia da performance e reverberações da peça teatral *Histórias compartilhadas* durante a 11ª edição do festival For Rainbow em 2017 no centro cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, Ceará, procuro compreender como tem se formado uma representação social de pessoas trans e travestis em prol do reclame de direitos como resultado de uma performance advinda de formas expressivas diversas. A peça teatral e sua animação sociopolítica foram constituídas como rituais de liminaridade cujo potencial de articulação voltou-se à mudança social. Este artigo insere-se em pesquisa etnográfica mais ampla desenvolvida em cenas hospitalares e de ativismo no Ceará entre os anos de 2017 e 2019.

Palavras-chave: teatro; saúde trans; arte; cultura.

Abstract

In this work I analyse the formation of a cultural policy within the social mobilization around transgender health in Brazil. Through the ethnography of the preparation, performance, and reverberations of the play *Histórias compartilhadas* during the 11th edition of the festival For Rainbow in 2017 at the Dragão do Mar cultural center, in Fortaleza, Ceará, I try to understand how a social representation of travesti and trans people has been formed in favor of the claim of rights as a result of a performance in different expressive ways. The theatrical play and its socio-political animation were constituted as liminality rituals whose potential for articulation turned to social change. This article is part of a broader ethnographic research developed in hospital and activism scenes in Ceará between 2017 and 2019.

Keywords: theatre; transgender health; art; culture.

Introdução¹

A arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.

Machado de Assis (2008, p. 1026)

O Centro Dragão do Mar, ou apenas Dragão do Mar, como é conhecido o principal centro de arte e cultura do Ceará, recebia, em novembro 2017, a 11ª edição do For Rainbow – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero. Localizado na Praia de Iracema, antigo cenário portuário do estado, o complexo é composto por multigalerias, biblioteca, planetário, cinema e teatro, além de uma praça, um auditório e um anfiteatro. Acompanhado dos ativistas trans Januário, Luana e Roberto, eu havia acabado de entrar no prédio pela rua Bóris naquele fim de tarde de 10 de novembro, enquanto via os corredores dos andares do lugar se encherem de visitantes, casais de diferentes orientações sexuais, crianças, adolescentes, grupos de estudantes fardados, drag queens montadas, rapazes com roupas e maquiagens tidas como femininas, entre outros. Nesse dia, e no seguinte, as atividades encerrar-se-iam com shows em palcos montados à rua, ao lado do complexo, reunindo ainda milhares de ouvintes para dançar forró e músicas pop. A atmosfera, visualmente colorida, incutia um clima de festividade e celebração que não parecia representar uma região de tão disseminada violência contra pessoas trans e travestis.

Eu estava acompanhado, na ocasião, ativistas pessoas trans e travestis² que desenvolviam ações coletivas a partir de uma associação então emergente, todos

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

2 Por pessoas trans e travestis compreendo todos os sujeitos que vivenciam, em alguma extensão, uma mudança de gênero relativa a um trânsito entre posições sociais de mulher e de homem que se baseiam em construir outros projetos corporais, identidades e lugares institucionais divergentes daqueles assinalados originalmente ao nascimento, o que, por sua vez, impacta todas as relações sociais e reconhecimento político no qual estejam enredados. Ao invés de centralizar tal trânsito em termos de identidade, concebo-o a partir da categoria de pessoa, a qual estabelece uma noção de Eu específica ao Ocidente (Mauss, 2003) que orienta, entre outros elementos próprios, o processo de identificação de si mesmo num dado contexto social e político. Acompanho ainda as tensões provocadas por Berenice Bento (2016), segundo as quais se entende que se referir a “pessoa trans” de modo isolado não cobre as diferenças dinamizadas por travestis brasileiras.

eles e elas muito jovens, entre 18 e 25 anos de idade. Fora convidado, mais cedo, para assistir a um espetáculo teatral que se mostraria simbólica e politicamente significativo para o ativismo em torno da população LGBT,³ e particularmente trans, na região. Tratava-se de um monólogo teatral chamado *Histórias compartilhadas*, o qual versava sobre a relação complicada entre pessoas trans e travestis e os serviços e profissionais de saúde e justiça no Brasil. Era considerado, principalmente, o suporte estatal para a transição de gênero⁴ e suas consequências para o reconhecimento e garantia da cidadania. O ator em cena, que começava a ler um livro sentado numa cadeira alta, havia coletado histórias trans, usando-se de um amplo e diversificado conjunto de recursos para a sua manifestação artística naquele pequeno palco. A sensibilidade dos espectadores estava sendo aguçada por mecanismos muito díspares entre si: trabalho corporal, vídeos exibidos em televisores, projetores, filmadoras, trilhas sonoras, microfones entre falas e silêncios. Essa peça de teatro, contudo, não foi o único objeto de engajamento artístico no campo do ativismo trans na cidade de Fortaleza.

-
- 3 Utilizo-me da sigla LGBT, um acrônimo que faz referência a lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, devido a sua construção social enquanto uma categoria de farto manejo no campo etnográfico. Isso não significa que eu não reconheça, nem que os ativistas que acompanhei não reflitam, sobre suas limitações. No âmbito do ativismo em torno da diversidade sexual e de gênero as discussões sobre a inabilidade da sigla de *representar* todos os grupos e identidades é apontada com certo vigor político, mas as táticas para sua superação esbarram em alternativas viáveis (aumento de letras na sigla, por exemplo). Na teoria antropológica tem se apontado para as dificuldades de se encontrar uma categoria global eficaz; do mesmo modo que tem se indicado a necessidade etnográfica de sua definição, sempre devedora do contexto. Nesse sentido, sempre que utilizar da sigla “LGBT” estou fazendo referência a um termo local que circunscreve uma comunidade imaginada, como apontou Sílvia Aguião (2018), e não a uma categoria de análise ou descritiva. Como expressão descritiva recorro a “diversidade sexual e de gênero”, como já foi indicado na antropologia diante da implosão da homossexualidade como categoria capaz de reunir todas as experiências e pessoas desse espectro (Valle; Simões, 2015).
- 4 Enquanto transição de gênero faço referência a uma trajetória individual vivida coletivamente de mudança entre posições sociais de homem para mulher ou vice-versa (Connell, 2012), e até mesmo de processos que não encontram um objetivo final delineado numa posição única. Esse processo pode ser vivido como um rito de passagem, de acordo com Arnold Van Gennep (2013), como apontou Anne Bolin (1983), ou como uma trajetória pessoal socialmente vivida em termos institucionais e de projeto corporal. Nessa experiência, é preponderante uma certa centralidade do corpo como objeto de engajamento político, identitário e social, mesmo que não seja possível inferir uma única maneira de fazê-lo. Durante o trabalho de campo, tive pouco contato com pessoas que constroem sua noção de Eu enquanto “não binário” ou de “instabilidade permanente” no campo das relações de gênero. Por isso, minhas análises aqui estão mais concentradas em experiências sociais de sujeitos que buscavam se localizar numa única posição de gênero (mesmo que esta seja travesti, homem ou mulher trans).

Ao longo do meu trabalho de campo na cidade, pude observar diversas iniciativas nesse sentido, o que despertou minha atenção para compreendê-las de maneira antropológica. Argumentarei que essa peça integra um cenário de produção artística maior composto por filmes, exposições de artes plásticas, museológicas e fotográficas, escrita de poemas e de letras de música, entonações de canções e publicações de livros autobiográficos. Todos esses produtos integram-se como num quadro que não se arrefece numa homogeneidade, mas se apresenta em multiplicidade, tanto estética como simbólica. Essa vivificação heterogênea é animada grandemente por se conectar à dinâmica política que tem objetivado demarcar a *existência social* de pessoas que transicionam entre identidades de gênero e entre projetos corporais. Procuro desenhar alguns dos contornos e direcionamentos desse cenário. Assim, centro-me, neste artigo, em uma análise e em uma descrição etnográfica da produção, performance e das reverberações políticas da peça teatral⁵ *Histórias compartilhadas*, produzida pelo Outro Grupo de Teatro, com direção de Eduardo Bruno, técnica de Tavares Neto e interpretação de Ari Areia, levando-me, com isso, a uma compreensão do engajamento político trans em torno da atenção à saúde.

Embora mantenha um diálogo com os estudos teatrais e das artes da performance, não procuro contribuir para uma teoria do teatro ou do performático, e sim para uma teoria antropológica da arte enquanto política a partir do ativismo trans. Nesse sentido, é necessário, para situar holisticamente o

5 Nos estudos teatrais ou das artes da performance e na própria prática cênica, *peça teatral* nem sempre pode ser o termo privilegiado por diretores, atores/atrizes, produtores, entre outros, ao se descrever o conjunto de cenas que tomarão/tomaram os palcos/espço de atuação. “Experimento cênico” (Alexandre, 2017), “peça documental” (Dawson, 1999) – e sua variação, “documento cênico” – são algumas outras categorias que diversificam a nomeação de um exemplar de expressão do teatro. Isso se deve a diferentes visões sobre a ideia de representação, promoção de ficção ou não ficção, métodos na construção de informações-base, abordagens cênicas e, também, a forma de relacionamento com o público em termos de separação, aproximação ou continuidade performática. Refiro-me a esse monólogo enquanto *peça teatral* porque essa expressão unia os diferentes grupos e questões que ela suscitava, justamente por ser uma categoria de uso comum, tanto nas suas reverberações políticas e simbólicas, como no trabalho expressivo que o concebeu. Nesse sentido, essa definição busca captar as variadas formas que o espetáculo assumiu socialmente, e não busca contradizer a ideia de “documento cênico” que o grupo teatral que o montou por vezes apresentava à imprensa, já que esse espetáculo era visto como um agregado de histórias reais a partir do cotidiano transposto ao teatro. Algo que não fazia uma oposição entre documento cênico e peça teatral, justamente porque procurava, numa visão brechtiana, fazer os espectadores refletirem sobre suas vidas e as daqueles retratados no espetáculo.

teatro, observar o processo criativo de atores e de atrizes em sua rede de relações, saberes e maneiras de pensar e de adaptar que traz o espetáculo a lume, como indica Eugenio Barba (1994). O autor, também diretor e ator, procurava criticar um certo “etnocentrismo teatral” que incutia o resultado – a peça encenada – como um produto cultural dissociado da sua criatividade original. Não procuro reproduzir tal abordagem, e sim apenas extrair dela a ideia de que o ponto de vista do espectador não deve ser considerado sozinho. Isto é, não passo a nenhum estudo do comportamento pré-expressivo do trabalho de representação organizada, como nomeia Barba, mas incluo na análise o processo criativo.

Como numa ode à arte como política – e, portanto, à sua dissociação –, busco demonstrar neste artigo como se tem erigido um engajamento para a formação de uma *política cultural difusa* enquanto um dos trabalhos da mobilização social em torno da saúde transgênero⁶ no Brasil. Parto etnograficamente de Fortaleza, no Ceará, mas tal universo é observável em todo o país, sendo algo mais geral e abrangente do ativismo trans presente não apenas em eventos culturais, mas em congressos acadêmicos e em reuniões político-administrativas com gestores públicos. Cabe já pontuar, contudo, que a expressão se refere, grosso modo, a uma orientação seguida para fomentar uma gama de atividades de cunho coletivo e individual de criação de objetos de diferentes formas expressivas capazes de cristalizar ou de materializar intenções sob o vivido em sua dimensão simbólica. A expressão faz jus ao uso comum de cultura e de *produto cultural*, tudo que procura representar hábitos e modos de vida através de qualquer forma expressiva em sua infinita variedade artística. Assim, não estou aludindo exatamente ao estudo das políticas públicas que tomam a cultura – ou a “cultura LGBT” – como objeto de ação estatal para o investimento e organização institucional, muito embora a peça teatral e muitos dos produtos culturais observados em campo tenham sido executados sob o fomento do

6 Como saúde transgênero, ou simplesmente saúde trans, compreendo todo um campo social composto por diferentes profissionais e gestores em saúde – e pesquisadores – e animado por categorias sociais e noções não restritas ao corpo sexuado que podem assumir relações concorrentes e/ou complementares. Com isso, esses diferentes agentes sociais formalizam serviços e/ou práticas de (auto)atenção em saúde que objetivam oferecer terapêuticas biomédicas clínicas e/ou cirúrgicas a pessoas que vivenciam processos de transição de gênero e seu posterior acompanhamento (Vieira, F., 2020). Algo que não exclui outras formas fora do escopo biomédico de se pensar o corpo, a sua interpretação, explicação e abordagem.

governo do estado do Ceará e/ou do governo federal. Não obstante, está no meu horizonte analítico que esse cenário cultural se reproduz dentro dos efeitos que as políticas públicas impõem, como já indicados por Antonio Souza Lima e João Castro (2015) ao considerarem as práticas que constroem o Estado. Antes, a política cultural difusa que observei trata-se de uma orientação política pouco organizada, mas que guia de alguma maneira atividades e gêneros artísticos num escopo mais geral de formação social.

Apesar de o meu foco recair majoritariamente sobre o teatro, recorrerei ao longo do trabalho a considerações acerca de outros formatos expressivos de artistas trans e não trans que comungam entre si do mesmo objetivo estético-político: a liberação trans enquanto acesso universal à cidadania e à proteção contra a violência a despeito e na forma da diferença que encampam, considerando o corpo sexuado e as relações de gênero como umbilicalmente constituídos por questões étnico-raciais, de classe, de origem, entre outras, que não somente “marcam”, mas formalizam-se como socialidades incorporadas.

Essa dinâmica política e artística trans na cena cearense se dava num contexto nacional de particular agitação social, principalmente devido às tensões crescentes provocadas pelas reações às propostas de diversidade e igualdade de gênero. Isto é, recrudescia um neoconservadorismo no país por meio de posturas, práticas e discursos contra quaisquer menções públicas, políticas e profissionais relativas a temáticas de gênero e sexualidade (Machado, 2016), o que daria espaço, junto a outros fatores, à destituição da presidenta Dilma Rousseff (PT) e a posterior ascensão de “novos” grupos e políticos conservadores, dentre eles, o mais notável, Jair Bolsonaro (PSL), que seria eleito presidente da República em 2018 (Anderson, P., 2020). Nesse horizonte, a peça teatral a que me refiro trazia dois focos de crítica: o *modus operandi* das instituições jurídicas e médicas, personificadas em seus profissionais diante de pessoas que buscavam transicionar de gênero ou a viver em fluxo constante, cuja orientação epistemológica era psicopatologizante. Algo que vem sendo apontado amplamente por diferentes pesquisas antropológicas e sociológicas em várias regiões do país (Almeida, 2012; Bento, 2006; Costa Novo, 2021; Vieira, F., 2020; Vieira; Porto, 2019).

A nível nacional, até aquele momento, o Supremo Tribunal Federal (STF) não havia promulgado sua tese geral acerca da mudança autônoma de prenome e sexo no registro civil. A análise, em 2018, da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) nº 4275 impactaria consideravelmente o ativismo trans

em torno da nomeação das pessoas quanto ao direito constitucional e registral, entretanto, ainda não estávamos sob os efeitos burocráticos que se desenvolveriam posteriormente. Em termos locais, os ativismos trans e de aliados encampavam a necessidade da instalação de um ambulatório do Processo Transexualizador a partir do Sistema Único de Saúde (SUS) que viria a ser oficializado no início de 2021, mas que operava autonomamente desde 2019. Nesse sentido, o documento cênico do Outro Grupo de Teatro vislumbra essas questões de maneira mais contundente, apontando para uma generalização acerca da necessidade de se trabalhar ativamente para gerar mudanças sociais a níveis não apenas institucionais, mas cotidianos, coletivos e individuais em respeito à imagem da pessoa trans como sujeito universal, como mostrava a menção de histórias de nacionalidades diferentes organizadas em relação ao adoecimento e sofrimento no processo de transição de gênero.

Parece incomum se referir ao teatro a fim de compreender serviços de atenção à saúde ou enquanto mobilização social para sua idealização e construção burocrática, física e financeira. Contudo, se nos permitirmos olhar para a política como uma ação coletiva que não se restringe à oficialidade estatal, podemos aprender, como indicam diversos cientistas sociais, que a arte não apenas é socialmente delineada (Becker, 1977; Velho, 2006) e culturalmente organizada (Geertz, 2001), com condições de possibilidades para o destaque de seus artistas (Elias, 1995), ela também é politicamente significativa em sua técnica e circulação (Benjamin, 1994) e simbolicamente constituída ao lado de eventos sociais outros como performance que continua e modifica o cotidiano (Taylor, 2013) e capaz de intervir e modificar a realidade (Raposo, 2021); de modo que não é de se estranhar que se torne uma pedra angular de movimentos sociais (Grunvald, 2019) e ferramenta de visibilização de corporalidades dissidentes (Melo; Ribeiro, 2015). No caso particular do teatro, mas aplicável de algum modo a outras artes, fica explícita sua dinamização como um mecanismo de expressão, construção comunitária e resistência contra cenários de preconceito (Marra; Schanke, 2002; Newton, 1979; Savran, 2003), portanto, de homofobia e transfobia. Assim, como objeto de estudos antropológicos, teatrais e da performance, suas dimensões pré-expressivas, performáticas e consequenciais atrelam em difícil dissociação arte, política e estética corporalizada ao unir dança/movimentos, visões/engajamento sobre responsabilidades

políticas e relações intersubjetivas (Barba, 2021; Carvalhaes, 2013; Müller, 2013) e interpretação (Brecht, 1957; Ruffini, 2021; Turner, V., 1982) no escopo da performance. Doutro modo, é crescente a ênfase dada a diferentes formas de ativismo para promover a importância da atenção à saúde trans – como é o caso dos zines produzidos por coletivos na Europa para disseminar informações e defender uma forma de saúde autônoma sem o controle estatal (Raha, 2021).

Nesse sentido, à sua própria maneira, havia então, subjacente à criação artística do grupo de teatro e do engajamento militante que observei, a noção sociológica de que seria necessário não apenas convencer o gestor e o profissional do direito e da saúde, seria imprescindível modificar mentes, procurar atingir racionalidades que até ali diziam que a vivência transgênero era um deslocamento insuperável e adoecedor, porque sabiam que tais mentalidades organizavam as restrições que viviam. Na verdade, como reclamavam os(as) ativistas e expressavam-se em suas obras, das quais a peça teatral é um exemplo importante, o adoecimento era resultado do tratamento – e/ou da sua ausência – que recebiam e não dos projetos de transição. Ora, neste artigo não estou interessado na arte teatral como expressão da beleza ou do humano como valor regimental do mundo, mas como registro de ideias, ações e (contra) movimentos políticos, sociais e culturais que, lidando com o humano, inscreve-se como pivô de eventos e janelas para observar práticas políticas e a formação da pessoa dentro de processos criativos de expressão artística.

Etnografia, materiais e método

Os dados empíricos nos quais me baseio para a escrita deste trabalho são provenientes de dois materiais diferentes. O primeiro refere-se a observações etnográficas do engajamento de ativistas trans com o teatro e à performance do monólogo *Histórias compartilhadas*, peça produzida pelo Outro Grupo de Teatro proveniente de Fortaleza, no Ceará, quando da sua apresentação no palco do Dragão do Mar durante a 11ª edição do Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero – For Rainbow. Desde que começou a ser produzido, a partir de sua décima edição, no Dragão do Mar, o festival alcançou uma projeção inédita. Em seus comunicados oficiais, a sua organização se

propõe ao “combate ao preconceito e à discriminação”, e “busca fortalecer a cultura LGBT em Fortaleza e celebrar a diversidade que faz do Ceará um lugar plural” (For Rainbow, 2016). O objetivo, nesse sentido, visava a construção da região como uma forte atmosfera de defesa de direitos. Através de um exame das edições anteriores se percebe que, embora produtos com temática trans fossem recorrentes, o personagem homem trans não figurava de maneira contínua nos produtos do festival.⁷ Isso mudaria nessa 11ª edição quando a referida peça de teatro foi fortemente veiculada com a proposta de contar histórias de sofrimento.

Percebi que essa performance apresentou-se como uma excelente via de acesso para compreender a produção cultural que recebera atenção da política mobilizada por travestis, homens e mulheres trans. Compreendo-a enquanto uma apoteose de símbolos significativos para a região, um evento social com certa estrutura. Aproximo-me daquilo que Mariza Peirano (2002) apontou acerca do estudo etnográfico dos rituais e dos eventos. Observo a peça de Ari Areia como um evento crítico que expôs – nas reverberações políticas, na produção e performance e entre espectadores – as tensões entre agenciamentos em torno da mudança social referente às relações de gênero e à heteronormatividade. Para a antropóloga, rituais se referem à ação social, em atos ou palavras ou em ambos, como no nosso caso, em que visões de mundo compartilhadas circulam via linguagem. Assim, tais atos *revelam* aos(as) antropólogos(as) não apenas perspectivas/ideias de grupos sociais e de sujeitos, mas práticas que extrapolam o que se diz. Para os e as artistas, a peça teatral é um ritual de comunicação e de incorporação da crítica sobre o mundo social; para os ativistas, uma possibilidade de usar esse ato para sua política ao mesmo tempo que para sua satisfação estética; para todos aqueles que excedem esses grupos, esse teatro pode romper ou romper desejadamente ou não uma certa *ordem natural* do que se entende pela vida coletiva e tudo aquilo que procura ser

7 Em 2011, na sua quinta edição, o curta-metragem pernambucano *Entre lugares: a invisibilidade do homem trans* apresentava a história pessoal de dois ativistas. Com 12 minutos, dirigido por Lucas Patrese, o filme trazia o argumento de que gênero e sexualidade eram temáticas diferentes, ao veicular que um dos personagens namorava uma travesti e o outro, um homem. Em 2016, na décima edição, o longa-metragem estadunidense *O garoto real*, direção de Saleece Haas, voltava a veicular a temática a partir da relação do protagonista e sua mãe durante a transição de gênero.

representado ou posto em diálogo dramatúrgico (o homem, a mulher, o sexo, etc.). Ao observar como tal performance de teatro une os grupos de maneira eloquente, a pesquisa etnográfica fornece a ferramenta para captar os imponderáveis que são daí suscitados.



Figura 1a. *Histórias compartilhadas* apresentada em Brasília.

Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)⁸

A segunda fonte empírica foi constituída pensando-se a repercussão da peça teatral. Inicialmente, entrevistei Ari Areia e depois passei ao levantamento e leitura de textos jornalísticos publicados em jornais cearenses sobre suas reverberações políticas e sociais. Foram dois os critérios de seleção desse material. Um seguiu, primordialmente, o maior peso de circulação local atribuído aos tabloides pelos próprios interlocutores quando discutíamos a respeito do impacto da

8 As imagens reproduzidas neste artigo se referem à apresentação do espetáculo na Universidade de Brasília, em julho de 2016. Contudo, minha descrição etnográfica corresponde majoritariamente à sua apresentação em 2017 no teatro do Dragão do Mar, em Fortaleza.

performance de Ari Areia e do imbróglio e da perseguição que contra ele se instaurou entre políticos, jornalistas, religiosos e advogados. Já outro correspondeu ao período de 2015 até 2018, o que marcava o início da produção da peça e sua apresentação, a que eu assisti. Meu interesse em olhar para tais publicações populares estava em entender o debate público acerca da noção de transgênero/trans e como se impunham limites para sua livre reprodução social através da arte. Não realizo nenhum tipo de recenseamento ou mapeamento dessas matérias jornalísticas, mas sigo reportagens tornadas relevantes pelos colaboradores com os quais interagi. Não se trata de gerar uma imagem isolada da região, mas de associá-la aos debates nacionais em voga no período a nível nacional sobre a diversidade sexual e de gênero. Assim, os jornais considerados foram *O Povo*, *Diário do Nordeste* e *Tribuna do Ceará*. Dessa pesquisa tomei conhecimento da íntegra das reações de políticos eleitos e de profissionais do direito da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) atuantes na região, as quais foram animadas em repúdio e escárnio à peça, ao seu conteúdo, forma e circulação.

Essa construção de dados faz parte de uma pesquisa de campo mais abrangente que se deu durante etnografia que realizei na capital do Ceará, Fortaleza, entre os anos de 2017 e 2019, tempo esse dividido entre visitas regulares e moradia contínua de um ano entre 2017 e 2018. Esse período de pesquisa foi imaginado inicialmente para a confecção da minha tese de doutorado sobre saúde trans, política e biomedicina (Vieira, F., 2020), durante o qual convivi com artistas, ativistas, pacientes/usuários do SUS e profissionais de saúde (majoritariamente médicos e médicas e psicólogos e psicólogas) em clínicas, hospitais, abrigos, eventos políticos e no mais banal cotidiano de interlocutores, ao que se seguiram entrevistas de longa duração e análise de arquivos históricos e documentos estatais. Meu foco recaía especificamente no acesso de pessoas trans aos serviços de saúde e às estratégias empreendidas por pacientes e profissionais de saúde para criar um cenário legítimo com objetos, práticas, pessoas e discursos que chamei de *campo social da saúde trans*. Entretanto, boa parte dessas ações sociais se dava “fora” do que se poderia denominar “saúde”: fora dos corredores de hospitais, das salas de cirurgias e de atendimento e das filas para marcação de consultas. Assim, seguia a observar engajamentos em outros espaços sociais, como o da religião, do acesso à renda, da defesa de direitos ao registro civil, da comunhão de alimentação, bem como o da arte, objeto central deste artigo.

Com uma forte dimensão de atuação política de homens e mulheres trans e travestis, eu não poderia ignorar etnograficamente a criação artística que não apenas era estrategicamente encampada pelos ativistas em diferentes formatos, como invadia as situações como parte lúdica de tradução de uma ação coletiva. Ao longo de variadas e criativas formas expressivas em reuniões e eventos de militância, encontros com gestores e atividades recreativas, circulava entre nós uma performance artística que parecia falar de modo mais eloquente e visceral sobre o que se urgia sentir no cotidiano. Isso se tornou particularmente evidente para mim durante uma intervenção musical de homens trans ativistas em um evento alusivo às comemorações do Dia da Visibilidade Trans⁹ realizado em janeiro de 2018, no pátio do casarão que abrigava o Centro de Referência Janaína Dutra,¹⁰ no centro de Fortaleza. Naquele momento, rimas improvisadas deram forma a letras cantaroladas ao microfone com muito entusiasmo. No final do pequeno show que se instalou, enquanto alguns ativistas se dividiam tocando violão e tamborim, um outro ecoava o seguinte: “Sou trans e sou cidadão/ ninguém vai calar nossa voz/ todo lugar vai ter LGBT [...] vai ter João com corpo de Maria [...] sociedade transfóbica quer nos ensinar/ eu vou dizer pra vocês, quero respeito, quero amor...”¹¹

Quando terminávamos de cantar, ovacionávamos a apresentação e voltávamo-nos para a atividade de orientação para retificação do registro civil. Assim, parecia difícil separar de forma estanque não apenas militância e arte, mas também essas das ações estatais, algo que complexificava sobremaneira a política cultural que estava sendo produzida ali. O que eu percebia naquele momento, com ares de novidade relativa, era que havia um investimento largo, aliado a artistas cisgêneros, no âmbito da produção cultural, intentando-se uma mudança social que ajudasse a criar uma legitimidade para o que se estava reivindicando publicamente: o acesso a recursos, especialistas e estabe-

9 O Dia da Visibilidade Trans é comemorado no dia 29 de janeiro de cada ano, e tem sido marcado por atividades políticas, recreativas e informativas, organizadas tanto por grupos de ativismo como por setores estatais que se especializam na diversidade sexual e de gênero.

10 O Centro de Referência LGBT Janaína Dutra (CRJD) é um serviço da Prefeitura Municipal de Fortaleza, alocado na Coordenadoria da Diversidade Sexual que compõe a Secretaria dos Direitos Humanos e Desenvolvimento Social.

11 Fragmento da letra de música sem título que foi cantada durante o evento organizado pelo Centro de Referência.

lecimentos para uma transição de gênero em segurança (que não causasse sofrimento nem adoecimento), parte primordial no âmbito da proteção contra a violência a eles e elas direcionada. Essa percepção durante o trabalho de campo intensificou-se quando soube, segundo alguns ativistas, da existência do monólogo de Ari Areia e da sua exposição no teatro do Dragão do Mar.

Dessa maneira, ao partir prioritariamente da descrição de *Histórias compartilhadas*, pretendo corresponder à minha própria “experiência sensível”. Não formulo um retrato estático; por isso, posso relegar certos elementos a segundo plano e destacar outros. Tive alguma experiência prévia como ator, no início da minha vida adulta, quando participei de um pequeno grupo de teatro épico com um diálogo com o teatro de rua e de bonecos nos quais estavam envolvidos alguns dos meus amigos artistas do Vale do Açu, no Rio Grande do Norte. Assim, estive inserido desde o interior desse universo social particular como um praticante e não como um antropólogo. Assistir ao monólogo de Ari Areia e acompanhar a recepção que ele obteve trouxe-me muitas memórias desse período, algo que não trago para corroborar uma “descrição de um ator”, como se isso pudesse pretender maior fidedignidade – até porque há muito tempo que tomei outros rumos profissionais –, mas como um elemento biográfico que animou os meus sentidos durante o registro etnográfico. Portanto, esta etnografia é perpassada por essa memória que construí, gerando algumas referências que pude estabelecer ao considerar a importância dessa peça.

Histórias compartilhadas, ou dos corpos que não se bastam

O Dragão do Mar estava cheio de visitantes nesse dia. Atravessamos a ponte metálica de cor vermelha e descemos à praça. Alguns ambulantes vendiam objetos feitos à mão. Para não correr o risco de um maior atraso para assistir à peça, pegamos nossos ingressos gratuitos na bilheteria e entramos no teatro. Ao entrarmos, tenho a sensação que o monólogo que iremos assistir começa antes de começar. Avistei uma pequena câmera filmadora num tripé posicionada para a plateia desde o palco, e um pequeno televisor de tubo a cores projetava nossas imagens. O ator, vestindo um terno cinza, sentava-se numa cadeira de assento alto modelando pacientemente um boneco de massa de cor laranja. Após alguns minutos os alto-falantes do teatro começam a reproduzir um

áudio diferente das imagens; é um rapaz falando sobre seu processo de transição de gênero. Eu reconheço sua voz, fico surpreso porque é um dos interlocutores dessa pesquisa. Ele não está conosco nesse momento, mas sua lembrança é ativada entre nós quando trocamos olhares. Faz quase dez minutos, então o ator se levanta e coloca o boneco sobre a cadeira, o qual, como uma pessoa, parece agora esperar algo acontecer. A frente do palco está iluminada e seu fundo permanece escuro. Com aquela câmera na mão, o personagem-ator continua a filmar a plateia enquanto fala sobre as dificuldades de aceitar a si mesmo. Um discurso se desenrola sobre o processo de transicionar, a sua necessidade frente a uma angústia. Ele alterna a filmadora para o próprio rosto, enquanto a sua imagem também é reproduzida na televisão. A fala agora enfatiza que a medicina e o direito através dos médicos e dos juízes tentam demarcar quem é trans por meio de uma “autorização”. “Mas isso não deveria ser assim”, argumenta. “As pessoas deveriam ser livres!” Menções aos corpos desviantes que ficam entre o homem e a mulher se materializam por alguns minutos antes de um vídeo ser projetado no fundo do palco. Passamos a assistir a um vídeo pornô no qual o famoso pioneiro ator trans Buck Angel faz sexo com uma atriz travesti.

Enquanto assistimos ao filme pornô, o personagem da peça tira toda a sua roupa. Ele está completamente nu, mas não por muito tempo: com uma fita branca, um esparadrapo que corta com as próprias mãos, ele coloca seu pênis para trás/baixo do seu corpo, reproduzindo algo similar à prática comum entre travestis, transformistas e mulheres trans para esconder o falo e reproduzir uma vagina aparente – ou, como chamam também travestis, transformistas, drag queens e gays, a prática de “aquendar a neça”¹² (Santos, 2012). Nesse momento, duas mulheres se levantam da plateia e saem, possivelmente incomodadas. Eu sentia um pouco de animação e surpresa. Por um momento, vemos o ator no mesmo lugar da projeção do vídeo, a qual é inscrita em seu próprio corpo como parte da tela que recebe as imagens. Continuando sem falar, o personagem posiciona no canto da frente do palco uma mesinha alta com

12 Segundo Joseylson dos Santos (2012, p. 119), que estudou a prática de se montar como drag queen/transformista em Natal, Rio Grande do Norte: “‘Aquendar a neça’ é a forma de esconder a genitália: os testículos são posicionados na região pubiana. Depois o pênis é puxado para trás e preso com adesivos (Emplastro Sabiá) ou com calcinhas sobrepostas bem justas.”

material cirúrgico. O vídeo pornográfico chega ao seu fim. A câmera que ele usava no começo do espetáculo é posicionada por ele mesmo para filmá-lo. Ele continua seminu, apenas seu pênis some. Abrindo alguns pacotes de gaze, ele levanta uma agulha ligada a uma seringa e abre um acesso venoso em seu braço direito. Quando ele volta para trás, uma cadeira de plástico com apoio para as costas apresenta um crucifixo. Enquanto tudo isso acontece uma trilha sonora nos acompanha, levando-nos a deter maior atenção. Nenhuma fala ainda.

O sangue do seu braço agora desliza pelo Jesus crucificado, pingando desde seu braço cortado pela agulha e marcado por um garrote de plástico translúcido. A cadeira de plástico que segura o enorme crucifixo está agora pontilhada de vermelho. Eu estou completamente chocado com o que vejo, e olho para os ativistas ao meu lado que olham tudo com muita compenetração. Tentando uma interpretação, imagino que a figura do Jesus em sangue estava sendo apresentada para comparar o sofrimento das pessoas trans com o dele, numa ode ao que o corpo sente na experiência que os sujeitos trans vivenciam. Jesus sofrera também porque não o entenderam. O corpo é levado ao extremo e essa imagem sacra une os dois sofrimentos imaginados e representados naquele palco.

Ao limpar seu braço, a cadeira e o Jesus permanecendo ao fundo, ele vem para o centro do palco para segurar com dificuldade um garrafão cheio de água. Com isso, começa um discurso outra vez. Tudo está escurecido à meia-luz. O peso do garrafão parece incomodá-lo numa analogia corporal à agonia. Suas expressões faciais vão ficando crescentemente alarmantes. O peso representa a sociedade, “os outros”, cochichava um interlocutor ao meu lado. Na sua fala, o sofrimento, mais uma vez, é a figura norteadora. Lamenta-se. Chama-se Riley e não Jéssica; era difícil *ser assim*, complementava. É a única vez que o ator encarna um personagem durante a peça, na qual ele se porta, na maior parte do tempo, como um contador de história. Divergindo seus olhares em direções diferentes a tensão aumenta. O seu ânimo fica mais energético depois de alguns minutos. O garrafão cai estrepitosamente no chão de madeira do palco, rolando até a sua borda e derramando água para todos os lados, inclusive no carpete da plateia.

Nesse momento eu penso, como ele conseguiu autorização para molhar o teatro? Sem me demorar muito nas minhas reações paralelas, a peça novamente capta minha atenção quando o ator, ainda seminu, passa de imóvel em

sofrimento a limpar a água do palco com a própria roupa de que havia se despedido. O silêncio entre os espectadores é inquebrável, e eu olho para as feições daqueles que estão ao meu lado e as vejo paralisadas. Nosso ator então torce a roupa para colocar novamente a água no garrafão esvaziado, com o auxílio de um funil. Com a roupa espremida, ele a veste, ainda sem falar nada. Vestindo seu terno molhado, o ator segura a sua câmera na mão e vai para trás do palco. Outro vídeo começa a ser projetado no mesmo lugar que a cena pornô de Buck Angel. Trata-se de um jovem rapaz que lê uma carta que ele mesmo escrevera, contando seu processo de intensa dúvida, confusão e ansiedade com o início de sua percepção sobre ser um homem e não uma mulher.

O espetáculo se encerra com o ator falando em um microfone. Ele está no final do palco, no canto esquerdo, e sua imagem aparece no telão. Não vejo sua figura presencialmente. Ele explica, desde a lateral da coxa, como Riley era um homem trans estadunidense que se suicidou. O relato memorialístico de uma tragédia é materializado com a leitura de sua carta escrita originalmente em inglês, mas traduzida pelo ator. A história acaba focalizando em como alguém se reposiciona com outro eu real, diferentemente do que as pessoas à sua volta esperam. Por isso, sofre uma continuada desvinculação daquilo que apresenta como novo, podendo chegar à morte caso não encontre suporte. A peça tem esse caráter recortado, cheio de esquetes que se complementam como um quebra-cabeça confuso. Como na minha descrição, o propósito da história parece ter sido o de performar teatralmente as emoções em conflitos, a coragem da autoafirmação, e o destino da morte produzida por aqueles que estão à volta, mas não se importam. O trato é sociológico porque o indivíduo aí é o resultado de relações que o fazem viver ou deixam morrer em meio a um ser psicologizado. Portanto, a peça é uma crítica das relações.

Quando a encenação termina, o palco volta a se iluminar. Olhamos uns para os outros com um ar de estupefação. No meu caso, era a primeira vez que via o espetáculo, mas mesmo os que já o tinham visto antes apresentavam alguma sensibilidade consternada. A performance a que assistimos parecia fazê-los vislumbrar, de algum modo, uma espécie de confirmação do real, a sua expansão à cena teatral, como se dissessem: “pronto, agora eu me vejo” num ato que simboliza com metáforas algo que não é ficcional. Aí, se informa algo que não depende do palco, mas que fora por ele confirmado. Como explicar, desse modo, que a peça funcionava ali atingindo subjetivamente tão eloquente e

elaboradamente sujeitos que não tinham familiaridade com o teatro? Se tais ativistas estavam interessados em mudar suas realidades concretas no seio da atenção à saúde a que (não) tinham acesso, como a exposição cênica de suas vidas contribuía para isso? Adiante, procuro responder a essas questões indicando o caráter liminar encorpado pela peça *Histórias compartilhadas*, mesmo que não resida aí toda sua força simbólica.

Arte e política, teatro e liminaridade

Assim como a arte em geral, o teatro tem sido objeto de observação e interesse teórico-metodológico de uma variedade de antropólogos e antropólogas – e, inclusive, de inspiração disciplinar –, cujas abordagens podem ser diferidas entre si.¹³ Um diálogo profícuo entre arte e antropologia não é uma novidade, de modo que ambas as esferas não apenas se inspiram mutuamente em suas abordagens, como podem tratar das mesmas questões e objetos sob saberes diversos, como apontou Roger Sansi (2015). Para o autor, a arte se torna antropologia,¹⁴ um postulado que desenvolve a partir da análise de Joseph Kosuth, segundo a qual antropólogos e artistas trabalham com fluência cultural. Apesar de suas críticas à totalidade da proposição de Kosuth, Sansi estabelece que essa aproximação demonstra que há o mesmo trabalho de exercício de crítica de um saber sobre o cotidiano. No caminho inverso, atores, atrizes, dramaturgos(as) e diretores(as) recorrem à antropologia para estudar e explicar seu métier, como é o exemplo

13 Não faz parte do escopo deste artigo traçar todas as nuances e características gerais das tradições que unem antropologia e estudo do teatro. Cabe apontar, contudo, a nível informativo e contextual, duas abordagens que despontam nesse sentido: a antropologia teatral (Barba, 1994) e a antropologia da performance (Dawsey *et al.*, 2013). Não é minha intenção pender para uma identificação ou uma adoção teórico-metodológica absoluta entre uma ou outra, mas trabalhar a descrição e a análise antropológica a partir de ambas, recorrendo a elementos, conceitos e pontos de partida que sejam relevantes para este trabalho.

14 Algo que remete, ainda que em outra direção, à postura metodológica de Evans-Pritchard (2005), para quem a experiência etnográfica não era apenas constituída pela aplicação objetiva de um método, mas atravessada pela sensibilidade e subjetividade do(a) antropólogo(a) em interação com os(as) interlocutores(as). Isso porque, ao estudar os seres humanos, a antropologia se estabelece como uma disciplina humanista na qual não poderíamos nos furtar ao fato do(a) etnógrafo(a) estar atravessado por tudo aquilo que constitui sua “personalidade”, como diz o antropólogo, e não apenas a formação acadêmica.

de Eugenio Barba (1994) e sua antropologia teatral, que busca explicar a fase pré-expressiva do trabalho cênico e de interpretação de atores, atrizes e dançarinos(as). Assim, são pertinentes as colocações de Victor Turner (1982, p. 102) sobre ser esse tipo de palco uma arena detentora de efeitos próximos aos de um ritual na “sociedade de larga escala”, como nomeia. Isso talvez possa ajudar a explicar o valor moral e cultural atrelado às performances e textos teatrais, vistos como um espaço e uma ferramenta de mudança política (Brecht, 1957), de compreensão do mundo social e até mesmo do humano pela via da cena performada ou do espectador que a assistir (Peixoto, 1980).

Ademais, no plano do senso comum no qual as artes aparecem como refinamento instrucional e de visão de mundo, seguindo o sentido que nos lembrou Roy Wagner (2010) para a cultura como cultivo intelectual, o teatro aparece como uma peça importante de educação em sentido largo. No Brasil, o debate em torno do teatro como símbolo de uma certa civilização e de uma performance sobre o cotidiano não é uma novidade do presente e segue, ao longo da história do país, noções e práticas diversas a respeito, conforme os grupos e os temas presentes nos palcos se expandam e adentrem conflitos e disputas socio-políticas. Não é à toa que Machado de Assis e seus companheiros de geração, já no século XIX, reclamavam do atraso brasileiro por não ter àquela época uma obra teatral própria. Construir um teatro nacional significava modernizar a sociedade brasileira, trazê-la para um “mundo civilizado” (Mello, 2011), o que fazia dessa atividade resultado de um projeto político ativo através da escrita de peças e suas performances com a estruturação de palcos, publicação de críticas, e, mais importante, a geração de um público espectador. Não se tratava apenas de criar um cenário para uma reprodução do teatro, como demonstrou Franceli Mello (2011), mas de nacionalizá-lo, impedindo a excessiva tradução de obras estrangeiras e se voltando a um cultivo da arte para longe do mercado industrializado que começava a popularizar os produtos culturais. Um teatro em língua portuguesa, sobre o Brasil e criado por artistas e públicos brasileiros. Estava em jogo o gosto pela arte em si mesma, politicamente informada e relevante.

Isso também se manifesta na arquitetura urbana, a qual nos oferece outras pistas para entender o lugar do teatro e sua dimensão político-social. Muito embora a prática teatral seja muito anterior à construção de edifícios para essa finalidade, tais casas são registros históricos e sociais. Em todas as regiões brasileiras há teatros municipais construídos no período imperial (pequeno porte)

e/ou no início do período republicano (grande porte), inspirados por formas europeias alçadas como modelos ou não (Budasz, 2008). Percebe-se ainda que, quanto mais desenvolvida economicamente a cidade, mais suntuosos as suas coxias e seus espetáculos.¹⁵ Assim, o teatro brasileiro, desde a Colônia até a República, foi um objeto de intenso engajamento, fosse para a censura ou para o incentivo (Prado, 1999).¹⁶ Da passagem de um teatro dramático ao épico ou ao pós-dramático, há muito que se satisfizeram, no país, os anseios oitocentistas por uma área do conhecimento com formação superior, arquitetura urbana, um sistema de formação e reprodução disciplinar com departamentos acadêmicos, financiamento público e um corpo de profissionais e saberes próprios.

O Ceará não foi nem é nenhuma exceção nesse horizonte, tendo seu teatro se consolidado como uma plataforma para a crítica dos costumes. Nesse sentido, a peça encenada por Ari Areia continuava uma tradição local que via nos hábitos simples um material de representação e performance organizada. Arriscando aqui propor alguma unidade provisória, o teatro cearense sempre buscou inscrever-se em si mesmo e recusou a centralidade que o eixo Rio-São Paulo tem na historiografia nacional nesse tema. Esse teatro passa a ter um grande destaque já na Primeira República, como mostrou Erotilde Honório Silva (1979), principalmente por sua associação ao progresso que o cultivo artístico denotava na nova elite alinhada a de outros estados (Lima, 2012). Honório Silva (1979) demonstra ainda que, em Fortaleza, “artístico” era sinônimo de “teatral”, onde os profissionais se interessavam em incutir nas peças uma “situação regional” mesmo antes da construção do Teatro José de Alencar. Até a década de 1930, esse círculo de produção cultural irá conhecer em várias figuras, como a do promotor e dramaturgo Carlos Câmara, uma forte louvação ao homem do sertão através do desenho de papéis sociais aos homens e às mulheres em torno do matrimônio. Oposições valorativas contrárias de novo/antigo, campo/cidade, atraso/civilização se atrelam à moral cristã,

15 Para uma compreensão historiográfica maior acerca da presença do teatro no Brasil Colônia e Império ver Rogério Budasz (2008), já quando se trata de o caso cearense ver Erotilde Honório Silva (1979).

16 Isso se dava de tal modo que a Coroa Portuguesa contava com um manual de instruções de comportamento de artistas e da plateia que ia da vestimenta às verbalizações e que resultavam em elitização do espaço e censura através do Conservatório Dramático fundado em 1849 (Scandarolli, 2017; Souza, 2002).

a qual, por sua vez, estava circunscrita a uma forma de iluminar o que era essencial à vida cotidiana. A dramaturgia aí se preocupava em representar relações equilibradas entre os sexos¹⁷ e os modelos ascendentes da elite sobre certa brasilidade e cearensidade através de uma comédia dos costumes (Costa, 2013; Lima, 2012). Portanto, as relações entre os sexos foram um conteúdo contínuo para falar do Ceará e do país.

Seria simplista enquadrar esse cenário como apenas *nacionalista* – ou *regionalista* –, no sentido que lhe deu Benedict Anderson (2008), seja a partir da experiência carioca da geração machadiana lida como “nacional”, seja pela experiência cearense tida como “regional”. Estão em evidência modelos de arte legitimados por horizontes políticos e de ordem econômica. Enquanto o teatro brasileiro foi impactado pela colonização e por uma disputa regional em torno da imagem nacional, também o é pela normatividade heterossexual. Esse último dado está explícito na produção, na performance, na recepção e na repercussão da peça *Histórias compartilhadas*. Contudo, embora a peça de Ari possa ser remetida a uma tradição cearense da produção teatral, ele também rompe com ela e com seu regionalismo. Isso porque a produção cultural que sua peça ensina universaliza seus argumentos ao unir histórias locais com personagens tomados como não ficcionais de outras regiões e de outros países, entrando, portanto, nos trânsitos transnacionais nos quais as noções de transexualidade e transgênero se reproduzem globalmente (Vieira, F., 2020). Atraindo o público com chamadas nos jornais, O Outro Grupo de Teatro apresentava:

A peça “Histórias Compartilhadas” no Teatro Dragão do Mar, sexta-feira (10), às 19h, com entrada gratuita. O monólogo traz Ari Areia em cena com direção de Eduardo Bruno aprofundando uma discussão sobre transexualidade masculina. A apresentação acontece com apoio da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará

17 Ao fugir do anacronismo, o termo “sexo” é mais apropriado aqui por fazer referência a um período histórico no qual homens e mulheres eram vistos em termos de sexo e não de gênero, localizados especificamente quanto a diferença sexual vista como natural. Além disso, como desde sempre o sexo é uma categoria de gênero, como demonstrou Judith Butler (1993), ambos podem se intercambiar como sinônimos, já que os corpos sexuais se dão em termos de relações de gênero e sua performatividade.

(Secult) por meio do Edital Cultura LGBT 2016. Não recomendado para menores de 18 anos. (Scaliotti, 2017).

Na entrevista que realizei com Ari Areia, ele me lembra que a peça estava em cartaz bem antes disso, em 2015. Ele levava cerca de um ano para a sua preparação, a partir de levantamento bibliográfico, entrevistas e auxílio de ativistas na preparação do texto. Ele e seu diretor trabalharam na união do material. Enquanto bloco de relatos biográficos presentes, para além de nomes locais, também são mencionadas figuras conhecidas, como o ativista carioca João W. Nery e o já referido ator Buck Angel. Apesar de se localizar no cenário cearense, tenta-se atrelá-lo a personagens reais num contexto tão extenso que comprova a sua universalidade. Essa é uma característica da reprodução social da arte apontada por Pierre Bourdieu (1996), quando descreve sua pretensão a um caráter transcendental, cujos referentes à experiência sensível não se prendem a particularismos. Adotando uma narrativa do sofrimento a peça centraliza o corpo, como já se percebe na sua sinopse presente na propaganda que circulou antes e durante o festival:

Corpo, Mídia, Gênero, Pênis, Mulher, Vagina, Homem, “Disforia”. Fragmentos do Cotidiano e vozes misturadas. O eu como uma construção. O Gênero não como meritocracia das genitálias. Corpos que, na tentativa de coexistir, rompem os limites da resistência e fazem da presença um símbolo de luta. Para não se afogar em silêncio todos os dias e cada dia mais um pouco, a gente tem que gritar: todos os corpos são certos. (Instituto Dragão do Mar, 2017).

A metáfora então enunciada recorre às ideias de luta, de grito e de insistência. O objetivo é de demonstrar que o sofrimento vivido durante e por causa da experiência da transição de gênero, “desencadeado pela sociedade”, é resultado de um lugar que esse corpo ocupa, no sentido da não importância, do erro, ou até mesmo da monstruosidade. Embora a peça não tenha sido produzida ou encenada por atores trans, ela recebeu forte suporte e agradecimento de ativistas locais que acompanhei, fosse concedendo entrevistas, fosse gravando em áudio ou em audiovisual suas narrativas para serem usadas pelo ator ou divulgando e prestigiando o espetáculo. Não havia, assim, um discurso essencialista cuja política impedisse uma aliança com pessoas que não transicionaram de gênero.

Ao menos no meio social em que eu interagia em Fortaleza, artistas, ativistas e agentes estatais, a peça era uma unanimidade positiva. Em uma crítica de teatro, a transfeminista Helena Vieira (2015), que vivia na região, escreveu:

O ator dizia: “O mundo tentou me abrir, mas permaneci fechado”. Eu digo: O mundo tenta me fechar, mas permaneço aberta. Não há como não sentir dor, seja vendo aquela peça ou escrevendo sobre ela agora. Riley se matou. Só este ano, nos EUA, foram 10 pessoas trans, no Brasil não dispomos dessa estatística, mas eu, como ativista, tive diálogos profundos com 5 meninos trans só este ano, que estavam à beira do suicídio. Eu mesma, em alguns momentos, me pego olhando para o mar, ou por cima de uma ponte e pensando: Quanto mais eu consigo suportar?

A peça, portanto, ressoou experiências trans compartilhadas entre mulheres, homens e travestis, articulando não uma suspensão para longe do cotidiano, porque este estava fortemente representado e performado no texto e na cena teatrais, mas uma proposta de se pensar sua resolutividade e formas de resistir e de refazer a vida diante de normas sociais que nos atravessam e informam. E isso foi possível devido à potência criadora e transformadora do teatro épico de *Histórias compartilhadas*. Como espaço de performance inserida no corpo social, o teatro articula aquilo que Victor Turner (*apud* Edith Turner, 1986, p. 10)¹⁸ chamou de “exploração do nosso futuro”. Assim como o ritual Ndembu que Victor Turner (2005) observou, o teatro é uma arena de liminaridade na qual se gera um nível de poder simbólico que tem uma eficácia própria. Como Edith Turner (1986, tradução minha, p. 10) estabelece, “o teatro é um tipo de ritual vivo, em constante mudança, que é congruente com a natureza de uma sociedade turbulenta que pode ser caracterizada mais por *devenir* do que por *ser*”. Com o seu propósito de mudar as regras sociais que produzem o estigma para o trânsito de gênero e para outras formas de corresponder sexo/gênero/desejo, a peça sobre a vida dos homens trans criou um ambiente no qual essas normas morais foram suspensas através de sua crítica para gerar sua modificação.

A liminaridade aqui se fez em dois níveis sobrepostos: um quanto ao ator em cena que compartilhava histórias e colocava seu corpo como parte dessa

18 A partir de manuscrito não publicado.

materialidade para representação, e outro quando se referiu à experiência dos espectadores que se viam materializados no palco. Contudo, se concebermos que a arte é um encontro, como coloca Sansi (2015), e não um dado objeto que existe em si mesmo e sozinho, a peça de teatro dirigida por Eduardo Bruno não se estabeleceu da mesma forma para outros públicos. Nas imagens abaixo, é possível, ainda, visualizarmos não apenas um registro da peça em fotografia, mas a sua reprodução social, dados os ângulos e enquadramentos objetivados na sua disposição imagética. De autoria da Mídia Ninja,¹⁹ um coletivo de fotógrafos anônimos que licenciam suas imagens sob a licença Creative Commons (aumentando, assim, sua propagação), tais imagens contribuem para alargar o alcance da peça e foram um elemento nodal ao debate que se seguiu publicamente em torno dela. Outros fotógrafos também fizeram registros em outras ocasiões quando a peça era apresentada.



Figura 1b. *Histórias compartilhadas* apresentada em Brasília.

Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)

19 As fotografias aqui reunidas foram realizadas quando da encenação da peça na Universidade de Brasília em 2016, mas faço referência etnográfica à sua apresentação no Teatro do Dragão do Mar.



Figura 1c. *Histórias compartilhadas* apresentada em Brasília.
Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)



Figura 1d. *Histórias compartilhadas* apresentada em Brasília.
Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)



Figura 1e. *Histórias compartilhadas* apresentada em Brasília.
Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)



Figura 1f. *Histórias compartilhadas* apresentada em Brasília.
Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)



Figura 1g. *Histórias compartilhadas* apresentada em Brasília.
Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)



Figura 1h. *Histórias compartilhadas* apresentada em Brasília.
Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)

As imagens acima estão propositalmente dispostas de modo aleatório. Não procuro reproduzir imageticamente um desencadeamento cronológico ou em etapas, o que faria ensinar uma construção cênica artificial porque a sua percepção depende de quem observa. Portanto, inspiro-me nas pranchetas fotográficas de Gregory Bateson e Margaret Mead (1942) usadas originalmente sobre a cultura balinesa para agregar à descrição etnográfica uma outra forma de comunicação que excedesse os problemas epistemológicos de categorias antropológicas concebidas no Ocidente, mas usadas transculturalmente. Embora o comportamento teatral desse monólogo que descrevo não seja nenhuma prática do cotidiano, ele o refaz metafórica e corporalmente, de modo que sua divulgação visual é um dos elementos que foram utilizados por grupos conservadores para reconstituir a normalidade heterossexual.

Sangue como insígnia da heterossexualidade

A peça de Ari, entretanto, não fora criada especificamente para o festival For Rainbow, mas como seu trabalho de conclusão de curso em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará. Realizando espetáculos na instituição, acabou atraindo as críticas de religiosos, a ponto de a Comissão de Liberdade Religiosa da seção estadual da OAB requerer investigação do Ministério Público em 2016. Inclusive, uma nota foi publicada apontando o escândalo:

[...] enquanto o ator seminu derramava o próprio sangue sobre o símbolo religioso, um filme pornô era exibido no telão. A universidade como ambiente de nascedouro, proliferação e discussão de ideias, pode e deve apoiar todos e qualquer debate, mas dentro dos limites estabelecidos na legislação brasileira. A Ordem dos Advogados do Brasil tem o papel institucional de fiscalizar e/ou propor medidas para assegurar um ambiente diversificado e respeitoso além de promover cidadania, bem como reparar danos provocados por eventuais infrações legais. (OAB Ceará, 2016).

O jornal *O Povo*, em 9 de junho de 2016, informava que comentários massivos foram escritos através da internet condenando a peça de teatro. O ator chegou

a receber ameaças de agressão e de morte, tendo sido, inclusive, abordado por estranhos em público, na rua. A comparação que o monólogo procurou realizar encontrou certamente a ojeriza de pessoas que não viram o espetáculo, mas apenas descrições e fotos. O problema aparente estava no aspecto sacro violado com a presença de um Jesus crucificado. A Nota da OAB continua:

A bandeira levantada pelo ator Ari Areia do “Outro Grupo” de Teatro é pertinente e merece respeito, porém para ilustrar e contextualizar suas ideias ele certamente pode usar outros personagens históricos. A liberdade de expressão não é incontestável tampouco pode violar ou ofender demais direitos constitucionais. (Araújo, 2016).

A analogia com a crucificação de Jesus Cristo tem sido desde muito tempo utilizada em diferentes obras de arte em todo o “Ocidente” (Cartlidge; Elliott, 2001). A sua representação artística foi impulsionada por séculos pela doutrina católica da Encarnação, que colocava o material num nível de importância quase igual ao do espírito – Jesus como a encarnação de Deus para redimir os pecados da humanidade (Cartlidge; Elliott, 2001). Mas, no Brasil, encontrou particular rejeição entre 2016 e 2017 quando foi associada a manifestações artísticas ligadas à população de homossexuais, travestis e pessoas trans. Rompia-se o caráter imaculado da figura sacra, princípio oposto ao atrelado a indivíduos tidos como invertidos sexuais ou de gênero.

Nesse sentido, em entrevista com Ari Areia, ele me recorda que a reação da OAB-Ceará e de anônimos e figuras populares à sua peça ocorreram dentro de um contexto nacional de tentativas de censura a obras de arte moralmente condenáveis.²⁰ Essas ações foram encabeçadas por políticos e ativistas de direita e religiosos, como aquelas em direção a manifestações artísticas da performance

20 Em 2019 essa reação esteve presente também na recepção de um episódio especial de Natal produzido pelo Porta dos Fundos para o canal sob demanda Netflix. Grupos religiosos criaram abaixo-assinados na internet para tentar boicotar o programa. *Primeira tentação de Cristo*, o episódio de mais de uma hora, trazia um Jesus delicado com um namorado afeminado, e que saíam do armário para a família no decorrer da narrativa. A história ainda trazia Maria traindo José, e uma avó de Jesus racista. A reverberação foi tanta que o Supremo Tribunal Federal foi envolvido porque um desembargador do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro chegou a censurar o programa. O STF decidiu em resposta que o episódio continuaria no ar (Alecrim, 2020; Guerra, 2020).

de nu *La bête*, de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e a exposição *Histórias da sexualidade* do Museu de Arte de São Paulo, na capital paulista; e a *Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira*,²¹ exposição realizada e fechada pelo Santander Cultural em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Esses episódios levaram vários museus no país a adotar a autocensura para evitar qualquer ingerência externa (Gonçalves Filho, 2017).

Em resposta à requisição da OAB, o Ministério Público local havia solicitado a Ari Areia e sua companhia de teatro que respondessem um extenso questionário. Em sua argumentação, estiveram presentes noções ligadas à liberdade de expressão e ao intento da peça de lançar luz sobre a realidade social. Nesse sentido, se reclama a autonomia enquanto membro de campo social específico: o da arte enquanto sua forma teatral. Foi dentre religiosos e políticos profissionais que veio a reação simbólica de restringir o exercício artístico quando ele desafiava o postulado de crença numa ordem de natureza. O argumento de que o “pecado” da obra era seu uso de uma imagem sacra é um veículo para provocar sua censura, uma vez que as reações dizem respeito muito mais à exposição da transexualidade como tema de arte e como “bandeira” política ao lado da apresentação de elementos tidos como homossexuais, pornográficos e viscerais, tudo ligado ao corpo. Ainda mais porque o que se chama em teoria teatral de “quarta parede”²² estava suspenso em *Histórias compartilhadas*, isto é, o excessivo lembrete de que o que se performava era um retrato do que acontecia no cotidiano, uma crítica ao real e não a sua simulação absoluta, dava ainda mais energia à reação.

Para Pierre Bourdieu (1996), o campo de arte procura para si uma autonomia nos moldes que produza um discurso pela sua transcendência. Ou seja, de que o que ali se apresenta não é passível de ser racionalizado porque é resultado de algo inatingível à consciência do analista. O objetivo deveria ser apenas senti-la, sem questioná-la, sem formular suas origens. Esse não é o propósito da peça de Ari Areia, como ficou exposto, mas o contrário, o de mostrar

21 Para um detalhamento maior acerca da exposição, ver Alves (2022).

22 “Quarta parede” refere-se à perspectiva do espectador diante de um ambiente de representação. Isso corresponde a dizer que ao permanecer a quarta parede se procura um simulacro na dramatização, a tê-la confundida com o real (Peixoto, 1980). Por exemplo, a telenovela brasileira *A força do querer* foi um tipo de drama que manteve a “quarta parede”.

que sua performance e representação teatral não busca o ficcional para atingir o real, o de que o ator não procura interpretar um homem trans de modo per se. Assim, como argumentou Bourdieu (1996, p. 15), o campo artístico, um mundo paradoxal que impõe seus “interesses desinteressados”, tem sua obra de arte regida por um princípio de existência permeado por aquilo que tem de histórico e de trans-histórico. É ele mesmo um “signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma”. Essa peça e a reação negativa que causou demonstram as dinâmicas culturais e sociais do tempo presente brasileiro, às quais o ativismo de homens trans no Ceará dá forma particular. Nesse sentido, o campo artístico se confunde com o campo do poder, uma vez que as relações entre eles, como mostrou Bourdieu, são figuras de condição de suas produções.

Esse crescente número de produções culturais – filmes, peças de teatro, reportagens jornalísticas, telenovelas – que têm as figuras de pessoas trans e travestis como personagens principais demonstra duas questões importantes, excedendo também o Ceará. Primeiro, que elas têm movimentado um novo cenário de visibilidade de histórias trans do nosso tempo presente, de modo a amplificar tal representação; e, segundo, que elas próprias se tornaram sujeitos de maior independência ontológica. Não podem mais ser compreendidos como um extremo da lesbianidade, nem mesmo uma variação sem muita especificidade da transexualidade feminina. Essa produção cultural não apenas expõe esse universo: ela o cria e recria. Quando temas, questões ou problemas sociais são visíveis para serem representados e performados, isso não indica apenas que se tornaram relevantes fora dessa imagem a ponto de influenciá-la, ela própria constitui o sujeito que tenta representar. Não apenas se apresentam elementos, mas também se selecionam, excluindo outros.

Considerações finais: os limites da representação trans

Logo após o final da peça ficamos esperando o ator sair da coxia e vir falar conosco. Ari Areia concordou em tirar algumas fotos com os ativistas que estavam bem animados com o que acabávamos de assistir. O espetáculo seria apresentado outras vezes em turnês pelo sudeste do país. Naquele momento o ator se ofereceu para se apresentar outra vez na cidade para que o grupo pudesse

reunir doações na forma dinheiro dos espectadores para custear as ações da associação. Depois da sessão de fotos, estávamos ainda ávidos para jantar e nos sentamos à mesa de um pequeno vendedor de cachorro-quente nas imediações do Dragão do Mar. Enquanto comíamos, Januário, um dos fundadores da militância de homens trans na cidade, falava que a peça trazia algo que ele nunca tinha visto antes. Era a primeira vez que via elementos da sua trajetória contados de forma tão potente. Havia, assim, um ar de satisfação e de promessa de futuro. Outras produções culturais estavam para ser publicadas nos próximos dias, como um documentário sobre dois outros ativistas.

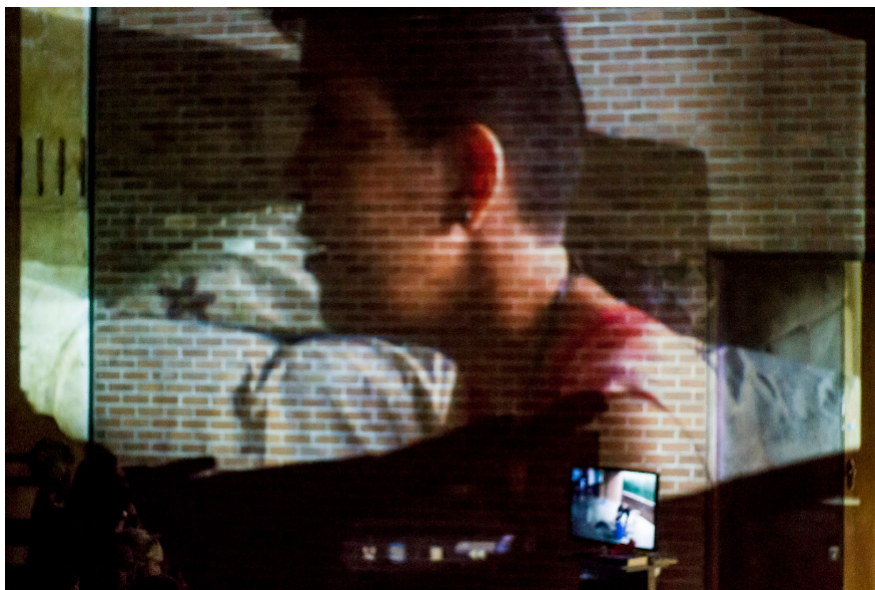


Figura 2. Vídeo-carta de um homem trans exibido no monólogo.

Fonte: Mídia Ninja (CC-BY-SA)

Assim, a peça de teatro sobre a qual parti, neste artigo, para considerar os lugares e as políticas incutidas na produção cultural difusa que ganhava forma em Fortaleza, no Ceará, era um objeto de representação e performance artística entre vários outros. Se se encontravam dificuldades para um acesso eficaz aos serviços de saúde na região e à proteção contra a violência, esse universo de

representação parecia trazer alguma normalidade às vidas trans encenadas no espetáculo. Ainda que esse sentimento fosse compartilhado por vários interlocutores, não havia nenhuma ilusão sobre isso resolver solitariamente as dificuldades que enfrentavam e que entravam na ordem econômica e racial, de moradia, de acesso à renda, entre outros fatores. Januário, que antes era um ativista bem atuante, começava, noutras ocasiões em que conversamos, a se questionar sobre se continuaria ou não *na ativa*. Para ele, que fora atacado fisicamente quando usava o transporte público, o ativismo trazia enorme exposição. Hoje, enquanto concluo a escrita deste texto, ele não mais se encontra trabalhando como o ativista de antes. Não sem motivo, um realismo talvez pessimista invadiu sua vida. O que poderia fazer? Ele encontraria outras formas de resistir, como vivendo como um homem, concluindo sua transição nos moldes que deseja e situando quem puder a partir de conversas e diálogos. Contudo, não mais aparecia em matérias jornalísticas.

Januário expressava certo pessimismo que está presente na crítica a produtos culturais a serem veiculados para dar visibilidade a grupos marginais. Reina Gossett, Eric Stanley e Johanna Burton (2017, p. xv, tradução minha) argumentam que embora o hoje possa ser chamado de o “tempo da visibilidade trans”, este é também o “tempo da violência antitrans”. Para os autores, haveria na representação trans uma armadilha. Ao ser produzida através de premissas capitalistas, a “positividade” dá pouca garantia de proteção e promoção de melhores condições de vida àqueles que não são brancos e vivem situações de pobreza; isto é, dramas espetacularizados não iriam resolver problemas econômicos e raciais. Os autores não veem, contudo, outros contextos nacionais nos quais essa representação se dá aliada a setores do Estado-nação, como é o caso que acabei de descrever. A peça de Ari Areia foi financiada por políticas de governo e foi encenada numa instituição pública. Mas, mesmo que seja ela mesma alimentada por uma política pública e que traga à conversão pública um importante debate sobre cidadania e acesso à saúde transgênero, não é suficiente – nem se propõe a ser – resolução às racionalidades que constroem ambientes e medidas antitrans e antidiversidade de gênero dentro e fora do Estado brasileiro. Mesmo assim, a política cultural difusa da qual participa é vista como uma importante ferramenta de mudança social, e vem se tornando cada vez mais presente no ativismo trans que é também artivismo.

Referências

- AGUIÃO, S. *Fazer-se no “Estado”*: uma etnografia sobre o processo de constituição dos “LGBT” como sujeitos de direitos no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2018.
- ALECRIM, E. STF derruba decisão que proibia especial do Porta dos Fundos na Netflix. *Tecnoblog*, [s. l.], 9 jan. 2020. Disponível em: <https://tecnoblog.net/320896/supremo-suspende-proibicao-especial-porta-dos-fundos-netflix/>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- ALEXANDRE, R. H. de L. *As ações de convívio, o teatro documentário e o documento vivo no experimento cênico territórios*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.
- ALMEIDA, G. “Homens trans”: novos matizes na aquarela das masculinidades? *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 513-523, 2012.
- ALVES, R. H. A. O queer e a aids na exposição Queermuseu. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 1, e75514, 2022.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, P. *Brasil à parte: 1964-2019*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- ARAÚJO, A. OAB aciona MP para investigar peça sobre transexualidade que utiliza crucifixo em cena. *O Povo*, Fortaleza, 9 jun. 2016. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/fortaleza/2016/06/09/noticiafortaleza,3622151/oab-quer-que-mp-investigue-peca-sobre-transexualidade-que-usa-crucific.shtml>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- ASSIS, M. de. Ideias sobre o teatro. In: ASSIS, M. de. *Obra completa em quatro volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1026-1035.
- BARBA, E. *The paper canoe: a guide to theatre anthropology*. New York: Routledge, 1994.
- BARBA, E. The two lungs of the actor. Introduction to Ana Correa’s work demonstration. *Journal of Theatre Anthropology*, Holstebro, n. 1, p. 223-234, Mar. 2021.
- BATESON, G.; MEAD, M. *Balinese character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

- BECKER, H. S. Arte como ação coletiva. In: BECKER, H. S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 205-222.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTO, B. *A (re)invenção do corpo: gênero e sexualidades na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BENTO, B. Transfeminicídio: violência de gênero e o gênero da violência. In: COLLING, L. (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EdUFBA, 2016.
- BOLIN, A. E. *In search of Eve: transsexual rites of passage*. 1983. Tese (Doutorado em Antropologia) – University of Colorado, Denver, 1983.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugal, 1957.
- BUDASZ, R. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DEARTES UFPR, 2008.
- BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- CARTLIDGE, D.; ELLIOT, J. K. *Art and the Christian apocrypha*. London: Routledge, 2001.
- CARVALHAES, A. G. Caminhos poéticos: traços de um Renato Cohen em um teatro transgressivo. In: DAWSEY, J. et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios Nape-dra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 411-424.
- CONNELL, R. Transexual women and feminist thought: toward new understanding and new politics. *Signs*, [s. l.], v. 37, n. 4, p. 857-881, 2012.
- COSTA, M. F. *Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- COSTA NOVO, A. L. "Mãe, Maria nunca existiu! Me chama de João?" Uma análise etnográfica das relações de família e medicalização nas experiências de "crianças trans". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 27, n. 60, p. 317-349, maio/ago. 2021.

DAWSEY, J. et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

DAWSON, G. F. *Documentary theatre in United States*. Westport: Greenwood Press, 1999.

ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

EVANS-PRITCHARD, E. E. Algumas reminiscências e reflexões sobre o trabalho de campo. In: EVANS-PRITCHARD, E. E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 243-255.

FOR RAINBOW. Início. *For Rainbow*, Fortaleza, 19 nov. 2016. Disponível em: <https://forrainbow.com.br>. Acesso em: 20 jan. 2019.

GEERTZ, C. A arte como um sistema cultural. In: GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 142-81.

GONÇALVES FILHO, A. Museus já adotam autocensura para evitar repetição do caso Santander. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 set. 2017. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/artes/museus-ja-adotam-autocensura-para-evitar-repeticao-do-caso-santander/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

GOSSETT, R.; STANLEY, E. A.; BURTON, J. Known unknowns: an introduction to trap door. In: GOSSETT, R.; STANLEY, E. A.; BURTON, J. (ed.). *Trap door: trans cultural production and the politics of visibility*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 2017. p. xv-xxvi.

GRUNVALD, V. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 55, p. 263-290, set./dez. 2019.

GUERRA, R. Desembargador censura especial de Natal do Porta dos fundos na Netflix para “acalmar ânimos”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jan. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/desembargador-censura-especial-de-natal-do-porta-dos-fundos-na-netflix-para-acalmar-animos-24178422>. Acesso em: 30 jun. 2020.

HONÓRIO SILVA, E. História do teatro cearense. *Revista de Comunicação Social*, Fortaleza, v. 9, n. 1/2, p. 43-82, jan./dez. 1979.

INSTITUTO DRAGÃO DO MAR. Espetáculo “Histórias Compartilhadas – Ou dos corpos que não se bastam”. In: MAPA cultural do Ceará. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, 2 ago. 2017. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/evento/340/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

LIMA, C. I. S. *Nos palcos da cidade: a representação da moralidade e dos costumes no teatro de Fortaleza na Primeira República (1889-1930)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Centro de Humanidade, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

MACHADO, L. Z. Feminismos brasileiros nas relações com o Estado: contextos e incertezas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 47, p. 5-40, 2016.

MARRA, K.; SCHANKE, R. A. Introduction. In: MARRA, K.; SCHANKE, R. A. (ed.). *Staging desire: queer readings of American theater history*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. p. 1-22.

MAUSS, M. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do eu. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 367-397.

MELLO, F. A. da S. Quando o crítico se retira da plateia: a desilusão de Machado de Assis com o teatro. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 119-138, dez. 2011.

MELO, C. O.; RIBEIRO, R. A performance arte que virou polvo: flutuando nas águas das artes em corporalidades híbridas e ininteligíveis. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 239-248, jan./abr. 2015.

MÜLLER, R. P. Mira, chica...: um estudo sobre arte da performance. In: DAWSEY, J. et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios* Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 361-372.

NEWTON, E. *Mother camp: female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

OAB CEARÁ. Nota. *OAB Ceará*, Fortaleza, 6 jun. 2016. Disponível em: <https://oabce.org.br/2016/06/nota-3/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

PEIRANO, M. Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica. In: PEIRANO, M. (org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: NuAP/UFRJ, 2002. p. 7-16.

PEIXOTO, F. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

RAHA, N. Embodying autonomous trans health care in zines. *TSQ: transgender studies quarterly*, [s. l.], v. 8, n. 2, May 2021.

RAPOSO, P. Antropologias, artes e política: engajamentos e encontros. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 22, n. 57, p. 19-32, outubro, 2021.

RUFFINI, F. Theatre anthropology. *Journal of Theatre Anthropology*, Holstebro, v. 1, p. 71-83, 2021.

SANSI, R. *Art, anthropology, and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.

SANTOS, J. F. *Femininos de montar: uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens*. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

SAVRAN, D. *A queer sort of materialism: recontextualizing American Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

SCALIOTTI, O. De olho no 11º For Rainbow. *O Povo*, Fortaleza, 10 nov. 2017. Disponível em: <https://mais.opovo.com.br/jornal/colunas/cenag/2017/11/de-olho-no-11-for-rainbow.html>. Acesso em: 14 dez. 2018.

SCANDAROLLI, D. A censura teatral no Brasil Império. *Café História*, 29 mar. 2017. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/a-censura-teatral-no-brasil-imperio/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SOUZA, S. C. M. de. Os literatos fluminenses e o Conservatório Dramático Brasileiro. In: SOUZA, S. C. M. de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832/1868)*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2002. p. 139-222.

SOUZA LIMA, A. C. de; CASTRO, J. P. M. Notas para uma abordagem antropológica da(s) política(s) pública(s). *Revista Antropológicas*, Recife, v. 26, n. 2, p. 17-54, 2015.

TAYLOR, D. Traduzindo performance. In: DAWSEY, J. et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios* Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 9-16.

TURNER, E. Prologue: from the Ndembu to Broadway. In: TURNER, V. *On the edge of the bush: anthropology as experience*. Tucson: University of Arizona Press, 1986. p. 1-18.

TURNER, V. Acting in everyday life and everyday life in acting. In: TURNER, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982. p. 102-123.

TURNER, V. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu*. Niterói: Ed. UFF, 2005.

VALLE, C. G. do; SIMÕES, J. A. Apresentação do Dossiê “Diversidade sexual e de gênero, memórias e envelhecimento”. *Bagoas: estudos gays: gêneros e sexualidades*, Natal, v. 9, n. 13, p. 17-30, 2015.

VAN GENNEP, A. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2013.

VELHO, G. Autoria e criação artística. In: SANTOS, G.; VELHO, G. (org.). *Artifícios & artefatos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

VIEIRA, F. C. *A segurança biológica na transição de gênero: uma etnografia das políticas da vida no campo social da saúde trans*. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

VIEIRA, F. C.; PORTO, R. M. “Fazer emergir o masculino”: noções de “terapia” e patologização na hormonização de homens trans. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 55, e195516, 2019.

VIEIRA, H. Transmasculinidade em Histórias Compartilhadas. *Outro Grupo*, Fortaleza, 10 maio 2015. Disponível em: <https://outrogrupo.wordpress.com/2015/05/10/transmasculinidade-em-historias-compartilhadas/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Recebido: 30/09/2022 Aceito: 03/05/2023 | Received: 9/30/2022 Accepted: 5/3/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

“Exu, a Sapucaí é vossa”: as múltiplas presenças de exu na performance do carnaval

“Exu, Sapucaí is yours”: the multiple presences of esu in the performance of carnaval

Vânia Zikán Cardoso¹

<https://orcid.org/0000-0003-2554-1615>

vania.cardoso@ufsc.br

vaniazcardoso@gmail.com

¹ Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, SC, Brasil

Resumo

No carnaval carioca de 2022, o primeiro a retomar as ruas da cidade após a pandemia de Covid-19, a criatividade espetacular das escolas de samba se expressava em enredos marcados pelas temáticas da presença negra, em enredos de protesto, de afirmação do pensamento negro e de denúncias contra o racismo e a intolerância religiosa. Nesse carnaval “profundamente negro”, a Grande Rio, escola vitoriosa do Grupo Especial, levou à Sapucaí o enredo “Fala, Majeté! Sete chaves de Exu”. Seguindo a proposta de Simas (2019) de *descacetear* a leitura da política encenada no palco da avenida, e levando a sério o “delírio” da performance no desfile, percorro a poeticidade do enredo no texto do livro *Abre-alas*, voltando-me para a performance da Comissão de Frente e o encontro com o desfile desde uma casa de macumba no Rio de Janeiro, abrindo assim a performance do desfile para além desse cenário. Busco assim perseguir a potência irrequieta da performance da escola no seu abrir de um espaço para a “folia exúsica” que se quer trincheira contracolonial.

Palavras-chave: performance; exu; GRES Grande Rio; carnaval.

Abstract

In the 2022 carnival in Rio de Janeiro, the first to take back the city streets after the COVID-19 pandemic, the spectacular creativity of the samba schools emerged in themes of protest, of affirmation of black thought and the critique of racism and religious intolerance. In this “deeply black” carnival, Grande Rio, the victorious school of Grupo Especial, took to the parade at Sapucaí avenue the theme “Fala, Majeté! Sete chaves de Exu” [Speak, Majeté! Seven keys of Esu]. Following Simas’s (2019) suggestion of avoiding a dull reading of the politics staged on the avenue, and taking seriously the “delirium” of the performance in the parade, I turn to the poeticity of the narrative of Grande Rio’s plot in the book *Abre-alas*, then focus on the opening performance of the carnival parade and the encounter with the televised parade in a macumba house in Rio de Janeiro, opening the engagement with the performance to other realms beyond the carnival parade. I thus aim to pursue the restless potency of the school’s performance, as it seeks to open a space for a counter-colonial revelry.

Keywords: performance; esu; GRES Grande Rio; carnaval.

[...] a Sapucaí é um templo para todos os Exus: que a energia se manifeste e que a visão exusíaca de mundo triunfe sobre a aridez dos dias sem carnaval, tristes, pálidos, frios. Que possamos, no calor desnorteante da pista, gozar a felicidade!

Abre-alas (Liesa, 2022a, p. 305)

Abrindo o cortejo¹

Ainda que foliã desde as muitas matinês dos bailes de carnaval no subúrbio carioca, levada por minha mãe, e dos blocos de bate-bola que seguia fascinada pelas ruas de Campo Grande com meu pai, não sou do mundo do carnaval das escolas, nem pesquisadora do carnaval.² Sigo os desfiles anualmente, desde os tempos de criança, quando assistia a todos pela televisão com meu pai. Em algum momento ao longo desses anos, comecei a frequentar casas de santo e a escrever sobre elas. Há mais de duas décadas venho fazendo campo pelos subúrbios cariocas e escrevendo há algum tempo sobre a macumba no Rio de Janeiro. Muito daquilo que escrevi nesse tempo emerge de conversas com as entidades do povo da rua, com suas clientes e com as pessoas que frequentam centros nos subúrbios cariocas (Cardoso, 2007, 2017).

Em 2022 esses dois universos se encontraram, quando a GRES Grande Rio apresentou no carnaval do Rio de Janeiro o enredo “Fala, Majeté! Sete chaves de

-
- 1 Agradeço à Mylene Mizrahi pela companhia nas arquibancadas da Sapucaí e depois pela oportunidade de fazer uma apresentação dessas ideias junto ao grupo de pesquisa Estetipop (PUC-RJ), onde ouvi comentários que muito contribuíram para afinar minha escrita. Agradeço igualmente ao convite de Fernanda Marcon e Ivan Paolo Fontanari para falar sobre performance junto ao Grupo de Pesquisa Antropologia, Jovens e Juventudes (UFFS), no excelente projeto de extensão “Performances narrativas da antropologia da performance”, onde pela primeira vez comecei a alinhar essas ideias. A escuta e generosa discussão em ambos os espaços foram fundamentais para adentrar os desafios dos diálogos no texto. As conversas em campo com minhas amigas da macumba são, sempre, a principal força que move a escrita. Agradeço também o apoio ao trabalho de campo pelo INCT Brasil Plural (CNPq/Capes/Fapesp).
 - 2 Há uma longa tradição de estudos do carnaval desde a antropologia e que se revigora com novas interseções. Como disse, não sou pesquisadora do carnaval e meu interesse neste artigo é bastante pontual. Para uma revisão contemporânea que apresenta de forma sucinta essa literatura, desde os clássicos DaMatta (1979) e Cavalcanti (2006) até um recente programa de pesquisas na área, sugiro consultar Menezes (2020).

Exu”. Me juntei ao coro de comemorações tanto da escolha do enredo quanto da primeira vitória da escola no Grupo Especial no Rio de Janeiro, ainda mais importante tendo em vista o cenário político do Brasil contemporâneo.

O desfile das escolas de samba no carnaval de 2022 do Rio de Janeiro foi tomado por uma euforia singular, já que marcava a possibilidade do retorno da festa à avenida após as restrições geradas pela pandemia de Covid-19. À “aridez dos dias sem carnaval” se contrapunha a possibilidade do gozo da felicidade “no calor desnorteante da pista”, conforme convocavam Gabriel Haddad, Leonardo Bora e Vinícius Natal no enredo dos Acadêmicos da Grande Rio no livro *Abre-alas* (Liesa, 2022a, p. 305).³ A euforia da festa era também atravessada pelo contexto de acirramento da violência racial no Brasil contemporâneo, testemunhado pelo crescente número de assassinatos de jovens negros no país e de violência policial contra negros (Medeiros, 2019) e expresso no cenário de ataques às religiosidades afro-brasileiras (Giacomini, 2013), tudo isso em meio às dramáticas consequências da pandemia de Covid-19 que atingiam de forma profundamente desigual pobres e negros no Brasil (Sociedade Maranhense de Direitos Humanos *et al.*, 2021).

Em contraponto, a criatividade espetacular das escolas de samba se expressava em enredos marcados pelas temáticas da presença negra na diáspora, não só através da renovação da representação dos orixás no “altar do samba”,⁴ como o carnavalesco da Paraíso do Tuiuti, Paulo Barros, descreve o Sambódromo, ou ainda nas homenagens às personalidades negras da história do carnaval, tal como no enredo “Angenor, José & Laurindo”, a homenagem da Mangueira à Cartola, Jamelão e Delegado, mas também por enredos como o da Beija-Flor de Nilópolis. Descrito no livro *Abre-alas* (Liesa, 2022b, p. 407) como sendo fruto de

3 A “aridez” a que se referem os carnavalescos, a ausência da festa do carnaval e sua relação com a pandemia de Covid-19, é tema de diversos trabalhos, tais como Bártolo e Souza (2020), que compreendem tal relação com a pandemia enquanto “evento crítico” (Das, 1995). As diversas estratégias de celebração e enfrentamento da pandemia entre foliões, festeiros e celebrantes de diversos ritos festivos, por sua vez, é tema de vários trabalhos, como os reunidos no dossiê “Festas na pandemia de Covid-19: experiências sociais em ação” (Menezes Neto; Gonçalves, 2022) e no livro de Cavalcanti e Gonçalves (2021), *A falta que a festa faz*. Da mesma forma, as múltiplas estratégias dos praticantes das diversas religiosidades de matriz africana, sua “ética dos cuidados” (Queiróz, 2021), tornam-se centrais para o enfrentamento das desiguais consequências desse “evento crítico” (cf. Calvo, 2021).

4 Paulo Barros em entrevista ao G1 (Viola *et al.*, 2022).

uma autoria coletiva que “nasceu pelas mãos, vozes e memórias de cada componente de nossa comunidade”, o enredo “Empretercer o pensamento é ouvir a voz da Beija-Flor” buscava “levar para a Avenida um enredo sobre a contribuição intelectual negra para [a] construção de um Brasil mais africano” (Liesa, 2022b, p. 409). Em um texto que pode ser lido enquanto um manifesto da pedagogia política-artística do desfile na avenida, a escola diz que “é hora de inspirar mentes, trabalhar pelo ‘reencantamento’ de tudo, e talhar em madeira forte nossos saberes, feito sementes espalhadas por soberanos pássaros de ébano” (Liesa, 2022b, p. 409), uma “afrosofia” (Liesa, 2022b, p. 409) em que “o legado dos nossos ancestrais persiste nas cores e nas formas que se afirmam pujantes” (Liesa, 2022b, p. 410), em potente crítica à desvalorização de “nossa forma sofisticada de ver o mundo [...] por estruturas coloniais racistas que desprezam a riqueza intelectual que produzimos” (Liesa, 2022b, p. 409).

Desse carnaval “profundamente negro” de 2022, como o descreve a historiadora Ynaê Lopes dos Santos (2022), emerge como vencedor, pela primeira vez, no Grupo Especial, o GRES Acadêmicos da Grande Rio, com o enredo “Fala, Majetê! Sete chaves de Exu”. A sinopse do enredo no livro *Abre-alas* (Liesa, 2022a, p. 273), escrita pelos carnavalescos da escola, Gabriel Haddad e Leonardo Bora, juntamente com Vinícius Natal, descreve o enredo a ser encenado na avenida como “um manifesto, fonte de afeto, convite para o diálogo”. O próprio texto no livro *Abre-alas* tem uma forma poética muito singular, marcado por expressões do documentário *Estamira* (2005), de Marcos Prado, tecido com fragmentos de pontos cantados para exu, canções, textos acadêmicos e artigos de múltiplas autorias.

As religiões afro-brasileiras estão presentes há tempos nos enredos das escolas de samba (Menezes; Bártolo, 2019; Simas; Fabato, 2015), tendo a própria Grande Rio já contado a história da umbanda no enredo “Os santos que a África não viu”, em seu desfile de 1994, onde a entidade Zé Pelintra aparecia representada na Comissão de Frente.⁵ Exu, por sua vez, aparecia também em outra Comissão de Frente, no desfile de 2016 da Acadêmicos do Salgueiro, com o enredo

5 O desfile anterior da Grande Rio, em 2020, também já levantava no carnaval a temática da discriminação e racismo religioso, tendo a história do babalorixá de Duque de Caxias, Joãozinho da Goméia, como tema do enredo “Tata Londirá: o canto do caboclo no quilombo de Caxias”. Esse foi o primeiro desfile da escola realizado pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora.

“Ópera dos malandros”.⁶ É no desfile da Grande Rio de 2022, entretanto, que Exu volta não só à avenida e à Comissão de Frente, mas torna-se ele mesmo o protagonista do enredo de uma escola.

No texto acerca do enredo da Grande Rio, Exu é contraposto ao “diabo do teatro colonial, projeto de corpos mortos (culpas, medos, grilhões, carcaças, escravos disfarçados de libertos)” (Liesa, 2022a, p. 272), sendo descrito como “força que une os opostos, jongo de ser e não ser. Exu, to be e Tupi! Fome, cada vez mais fome! Insone. Os nervos são fios elétricos. Evoca os profetas do caos, as vozes do lixo, a desconstrução, o avesso do manto, um sem quanto, a costurados trapos, as aparições, remendos-retalhos, o eterno retorno, a fortuna, os farra-pos, o espanto e a possível, por que não? recriação” (Liesa, 2022a, p. 272). Exu, orixá/entidade de “proezas tantas, pelejas, [...] histórias fragmentadas. Erro que vira acerto, certo que brota errado, do outro lado, enigma” (Liesa, 2022a, p. 271), emerge no enredo como “gira, faísca, espiral, movimento, corpo-redemoinho” (Liesa, 2022a, p. 271) e como “pé na porta, pedrada, com sete chaves nas mãos, o nó das encruzilhadas, tranca, carranca, Calunga Grande, porteiras, ponteiras, diásporas” (Liesa, 2022a, p. 271). Se a Beija-Flor queria empretecer o pensamento, a Grande Rio, por sua vez, apresenta em suas alegorias, fantasias e coreografias a potência (re)criadora de Exu.

Conquanto esteja amplamente colocado na literatura sobre o carnaval no Rio de Janeiro a proximidade das escolas e de seus componentes ao universo afro-brasileiro, Simas e Fabato (2015, p. 50) apontam que é só nos anos 1960 que um orixá é mencionado no enredo das escolas, e somente em 1971 surge um enredo monográfico sobre religiões afro-brasileiras, “Misticismo da África para o Brasil”, da Império da Tijuca. É nos anos 1960 que ganham corpo os enredos negros nas escolas, sendo que naquela década “prevaleceram os enredos históricos, que priorizavam as lutas pela liberdade e denunciavam os horrores da escravidão” (Simas; Fabato, 2015, p. 41), enquanto, na década seguinte, o foco passa a ser o patrimônio cultural de origem africana, onde destaca-se “o universo dos candomblés e a mitologia dos orixás do panteão jeje-nagô” (Simas; Fabato, 2015, p. 42).

6 Os carnavalescos da Salgueiro naquele ano são Renato Lage e Márcia Lage, e Exu é encenado na Comissão de Frente por Demerson D’alvaro, sob a coreografia de Hélio Bejani e Beth Bejani. O mesmo ator/dançarino, também sob a coreografia de Hélio e Beth Bejani, encenará Exu na Comissão de Frente do desfile de 2022 da Grande Rio.

Essa entrada da temática negra nas escolas de samba do Rio de Janeiro nos anos 1960 “se insere, em um contexto mais amplo, no panorama da valorização de culturas e referências estéticas africanas trazidas, em todo Ocidente, pela perspectiva terceiro-mundista afirmada nos movimentos de descolonização” (Simas; Fabato, 2015, p. 47), ainda que fosse coetânea a enredos que insistiam na narrativa nacionalista de ausências de tensões raciais. Já com o acirramento da censura e o endurecimento do regime militar instaurado pelo golpe de 1964, os enredos negros progressivamente se deslocam para os “espaços culturais das mitologias, crenças, costumes e tradições” (Simas; Fabato, 2015, p. 52).

Interessa-me aqui essa passagem histórica do “enredo negro”, de uma proximidade temática com a política da luta descolonial, para o que os autores qualificam como um universo culturalista marcado pelo tema da religião na virada dos anos 1960 para os anos 1970, por seu contraste com o que, meio século depois, entendo que o “carneval empretecido” de 2022 nos apresenta e o que o desfile da Grande Rio, em particular, encena naquele carnaval. É claro que, nesse ínterim de 50 anos, certamente o carnaval continua a apresentar-se como janela para acompanhar as várias mudanças na sociedade brasileira, os sambas-enredos, como dizia Augras (1992, p. 5), constituindo um campo semântico de discursos sobre a nação.

Nos anos seguintes à década de 1970 tanto surgem os bizarros enredos patrocinados no compasso da “valsa dos carnavais vendidos” (Fabato, 2011) quanto o polpudo mecenato do jogo do bicho que alicerça a própria fundação da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa) (Natal, 2018, p. 5). No entanto, o final da década que antecede o desfile vencedor da Grande Rio é marcado pela crise financeira, principalmente pelo desmonte do financiamento público a partir das ações do então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, o bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus, Marcelo Crivella (2017-2020). Como bem coloca Menezes (2020, p. 26), a redução de investimento da verba pública no carnaval é tanto uma ação neoliberal de privilégio do chamado empreendedorismo, “um caso privilegiado para a compreensão da crise como um projeto no Brasil atual”, quanto uma marca do discurso neopentecostal que norteia as ações daquele governo.

Esses últimos anos testemunham também um retorno da temática religiosa aos enredos das escolas de samba. Menezes e Bártolo (2019, p. 118) sugerem não ser essa apenas uma continuidade temática no carnaval, configurando

antes um certo espelhamento da reconfiguração do campo religioso contemporâneo brasileiro em que “a desfiliação ao catolicismo, os ataques de intolerância às religiões afro, o crescimento de evangélicos e dos sem religião na população, o surgimento de novas formas de adesão religiosa no país” levam à produção de reafirmações na arena do carnaval e a consequente legitimação de seus praticantes. Teixeira (2022), apontando com Prandi (2013) que o Censo de 2010 registra baixa declaração de crença nas religiões afro-brasileiras (0,3%), mas, conforme Giacomini (2013), que é impressionantemente alto o índice de discriminação e agressão por motivos religiosos reportados por casas de culto afro-brasileiros no Rio de Janeiro, corrobora a interpretação de Prandi acerca da forte presença das tradições afro-brasileiras no carnaval de 2022 no Rio de Janeiro: Prandi argumenta que “à medida que aumenta a intolerância religiosa, a fé afro-brasileira é acolhida no campo cultural” (cf. Teixeira, 2022). A vitória da Acadêmicos do Grande Rio seria então “a vitória contra a intolerância religiosa”, a vitória do “sincretismo” e da “diversidade brasileira” (Teixeira, 2022).

Ainda que não esteja sendo argumentado por esses autores que o cenário seja o mesmo, não posso deixar de notar um certo paralelismo que emerge aqui com o que Simas e Fabato (2015) apontam para os anos 1970 – do cenário sociológico da repressão (naquele momento pelo regime militar, agora pela intolerância religiosa exacerbada pela ascensão da extrema direita no país) emerge o refúgio na centralidade no cenário cultural. Indo ao encontro da sugestão de Menezes (2020, p. 32) de que o carnaval é um “espaço-tempo de produção de outras chaves de leitura do mundo, de geração de novos focos de enquadramentos, de criações utópicas”, gostaria de sugerir um desvio dessa leitura multiculturalista do carnaval em direção à radicalidade da “folia exúrica” proposta pelo enredo, em diálogo inspirado por Luiz Antônio Simas (Liesa, 2022a, p. 279). Se os enredos dos anos 1960 se aproximavam das lutas da descolonização, aqui me parece emergir algo que se aproxima mais do contracolonial proposto por Nego Bispo (Santos, 2015) do que de uma reafirmação do sincretismo.

Essa possível outra leitura que sugiro espelha o tipo de contraste que Simas propõe entre distintas interpretações do enredo de 2019 da Mangueira, “A verdade vos fará livre”, o qual foi lido como a luta de Jesus contra as diversas formas de intolerância. Simas sugere que, por maior que seja o alcance político dessa interpretação, ela seria a “menos interessante”. Antes, ele nos convida a imaginar um Cristo que “passa a conhecer a Mangueira e se deixa levar pela potência

de corpos que não são seus [...] reconhece no outro uma vivacidade do ser tão intensa quanto a sua [...]. Essa leitura *descacetaria* tudo”⁷ (Simas, 2019, grifo meu). *Descacetar* também a leitura do desfile da Grande Rio de 2022 demanda então levar a sério aquilo que está proposto no próprio enredo da escola, seria acreditar na “poeticidade e no delírio que a folia permite” (Liesa, 2022a, p. 279), e por ali pensar a potência do Brasil enquanto um país que se faz terreiro num desfile de escola de samba. Se muitos são os fluxos e trocas por onde passa Exu, ele “adquire incontáveis corpos e nomes – diversidade que desafia qualquer pretensão de razão unificada. Falar de Exu, hoje, é um ato poético e político, em busca de um senso ético, estético e cidadão ancorado na pluralidade de ideias, nas cruzas culturais, nas vozes do Povo da Rua” (Liesa, 2022a, p. 279).

É claro que entre a(s) proposta(s) do enredo e as performances visuais, sonoras e corporais do desfile, a(s) leitura(s) e o(s) efeito(s) dessa performance espetacular, há uma grande possibilidade de distintas eficácias e desdobramentos que tampouco se encerram no evento do desfile. A partir do desfile da Acadêmicos da Grande Rio a busca por Exu no Google aumentou 418% em uma semana (Buscas..., 2022), e a visualização do documentário *Estamira* também cresceu como resultado do desfile, conforme atestam diversos dos comentários deixados na página de exibição no YouTube. Do mesmo modo, outros comentários deixados naquela página, e por leitores das inúmeras reportagens acerca da vitória da Grande Rio, reforçam justamente o racismo religioso a que se contrapõe o enredo, sugerindo que Estamira deveria ter se entregado a Jesus para sua salvação ou que Satanás havia vencido na Sapucaí em 2022.

Essas mediações das redes sociais aos efeitos do desfile não só apontam para a possibilidade de sentidos opostos gerados pelo “mesmo”, mas nos lembram que tanto a forma poética do livro *Abre-alas*, pela qual sou confessadamente seduzida, é também desestabilizada – e talvez isso já esteja posto por sua própria proposta de trazer Exu como força motriz na avenida – por sua encenação na performance do desfile quanto o próprio enredo é estilizado de múltiplas formas nas cenografias das alegorias, desdobrado nas coreografias dos corpos e nos jogos visuais das fantasias incorporadas pelos foliões (Cavalcanti, 2006, 2010).

7 Além de autor de diversos livros, Luiz Antônio Simas é um escritor prolífico nas redes sociais. A citação é de seu *thread* de 23 de julho de 2019 no Twitter, onde ele resume um texto seu para quem, como eu, não faz uso do Facebook (Simas, 2019).

Vou, portanto, mais uma vez ao encontro de Menezes (2020, p. 12), quando ela ressalta a necessidade de uma atenção à dimensão performativa dos desfiles, às múltiplas formas expressivas ali envolvidas que são capazes de “realizar coisas e produzir efeitos”, e “cujo caráter multissensorial é capaz de ativar emoções e percepções”, de produzir múltiplas “formas de engajamento, de compreensão sinestésica, de geração de imaginações na avenida”.

Se acima já me refiro a outras formas de produção de efeitos do desfile para além do contexto da avenida, aqui me desloco novamente da avenida em direção a outras formas de engajamento para além daquele cenário.

O desfile na porta da casa de exu

Além de ritos propiciatórios para o sucesso de seu desfile, o cortejo do desfile da Grande Rio fechou sua passagem com a presença de reconhecidas figuras do povo de santo no Rio de Janeiro, como o Babalorixá Adailton Moreira Costa e o centenário Ogan Bangbala. Essa presença pública de proeminentes lideranças do povo de santo não só soma benfezejas forças religiosas ao cortejo, mas poderíamos tomá-la também como uma certa autorização à própria encenação que acontece no espaço da avenida. Se as forças em jogo na avenida parecem ser bem-sucedidas em sua atuação, na medida em que o desfile decorre sem tropeços e a escola se sagra campeã do carnaval, isso não impede que a encenação seja perturbadora, mesmo para o povo de santo.⁸

Com as mudanças do calendário do carnaval em 2022, na adaptação do retorno das festas às ruas após as restrições sanitárias nos anos de 2020 e 2021 decorrentes da pandemia de Covid-19, o desfile do grupo especial foi remarcado para o final de semana do dia 23 de abril, dia de São Jorge, feriado no Rio de Janeiro e data de celebração de Ogum. Enquanto as escolas atravessavam a Sapucaí, nos subúrbios cariocas Ogum dançava nas giras das casas de macumba. Na casa que frequento essa foi a primeira festa aberta ao público

8 Além das várias reportagens citadas ao longo do texto, é possível encontrar o roteiro do desfile da GRES Grande Rio de 2022, detalhadas descrições e imagens das alas, alegorias e fantasias, assim como referências a outras reportagens acerca do desfile e suas repercussões em uma página da Wikipédia (Fala, Majeté!..., 2022).

desde o começo das restrições da pandemia. A alvorada do dia 23 de abril foi saudada com os fogos para Ogum, o som dos rojões marcando o amanhecer do dia em cuja noite a Grande Rio levaria Exu para a Sapucaí. Nos corpos dos filhos de santo no centro no distante subúrbio, o povo da rua também bailava quando os atabaques tocavam para essas entidades e os pontos cantados chamavam exus, pombagiras e malandros para se fazerem presentes mais uma vez em suas giras.

Como os filhos de santo da casa, só pude assistir ao desfile depois, na gravação disponível na internet, ou melhor, devo dizer que assisti ao desfile produzido pela edição das imagens pela TV Globo – não só são dois desfiles distintos, o da Sapucaí e aquele mediado pela tela da Globo, como são duas maneiras de se pôr em relação, enquanto público, com o desfile. Consegui ingresso para o desfile das campeãs, quando pude então assistir ao novo desfile na avenida, agora um desfile de celebração do título de campeã. Muito animada, eu trouxe de volta bandeirolas da Grande Rio para dar de presente para minhas amigas na casa de santo.

Mas estar no campo sempre nos traz surpresas. Apesar de ter mencionado o desfile várias vezes, foi só nas vésperas da festa de preto-velho, no dia 13 de maio, que o desfile se tornou de fato tema de conversa, e de uma maneira completamente inesperada por mim. Estávamos eu e algumas filhas de santo sentadas justamente à porta do quarto de exu, onde a pombagira dá consultas naquela casa, cortando couve para a festa de preto-velho, quando o tema veio à tona. Uma das filhas de santo presente – ela mesma uma mulher cuja pombagira eu já vira dançar várias vezes naquele espaço – mencionou o desfile perguntando se tínhamos visto o que ela chamou de “palhaçada”. A mãe de santo retrucou dizendo que achava aquilo um absurdo. Eu quase caí da cadeira, literalmente. Como assim? Afinal as várias entidades saudadas no desfile e nomeadas no samba da Grande Rio ocupam um lugar central nos ritos daquela casa.

Frente à minha surpresa, a mãe de santo perguntou se não havíamos reparado no ator na Comissão de Frente. O site *Notícia Preta*, alguns dias depois do desfile, descrevia assim a performance que abriu o desfile da escola de samba:

No palco da Passarela do Samba a Grande Rio apresentou um cortejo com muito simbolismo já na comissão de frente, que trazia como destaque o ator Demerson D'alvaro personificando Exú. Nele, o artista se agarrava a um grande

globo vermelho, representando a Terra, no qual havia quatro oferendas. Ao chegar ao topo, Exú se deliciava com os alimentos e gargalhava a plenos pulmões. (Andrade, 2022).

“Ele não tava puro!”, afirmava minha amiga em nossa conversa na porta do quarto da pombagira. Referindo-se ao momento em que o ator enche sua boca com a farinha que estava em um alguidar sobre o globo terrestre, a oferenda mencionada no site, ela nos pergunta o porquê de comer o padê, a oferenda, daquele jeito, e porque cuspir a cachaça na avenida. Ela nos perguntava por que era “possível fazer aquilo na passarela”.

Minha cabeça rodava em direção à incrédula pergunta de “por que não?”. Continuava a não entender a indignação dela. Tentando me explicar seu ponto de vista, ela relembra um carnaval passado, e faz menção a um carro alegórico que há anos havia entrado na avenida coberto de preto. A referência era ao carnaval da Beija-Flor de 1989, em que, a pedido da Igreja Católica, o carro alegórico em que estava um Jesus Cristo negro maltrapilho fora censurado.⁹ Em vez de retirá-lo do cortejo, o carnavalesco Joãozinho Trinta resolveu colocá-lo na avenida coberto de preto em protesto. A referência ao antigo desfile da Beija-Flor me fez pensar imediatamente na dimensão política do ato de censura, mas não era a isso que ela se referia. Para ela, ocultar a imagem marcava o poder da Igreja Católica de excluir seu elemento sagrado do espetáculo do carnaval, o qual ela contrastava à sua própria impotência para gerir o que de sua prática religiosa ela entendia que poderia – ou não – ser colocado em desfile na avenida.

Eu insistia em minha pergunta, indagando por que ela queria tirar exu da rua. A rua não é de exu? Exu não é “povo da rua”? Tantas das histórias que eu havia ouvido compartilhadas ali naquele mesmo espaço falavam justamente da presença de exu além dos limites da casa religiosa, além do enquadre do ritual, falavam justamente sobre sua habilidade de transgredir esses enquadres (Cardoso, 2007). Ela, por sua vez, fazia referência ao tenso deslocamento

9 Por coincidência, o desfile da Grande Rrio em 2022 fazia referência ao mesmo desfile que ela menciona. O carro alegórico “Dobra o surdo de terceira: folia exúsica”, com uma pintura do artista Guilherme Kid e a frase que uso em meu título, “Exu, a Sapucaí é vossa”, é uma referência ao desfile da Beija-Flor de 1989, releitura do convite daquela escola ao povo da rua que dizia “Mendigos, a Sapucaí é vossa”.

de signos entre a esfera do rito religioso e aquela do rito espetacularizado do carnaval. Não era a censura que ela reclamava para si, mas a possibilidade de discordar com o que se dava a ver na avenida e nas telas de televisão como aquela em que assistiu à performance da Comissão de Frente.

Eu continuava em êxtase com o poder de colocar exu na rua no Brasil contemporâneo, indo ao encontro das muitas das reportagens sobre o desfile da Grande Rio que traziam esse mesmo tom. Afinal, o carnaval sempre fora marcado pela cultura negra do terreiro, seja na sonoridade da bateria, seja nos corpos brincantes. O próprio ator a quem minha amiga se referia, Demerson D'alvaro, já havia sido Exu na Comissão de Frente da Salgueiro, no enredo “A ópera dos malandros”, de 2016, a que me referi anteriormente. Na justificativa do enredo de 2022 no livro *Abre-alas*, a própria Grande Rio aponta que a temática religiosa afro-brasileira não é uma novidade para aquela escola, relembrando que seu último desfile, em 2020, havia sido sobre o pai de santo Joãozinho da Gomeia, e que desde lá já levantava na performance do carnaval o debate sobre a discriminação e o racismo religioso (Liesa, 2022a, p. 276).

Era com essa correlação histórica em mente que retomei a conversa sobre o desfile com a mãe de santo em um outro momento. Assistimos juntas novamente a partes do desfile, mostrei a ela algumas de minhas fotos do desfile e destaquei alguns dos carros alegóricos da escola, perguntando o que ela achava desses. Falei em particular do terceiro carro alegórico, “Reinado catiço”, que para mim parecia a conjugação de um grande cabaré com os Arcos da Lapa no Rio de Janeiro. Lendo depois o livro *Abre-alas* (Liesa, 2022a, p. 300), encontro a descrição desse carro como uma saudação aos muitos exus e pombagiras, com imagens que “expressam a diversidade de corpos e nomes presentes nos ritos de Umbanda e nas macumbas cariocas, destacando-se Maria Padilha, Seu Tranca Rua, Seu Zé Pelintra, Dona Maria Navalha, Pombagira Cigana, Dona Sete Saias, Seu Capa Preta, Pombagira Rainha das Encruzilhadas, Seu Sete da Lira, Exu Malandro das Almas e Pombagira da Figueira”.

Se eu ainda não havia lido o livro *Abre-alas* quando tivemos aquela conversa, a mãe de santo já ecoava em sua leitura do carro a descrição que encontrei posteriormente no texto, dizendo que aquele carro alegórico contava algo da história das entidades do povo da rua. Assim como a “Ala do xirê”, em que o grupo coreografado e o figurino de suas fantasias representavam 16 orixás em sua dança, esses componentes da escola eram apreciados com louvor pela mãe

de santo. Ela descrevia esses elementos da escola como sendo “simbólicos”, dizendo que nessas “representações” eles “contavam o enredo” das entidades do povo da rua. O seu problema era então com a Comissão de Frente e a performance do principal ator/dançarino em sua encenação de Exu.

Exu abre passagem na Comissão de Frente

Se a Grande Rio buscava “gozar a felicidade” na avenida, não podemos esquecer que o desfile é um rito competitivo (Cavalcanti, 2002). No Grupo Especial, a escola é avaliada segundo nove quesitos, sendo um deles a Comissão de Frente. De acordo com o *Manual do julgador* (Liesa, 2022c, p. 48), os jurados devem avaliar dois subquesitos da Comissão de Frente: a concepção/indumentária e a apresentação/realização, levando em consideração diversos elementos da performance, dentre eles a “concepção da comissão de frente e a sua capacidade de impactar positivamente o público”; a adequação da indumentária ao “tipo de apresentação proposta” e o “cumprimento da função de saudar o público e apresentar a escola”.

Como argumenta Manzini (2012), o quesito “evolução” no desfile das escolas de samba sugere uma certa concepção dramatúrgica, em que o “enredo” seria o suporte de uma colagem cuja superfície seria o samba-enredo cantado, o ritmo percutido pela bateria e o desfile de alas fantasiadas e de carros alegóricos. Nessa colagem, cabe à Comissão de Frente estabelecer um elemento fundamental para o sucesso do desfile – uma relação com o público, convidando a plateia a adentrar o jogo cênico não só da Comissão de Frente como de toda a escola.

A Comissão de Frente convida o público, então, a adentrar o enredo, sendo o primeiro elemento de uma narrativa que se desdobra sequencialmente nos diversos elementos cenográficos que lhe sucedem no descortinar do desfile. Se Exu é o orixá a quem se pede para abrir caminhos, é justamente essa potência que se encena na performance da Comissão de Frente da Grande Rio, conjugando o mito e a forma do rito carnavalesco. Na ficha técnica da Comissão de Frente, no livro *Abre-alas*, o qual funciona como uma espécie de roteiro para os julgadores no rito competitivo, a escola diz que “[p]edindo todas as proteções para a abertura dos caminhos, a Comissão de Frente do GRES Acadêmicos do

Grande Rio apresenta uma interpretação poética para o que se imagina como ‘Exu em sua essência’, aquele que, segundo narram algumas das cosmogonias africanas mais difundidas no Brasil, foi criado por Olorum a partir da lama original, instaurando potências como o dinamismo e o movimento” (Liesa, 2022a, p. 403).

A Comissão de Frente da Grande Rio é coreografada por Hélio e Beth Bejani, que se juntaram à escola em 2019, e em sua apresentação no carnaval de 2022 veio composta por um grupo de 15 atores/dançarinos. A ficha técnica no livro *Abre-alas* não traz informações sobre os componentes, mas Demerson D’alvaro, ator/dançarino que encena Exu na apresentação de 2022, ocupou as páginas dos grandes jornais após os desfiles. Ele foi entrevistado no programa televisivo *Fantástico*, da Rede Globo,¹⁰ recebeu Menção Honrosa da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj), e no dia 13 de junho de 2022, dia de Santo Antônio e de Exu no Rio de Janeiro, comemorou em seu perfil no Instagram ter alcançado ali 80 mil seguidores.

Sua performance na Comissão de Frente do desfile que trouxe o primeiro título do Grupo Especial para a Grande Rio explodiu sua presença nas redes e impulsionou sua carreira – como diria o povo de santo, Exu abriu seus caminhos. O próprio Demerson D’alvaro fala algo semelhante na sessão solene de sua premiação na Alerj. Ele diz que agradece “a Exu por permitir que tudo desse certo. Porque Exu prega peças, né. Poderia pregar uma em mim. Mas graças a Deus ele não pregou e deu tudo certo.”¹¹ Se a performance de D’alvaro mobiliza seu público, é justamente essa performance que afeta a mãe de santo e que provoca a reação que tanto me surpreende de início.

Logo após o desfile, a transmissão da TV Globo¹² passa para imagens da dispersão da escola, onde um dos seus repórteres, muito entusiasmado, entrevista o ator, dizendo: “Você incorporou Exu.” Podemos ouvir a voz sobreposta de Demerson D’alvaro, seu semblante sério, a dizer “não”. O repórter, no entanto, continua com o mesmo entusiasmo: “Eu não sei se espiritualmente ou como artista, mas nós pudemos ver ali Exu representado por você com um trabalho

10 O programa *Fantástico* foi ao ar no dia 1º de maio de 2022 (Quem é Exu?..., 2022).

11 Sessão Solene da Alerj, realizada em 15 de junho de 2022 (D’alvaro, 2022).

12 A transmissão do desfile pode ser acessada mediante cadastro gratuito na página digital da Globo Play. Ver em <https://globoplay.globo.com/v/10513403/?s=0s> (acessado em 08/11/2022).

espetacular.” D’alvaro insiste, dizendo que “É um trabalho de ator. Eu sou ator há mais de 10 anos. Então é todo um estudo com toda a equipe do Hélio e da Beth [Bejani]”, os coreógrafos da Comissão de Frente da Grande Rio. Ele continua, afirmando que “Não [sou] só eu que estou aqui. Sou eu e muita ancestralidade. Minha tataravó, filha de escravos [...] Eu não estou sozinho [...] Eu não estou aqui por mim, estou pelo antes, por agora e pelo que vai vir depois.” Ao final da entrevista, o repórter pergunta seu nome e lhe dá os parabéns mais uma vez.

Em subsequentes entrevistas na mídia, D’alvaro detalha os estudos que fez para encarnar o personagem, e aponta para os múltiplos pertencimentos religiosos em sua família, lembrando que, em desfiles anteriores, já havia sido caboclos, pretos-velhos, exus e Moisés na avenida. Ele diz que para aperfeiçoar a coreografia naquela performance na Comissão de Frente havia estudado os Balés Afros da Bahia e utilizado 10 kg de farinha para praticar o ato de comer o padê na passarela.¹³ Se Demerson D’alvaro insiste em seu papel de ator, várias reportagens e mesmo os comentários de diversos leitores insistem na presença de Exu na passarela. Ele mesmo, em um vídeo em seu perfil no Instagram, aparece dizendo “Eu falo que eu estava interpretando, mas eu sei que Exu estava abraçadinho comigo [...]”. Essa ambiguidade, que o repórter da Globo resume ao dizer que não sabe se ele incorporou Exu espiritualmente ou como ator, reemerge na fala de minha amiga mãe de santo, quando ela diz que o ator não estava “puro”.

“Não estar puro”, no linguajar do povo de santo, quer dizer que a pessoa não está só, não está somente ela mesma, que há uma outra presença mais ou menos próxima, mais ou menos presente naquele corpo – uma entidade ou outra força ali se incorpora. Enquanto o ator expressa sua agência na performance – a ação de sua técnica, a exibição de uma habilidade artística adquirida e exibida com competência, a coreografia trabalhada e executada com precisão – sua performance tem uma dupla eficácia. Por um lado, enquanto espetáculo, a performance é reconhecida e Demerson D’alvaro recebe o Estandarte de Ouro

13 Há um grande número de reportagens nos grandes jornais nacionais sobre o desfile e a subseqüente carreira do ator, além de diversas postagens em muitas páginas digitais voltadas para a temática racial, tais como o portal *Notícia Preta* e o *Portal Geledés*. A título de exemplo, ver Ator... (2022), Exu... (2022), Por mais... (2022) e Grande Rio... (2022).

de Destaque Popular no carnaval de 2022, por “dar vida à entidade durante o desfile” (Trindade, 2022). Por outro lado, sua performance também é eficaz em ir além dessa “presença dramatúrgica” e que faz referência a um “papel encenado”. Para a mãe de santo, o ator materializa Exu na avenida, ela percebe uma presença não mais “cênica”, mas a abertura para a incorporação da entidade e reage à “criação de presença” da performance (Schieffeling, 1996), uma criação que, para ela, está fora de lugar.

Para minha amiga, essa percepção é acentuada pelo próprio ato de “comer” a oferenda. Nas macumbas, os padês são dispostos ritualmente na rua ou nos espaços dos centros, sua energia consumida pelas entidades. O ato em si da ingestão pode ser materialmente visível para alguns, mas esse é um dom de ver que certamente não é compartilhado por todos. Se o ato ritual da oferenda envolve o gesto da produção material da comida e sua cuidadosa disposição estética em oferendas que ritualizam a rua e estendem os enquadres do rito ao que está do lado de fora do espaço dos centros e terreiros – o ato de consumir a oferenda, de comer o padê, não está comumente no terreno do visível, como acontece no desfile da Sapucaí.

O ato do consumo do padê na performance de Demerson D’alvaro em plena avenida alcança uma eficácia perturbadora para a mãe de santo, a performance tornando-se assim fora de lugar. Não mais percebido como um ato simbólico ou uma representação, sua performance é eficaz na produção de uma presença cujo impacto é desconcertante. O padê deixa de ser um mero objeto cênico, ou um traço material remanescente de uma performance (Fischer-Lichte, 2008, p. 75), para atuar em cena na “geração performática da materialidade” daquilo que a mãe de santo percebe como sendo o não estar puro do ator.

Todo “ato” é expressivo e performático – o ato revela algo, expressa algo; e o ato realiza algo, faz algo, sendo “lido”, ou melhor, “sentido”, “percebido”, “compartilhado”, “recusado”, por aqueles envolvidos das mais distintas formas com a situação à qual o ato “pertence”. Qualquer performance, ou toda atividade performativa, é, portanto, inerentemente um processo contingente, já que a performance “é uma realização no mundo” (Schieffelin, 2018, p. 215). Seu resultado é independente de se aquilo que os outros nos veem estar fazendo (ou revelando) é algo que pretendemos que vejam. Retomamos aqui então a dimensão do risco na performance em seus múltiplos sentidos, como na graça da falha (Cavalcanti, 2013, p. 235), no de colocar nossas interpretações em risco

(Dawsey, 2005, p. 26), e aquele decorrente da própria vivacidade da performance (Schieffelin, 1985, 2018). No caso da Comissão de Frente o risco da performance é composto também por outra dimensão, já que o desfile é um rito competitivo. Um dos quesitos de avaliação da performance da Comissão de Frente, como apontei acima, envolve “sua capacidade de impactar positivamente o público” (Liesa, 2022c, p. 48).

O sucesso ou fracasso de uma performance, como nos diz Schieffelin (1985), está na relação entre performers centrais e os outros, e essa relação é comumente constituída como sendo entre “ator” e “audiência”, “ator” e “plateia”. Yaskara Manzini (2012, p. 129), premiada coreógrafa reconhecida por ter introduzido os elementos de teatralização nas comissões de frente no carnaval de São Paulo, fala que as fantasias – e os elementos alegóricos, tais como o grande globo terrestre da Comissão de Frente da Grande Rio – ocupam papel fundamental na construção da cena que se apresenta na avenida, enquanto as qualidades da vibração, força e movimentos do corpo do artista geram uma comunicação com o espectador, um espaço de “copresença cênica” no jogo (competitivo) de atuação da Comissão de Frente.

No caso de minha amiga mãe de santo, o risco da performance revolve também em torno da ambígua diferenciação entre a “performance teatral” e a “incorporação da entidade”. Além do performer e de uma audiência, há pelo menos um terceiro elemento aqui, a possível presença da entidade. Se nas artes cênicas podemos falar na criação de um personagem na relação entre ator¹⁴ (ou performer) e audiência (ou outros), aqui isso se complica e a presença da entidade evoca uma terceira agência relacionada, mas não idêntica, às outras, uma agência não dependente do performer e de sua audiência imediata. Essa terceira agência dá a ver a tensão entre a metáfora teatral e o modo como minha amiga percebe a possível presença da entidade no espetáculo do carnaval. Nessa performance, exu é deslocado do espaço da rua, do espaço do rito religioso, para dentro da espetacularização do rito carnavalesco na avenida, na televisão e nas redes digitais. Nesse deslize entre enquadres, a performance se

14 Não estou aqui interessada em rever a discussão sobre a relação ator-personagem, ou mesmo sua relação com incorporação no ritual (cf. Cardoso; Head, 2015), mas em endereçar o problema enquanto uma questão etnográfica que se apresenta nas múltiplas dimensões do encontro com exu na avenida.

pluraliza, torna-se fora do lugar para minha amiga e conquista o prêmio do rito carnavalesco.

Nos portões da dispersão

Acho importante ressaltar essa pluralização da performance porque ela também me serve como possível justificativa para a ausência de uma conclusão à reflexão que busquei abrir aqui. Se, em seu caráter emergente e contingente, a performance tende a desaparecer (Phelan, 1993), ela cria múltiplos efeitos de desestabilização (Greiner, 2018) que deixam reverberações políticas, por vezes marcadamente opostas. Venho insistindo nos efeitos perturbadores que a performance de Exu na Comissão de Frente produz sobre minha amiga no sentido de seu insólito encontro com exu/entidade no espetáculo do carnaval, mas me faltou ressaltar um outro aspecto significativo desse encontro. Esse encontro se dá mediado pelas imagens filmadas pelas câmaras de televisão e pelas lentes fotográficas, em que o corpo reluzente de suor do ator se agiganta, seus gestos e expressões ocupando a cena/tela por completo. Se a entidade está fora do lugar na avenida, essa copresença tornada ainda mais próxima pela mediação fílmica evoca mais forçosamente a presença incorporada das entidades em suas giras e nos ritos que acontecem nos espaços dos centros e terreiros. Minha amiga se pergunta por que mostrá-lo assim na televisão, se preocupa com o potencial efeito dessas imagens incitarem ainda mais o “preconceito dos crentes”, teme que a performance se torne a justificativa da demonização de suas práticas, daquilo que para ela não se acaba na quarta-feira, mas é parte constitutiva de seu modo de existir cotidianamente.

Ainda que suas preocupações não expressem em forma discursiva a negritude do corpo do ator/dançarino, seu temor em relação à exacerbação do preconceito não pode deixar de ser compreendido em termos do que Pinho (2014) chama de “presença fobogênica, absolutamente desejada e reprimida” dos negros no Brasil. Se a performance do ator é reconhecida e premiada, enquanto sua negritude é simultaneamente destacada por aqueles que ressaltam o “carnaval empretecido” e silenciada na “verborragia opaca da imprensa burguesa” (Pinho, 2014), no silêncio de minha amiga é retumbante a violência racial a que me referia no início desse texto.

A Grande Rio atravessava a avenida com corpos negros a bailar o enredo em que vozes ancestrais como a de Elza Soares e seu “Exu nas escolas” – música de seu álbum *Deus é mulher*, de 2018, e que nomeava as fantasias da ala do Grupo de Casais Mirins de Mestres-Salas e Porta-Bandeiras no desfile de 2022 – e o traço de artistas pretos periféricos da contemporaneidade, alguns famosos como Mulambô e Guilherme Kid, outros dispersos no anonimato da “comunidade”, se encontravam com o trabalho de intelectuais orgânicos e outros pesquisadores, para, ao toque da bateria de Mestre Fafá, ocupar as “trincheiras [...] contracoloniais” e desconstruir as “visões preconceituosas” do “prisma da branquitude eurocentrada” (Liesa, 2022a, p. 366).

Ao se tornar performance na avenida, o enredo se multiplica em luminosas imagens, como efeitos caleidoscópicos de espelhos estilhaçados (Dawsey, 2007, p. 539). Essa potência irrequieta da performance da escola é o que possibilita os efeitos contraditórios que perturbam minha amiga, mas é também o que abre espaço para a “folia exúrica” e oferece uma possibilidade fugidia de dissolução do temor que silenciosamente a assombra.

Referências

- ANDRADE, W. Com enredo sobre Exu, Grande Rio é a campeã do Carnaval do Rio 2022 pela primeira vez. *Notícia Preta*, [s. l.], 26 abr. 2022. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/com-enredo-sobre-exu-grande-rio-e-a-campea-do-carnaval-do-rio-2022/>. Acesso em: 8 nov. 2022.
- ATOR que interpretou Exu no desfile da Grande Rio estreia na passarela da SPFW. *Correio Carioca*, Rio de Janeiro, 3 jun. 2022. Disponível em: <https://correiocarioca.com.br/2022/06/03/ator-que-interpretou-exu-no-desfile-da-grande-rio-estrea-na-passerela-da-spfw/>. Acesso em: 8 nov. 2022.
- AUGRAS, M. *Medalhas e brasões: a história do Brasil no samba*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992.
- BÁRTOLO, L.; SOUSA, J. G. M. M. de. Notas sobre as escolas de samba e a pandemia do novo coronavírus. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 29, supl., p. 194-203, 2020.
- BUSCAS pelo termo ‘Exu’ tem aumento de 418% no Google, após campeonato da Grande Rio. *Extra*, Rio de Janeiro, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/buscas-pelo-termo-exu-tem-aumento-de-418-no-google-apos-campeonato-da-grande-rio-25495742.html>. Acesso em: 8 nov. 2022.

CALVO, D. Redes de cuidado: enfrentamento da Covid-19 nas religiões afro-brasileiras. *Plura: revista de estudos de religião*, [s. l.], v. 12, n. 1, p. 121-135, 2021.

CARDOSO, V. Z. Narrar o mundo: histórias do povo da rua e a narração do imprevisível. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 317-345, 2007.

CARDOSO, V. Z. Danger of words: risk and (mis)comprehension in consultations with the spirits of the *povo da rua*. *Vibrant*, Brasília, v. 14, n. 1, e141045, 2017.

CARDOSO, V. Z.; HEAD, S. Matérias nebulosas: coisas que acontecem em uma festa de exu. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, p. 164-192, 2015.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. Sobre rituais e performances: visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 21, n. 1, p. 99-128, 2010.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. Alegorias em ação. In: RAPOSO, P. et al. (org.). *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: EdUFSC, 2013. p. 225-236.

CAVALCANTI, M. L. V. de C.; GONÇALVES, R. de S. (org.). *A falta que a festa faz: celebrações populares e antropologia na pandemia*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021. (Série Livros Digital, 23).

D'ALVARO, D. *Alerj – Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 16 jun. 2022. Instagram: @demersondalvaro. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ce4lj2MJDuO/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 8 nov. 2022.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DAS, V. *Critical events: an anthropological perspective on contemporary India*. New Delhi: Oxford University Press, 1995.

DAWSEY, J. C. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, 2005.

DAWSEY, J. C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 50, n. 2, p. 527-570, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27271>. Acesso em: 8 nov. 2022.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: José Padilha. Rio de Janeiro: [s. n.], 2005. 1 vídeo (112min). Publicado no canal Danilo Dorgam. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jSZv8jO9SAU>. Acesso em: 8 nov. 2022.

EXU da Grande Rio comeu e cuspiu 10 kg da farofa em uma semana em treinamento para o desfile. *Extra*, Rio de Janeiro, 28 abr. 2022. Acesso em: 8 nov. 2022.

FABATO, F. O ineditismo da relação Porto da Pedra-Danone. *Galeria do Samba*, Rio de Janeiro, 9 ago. 2011. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/artigos/o-ineditismo-da-relacao-porto-da-pedra-danone/cama-de-gato/144/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

FALA, MAJETÉ! Sete chaves de Exu. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fala,_Majeté%21_Sete_Chaves_de_Exu#. Acesso em: 8 nov. 2022.

FISCHER-LICHTE, E. *The transformation power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008.

GIACOMINI, S. M. Intolerância religiosa: discriminação e cerceamento do exercício da liberdade religiosa. In: FONSECA, D. P., R. da; GIACOMINI, S. M. *Presença do axé: mapeando terreiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC-RJ: Pallas, 2013. p. 133-157.

GRANDE RIO é a campeã do carnaval 2022 do Rio, o primeiro título da história da Tricolor. *Portal Geledés*, [s. l.], 27 abr. 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/grande-rio-e-a-campea-do-carnaval-2022-do-rio-o-primeiro-titulo-da-historia-da-tricolor/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

GREINER, C. The political *reenactment* of performance and its micro-activism of affections. In: PAIS, A. (ed.). *Performance in the public sphere*. Lisbon: Centro de Estudos de Teatro/FLUL: Performativa, 2018. p. 378-409.

LIESA. *Livro abre-alas*: sábado. Rio de Janeiro: Liesa, 2022a.

LIESA. *Livro abre-alas*: sexta-feira. Rio de Janeiro: Liesa, 2022b.

LIESA. *Manual do jogador – Carnaval/2022*. Rio de Janeiro: Liesa, 2022c.

MANZINI, Y. “Para tudo se acabar na quarta-feira”: aproximações, diálogos e estranhamento entre carnaval e teatro nas performances da Comissão de Frente. 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MEDEIROS, F. Sobre discursos e práticas da brutalidade policial: um ensaio interseccional e etnográfico. *Revista da ABPN*, [s. l.], v. 11, n. 30, p. 108-129, 2019.

MENEZES, R. de C. Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Revista Hawò*, [s. l.], v. 1, p. 2-38, 2020.

MENEZES, R. de C.; BÁRTOLO, L. Quando devoção e carnaval se encontram. *Proa: revista de antropologia e arte*, Campinas, v. 9, n. 1, p. 96-121, 2019.

MENEZES NETO, H.; GONÇALVES, R. de S. Apresentação: festas na pandemia de Covid-19: experiências sociais em ação. *Antropolítica*, Niterói, v. 54, n. 3, p. 14-21, 2022.

NATAL, V. Sobre relações de reciprocidade entre jogo do bicho e escolas de samba no carnaval carioca. *Ponto Urbe*, [s. l.], n. 23, p. 1-15, 2018.

PHELAN, P. *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge, 1993.

PINHO, O. *Undercommons no Brasil: o muro e o débito*. *Emisférica*, [s. l.], v. 11, n. 1, 2014. Disponível em <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-essays/the-university-and-the-undercommons.html>. Acesso: 8 nov. 2022.

POR MAIS que o carnaval sirva a máquina capitalista o chão dessa manifestação artística continua sendo protagonizado pela comunidade negra”, diz jurada. *Notícia Preta*, [s. l.], 30 abr. 2022. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/escolas-de-samba-e-protagonismo-negro/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

PRANDI, R. As religiões afro-brasileiras em ascensão e declínio. In: TEIXEIRA, F.; MENEZES, R. (org.). *Religiões em movimento: o Censo de 2010*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 203-218.

QUEIRÓZ, V. Quando o ser humano cria, iku vem à terra: as mediações de exu, a onipresença da morte e a Covid-19 em dois contextos afrorreligiosos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 73, p. 299-319, 2021.

QUEM é Exu? Buscas pelo orixá crescem mais de 400% depois da vitória da Grande Rio. Rio de Janeiro: Fantástico, 1 maio 2022. 1 vídeo (8min). Publicado pela plataforma Globo Play. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10535796/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

SANTOS, A. B. dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: Instituto de Inclusão, 2015.

SANTOS, Y. L. dos. Exu para empretecer o pensamento. *Deutsche Welle*, [s. l.], 27 abr. 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/exu-para-empretecer-o-pensamento/a-61604666>. Acesso em: 8 nov. 2022.

SCHIEFFELIN, E. Performance and the cultural construction of reality. *American Ethnologist*, [s. l.], v. 12, n. 4, p. 707-24, 1985.

SCHIEFFELIN, E. On failure and performance: throwing the medium out of the seance. In: LADERMAN, C.; ROSEMAN, M. (ed.). *The performance of healing*. New York: Routledge, 1996. p. 59-89.

SCHIEFFELIN, E. L. Problematizando performance. *Ilha: revista de antropologia*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 207-228, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2018v20n1p207>. Acesso em: 8 nov. 2022.

SIMAS, L. A. *A Grande Rio vem com um enredo e uma sinopse apaixonantes*. Rio de Janeiro, 23 jul. 2019. Twitter: @simas_luiz. Disponível em: https://twitter.com/simas_luiz/status/1153642718154907650. Acesso em: 8 nov. 2022.

SIMAS, L. A.; FABATO, F. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SOCIEDADE MARANHENSE DE DIREITOS HUMANOS *et al.* *Violações dos direitos humanos no Brasil: denúncias e análises no contexto da Covid-19*. Passo Fundo: Saluz, 2021. Disponível em: https://dhsaude.org/relatorio/documento_subsidio/. Acesso em: 8 nov. 2022.

TEIXEIRA, F. “A vitória do sincretismo”: o desfile da Grande Rio no carnaval carioca de 2022. *Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/618119-a-vitoria-do-sincretismo-o-desfile-da-grande-rio-no-carnaval-carioca-de-2022-artigo-de-faustino-teixeira>. Acesso em: 8 nov. 2022.

TRINDADE, F. Exu da Grande Rio é o destaque do público do Estandarte de Ouro; ‘Realizei um sonho’, diz ator. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 abr. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2022/exu-da-grande-rio-o-destaque-do-publico-do-estandarte-de-ouro-realizei-um-sonho-diz-ator-25490244>. Acesso em: 8 nov. 2022.

VIOLA, E. *et al.* Enredo e samba: Paraíso do Tuiti glorifica a negritude e homenageia grandes personalidades. *G1*, [s. l.], 17 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2022/noticia/2022/03/17/enredo-e-samba-paraíso-do-tuiti-glorifica-a-negritude-e-homenageia-grandes-personalidades.ghtml>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Recebido: 11/11/2022 Aceito: 03/05/2023 | Received: 11/11/2022 Accepted: 5/3/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

“A terra é circular”: cosmologias afro-atlânticas e ação política no filme *Ôrí*

“The earth is circular”: Afro-Atlantic cosmologies and political action in the film *Ôrí*

Vagner Gonçalves da Silva^I

<https://orcid.org/0000-0002-1253-5681>

vagnergo@usp.br

Gustavo Maan^{II}

<https://orcid.org/0000-0003-3094-999X>

mgustavomaan@gmail.com

^I Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

^{II} Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Mestrando em Comunicação e Cultura

Resumo

Ôrí é um filme documentário de 1989, dirigido por Raquel Gerber e guiado pela fala da intelectual negra Maria Beatriz Nascimento. Em um plano, a obra nos apresenta a história e os pensamentos de Beatriz, sendo estes narrados pela própria autora (em voz *over*). Em outro plano, o documentário aborda ações dos movimentos políticos e das instituições culturais negras registradas no período das gravações entre 1977 e 1988 no âmbito das quais a própria Beatriz, como militante, teve uma participação importante. Interconectando essas duas instâncias, o filme desenvolve o conceito de quilombo para narrar a problemática racial brasileira e as formas de resistência e luta do povo negro por meio de instituições como terreiros, escolas de samba, bailes *black*, etc. Nesse artigo pretendemos entender o pensamento elaborado pelo filme acerca das religiões afro-brasileiras, investigando a inserção de tais liturgias e cosmologias afro-atlânticas em um discurso estético, ético e político mais amplo. Inicialmente apresentamos a metodologia adotada e em seguida analisamos mais detidamente o objeto fílmico enquanto obra etnográfica e artística de múltiplos significados.

Palavras-chave: cinema; antropologia; Ôrí; candomblé.

Abstract

Ôrí (1989) is documentary film directed by Raquel Gerber and guided by the speech of the black intellectual Maria Beatriz Nascimento. On one level, the work presents the story and thoughts of Beatriz, which are narrated by the author herself (in voice over). On another level, the documentary addresses the actions of political movements and black cultural institutions during the recording period between 1977 and 1988, in which Beatriz herself, as a militant, played an important role. Interconnecting these two plans, the film develops the concept of “quilombo” to narrate the Brazilian racial problem and the forms of resistance and struggle of the black people through institutions such as terreiros, escolas de samba, black soul parties, etc. In this article we intend to understand the thoughts developed by the film about Afro-Brazilian religions, investigating the insertion of such Black African liturgies and cosmologies in a broader aesthetic, ethical and political discourse. Initially, we present the methodology adopted and then we analyze in more detail the film object as an ethnographic and artistic work of multiple meanings.

Keywords: cinema; anthropology; Ôrí; candomblé.

Introdução^{1,2}

No período em que se celebrou o centenário da lei que aboliu oficialmente a escravidão do Brasil promulgada em 1888, a filmografia nacional foi particularmente marcada pela produção de filmes de ficção e documentários de curta, média e longa metragem em torno desse tema, muitos deles com foco nas religiosidades de matrizes africanas. Em levantamento realizado em 2019 identificamos 30 obras lançadas nas décadas de 1980 e 1990 que abordam a cultura religiosa dos terreiros, entre as quais algumas que se tornaram referência, como é o caso de *Iyá-Mi-Agbá – mito e metamorfose das mães nagô* (1981) de Juana Elbein dos Santos, *Jubiabá* (1987) de Nelson Pereira dos Santos, *Ôrí* (1989) de Raquel Gerber, *O fio da memória* (1991) de Eduardo Coutinho e *Atlântico negro – na rota dos orixás* (1998) de Renato Barbieri. Entre estes, *Ôrí* se destaca por aludir a uma poderosa aliança que estava sendo gestada naquelas décadas entre cosmologias negro-africanas e ação política, unindo terreiro e movimentos políticos de reivindicação por igualdade e direitos raciais. O próprio nome do filme, *Ôrí*, refere-se a um termo iorubá para designar a cabeça, parte do corpo que se torna foco dos atos rituais na iniciação do candomblé, e, ao mesmo tempo, à ideia de que a tomada de consciência dos explorados é o primeiro ato de mobilização que se faz no plano individual e que se estende para o plano das ações e mobilizações coletivas. Cabeça, ori, é a um só tempo fonte de axé (força vital) no âmbito dos terreiros e sede da reflexão política negra que se inserem no espaço público em forma de luta.

Nesse artigo pretendemos entender o pensamento elaborado pelo filme acerca das religiões afro-brasileiras, investigando a inserção de tais liturgias e cosmologias negro-africanas em um discurso estético, ético e político mais amplo. Inicialmente apresentamos a metodologia adotada e em seguida analisamos mais detidamente o objeto fílmico enquanto obra etnográfica e artística de múltiplos significados.

-
- 1 Este artigo apresenta resultados de pesquisa patrocinada pelo CNPq (Bolsa produtividade; beneficiário: Vagner Gonçalves da Silva) e Fapesp (Bolsa de iniciação científica; beneficiário: Gustavo Maan). Agradecemos a estas instituições pelo apoio.
 - 2 A edição original deste texto continha uma série de imagens que não puderam ser veiculadas por problemas de direitos autorais. Convidamos então os leitores a imaginarem junto a nós (e nossas descrições) as imagens que compõem o filme, assim como a assisti-lo em sua integralidade.

“Eu sou atlântica”: a montagem do filme como método circular da experiência negra transatlântica

Ôrí é um filme documentário lançado em 1989 e dirigido pela socióloga e cineasta Raquel Gerber que apresenta num plano a história pessoal da intelectual Maria Beatriz Nascimento narrada em primeira pessoa (em voz *over*) por ela mesma. Em outro plano aborda ações dos movimentos políticos e instituições culturais negras registradas no período das gravações entre 1977 e 1988 no âmbito das quais a própria Beatriz como militante negra teve uma participação importante. Interconectando essas duas instâncias, o filme desenvolve o argumento em torno do conceito de quilombo para narrar a problemática racial brasileira e as formas de resistência e luta do povo negro por meio de instituições como escolas de samba, terreiros, bailes *black*, entre outras.

Ôrí opera a partir do trânsito livre entre diversos territórios (espaços ou instituições), criando um percurso que foca e expande (recombina) as experiências da cultura negra brasileira. As cenas desses territórios eleitos como representantes de um etos cultural são dispostas de maneira alternada ao longo do filme. É importante então que compreendamos que o documentário não almeja uma descrição detida e individualizada de cada um desses territórios/espaços/instituições. O que parece realmente importar é uma tentativa de estabelecer a diáspora negra no Brasil como um sistema de relações que é composto por essas múltiplas vivências. Dessa forma, em *Ôrí*, as religiosidades afro-brasileiras não são necessariamente o ponto de partida ou chegada, mas sim um componente de uma trama mais ampla, costurada entre giras, sambas, manifestações políticas e congressos.

Nesse sentido, os conceitos de *ori* (cabeça individual sacralizada) e *quilombo* (território coletivo) seriam epicentros da resistência cultural negra, espelhados nas imagens dos quilombos do Brasil em seus diversos regimes econômicos e políticos ao longo da história. Contra a fragmentação violentadora do regime colonial e escravista, o filme se empenha na reconstrução de uma continuidade histórica da cultura negra, que não se atenha apenas à discursividade sobre o negro na condição de escravo, mas como produtor de uma cultura singular que entrelaça África e América. Essa compreensão, amplamente propagada por pensadores do movimento negro brasileiro atuantes a partir da segunda metade do século passado, tais como Abdias do Nascimento,

Lélia Gonzales e Beatriz Nascimento, é importante para o entendimento de *Ôrí*, como veremos adiante.

Antes disso, apresentamos a metodologia adotada para a análise do filme.

Inicialmente é bom lembrar que o documentário não se deixou limitar pelo sistema clássico de classificação da forma fílmica. A narração feita a partir do entrelaçamento da perspectiva pessoal com a coletiva, além de outros aspectos, deu-lhe uma forma ensaística, experimental, inovadora, na qual a linguagem poética e subjetiva se entrelaça com uma narrativa objetiva e histórica (descritiva).

Beatriz indica que a violência primeira sobre o negro escravizado foi a perda da imagem pela eliminação das facetas da identidade e sujeição dos corpos. O filme propõe, no sentido oposto, a defesa da vida que reside na imagem dialética – uma imagem que não “captura” a experiência, mas que dá continuidade a seu movimento multidirecional. É por isso que em *Ôrí* um espaço ou uma pessoa nunca é definido por essência, mas sempre em relação àqueles que a cercam. A convicção do filme na destruição do sistema colonial implica uma segunda ação concomitante que seria a edificação de uma nova identidade, a recuperação da “imagem perdida” no processo escravocrata. Essa retomada, para o documentário, só pode ser feita a partir do elo entre o coletivo – que compartilhou a experiência de perda – e o individual, que busca se entender junto aos outros.

Essa procura, como veremos adiante, não é um processo com início e fim, mas sim uma postura de relação contínua. A linha temporal em que *Ôrí* se insere não se encerra no próprio filme, sendo os momentos gravados memórias ainda em formulação, vividas a partir das conexões entre o passado, o presente e o futuro. É, como caracterizado por Corrigan (2015, p. 54) a partir de Barthes, uma forma de implantar-se no “rolamento da reflexividade infinita”. Como a própria Beatriz explicita em sua narração: “O processo não acaba. É uma esfera, é a Terra” (*Ôrí*, 1989).

A concepção de continuidade, no filme, se aplica tanto para o conceito de tempo como o de espaço. Um lugar carrega consigo muitos outros lugares, assim como o corpo em transe carrega na carne a expressão de múltiplos corpos e tempos. É a imagem do círculo, forma primária da gira, que acaba por condensar a ideia de ciclo presente nesse tipo de pensamento. Nele, não é possível distinguir um caminho único de começo e fim, sendo o percurso por todos os seus pontos um eterno refazer-se. Circularidade e continuidade se encontram no filme quando percebemos uma insistência na conexão entre o individual e o coletivo ou entre o presente, o passado e o futuro. Essa mobilidade é

muito bem definida por Beatriz no ato de se nomear, e por consequência localizar também todo o filme, como “atlântica”:

Oh, paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angolas, jagas e os povos de Benin de onde vem minha mãe. Eu sou atlântica. (Ôrí, 1989).

Beatriz situa os sujeitos atlânticos no lugar de trânsito entre Brasil e África, se apresentando a partir do mar que simboliza tanto o que separa quanto o que conecta suas margens. A proposição dessa encruzilhada logo de início forja o espírito viajante que guia o filme, estabelecendo sua forma como ensaística por excelência. Isso porque, não estando em nenhuma das duas costas, mas sim em sua relação, é evidenciada a vontade de se situar no próprio processo reflexivo, expressando que “o pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la” (Adorno, 2003, p. 30).

Nesse sentido, a ideia de ensaio, tal qual proposta por Adorno, parece nos dar pistas importantes para o entendimento da formatação do discurso estético proposto pelo filme. Seguindo a metodologia atlântica de Beatriz, fica claro que Ôrí não propõe uma presença enfática em um local ou outro, mas nos seus entremeios. Esse palco, do qual fala Adorno, é edificado tanto pela fala de Beatriz – que organiza a obra a partir de sua reflexão – como pela montagem, ordenando que os espaços pensem entre si. Dessa forma, assim como África “busca-se conhecer através do encontro com quem está chegando” (Ôrí, 1989), os seminários dos movimentos negros buscam se entender a partir do terreiro que por sua vez se encontra no baile soul e assim por diante.

Procuramos então acompanhar o filme propondo uma decupagem de suas cenas num quadro paradigmático e sintagmático para perceber como se cruzavam as linhas do terreiro com as demais instituições afins. Isso não implicou entretanto um isolamento do terreiro como objeto de estudo no interior do filme, já que sua presença é indissociável de todo o resto. Ou seja, na estrutura dinâmica do filme o olhar sobre as religiosidades afro-brasileiras se expande das sequências de representação direta do terreiro para outros enfoques fora dele. E é justamente nas articulações entre o terreiro e o seu entorno, nas contaminações entre a liturgia e a narrativa, que procuramos as motivações que levaram o enquadramento de tais práticas religiosas de acordo com um direcionamento específico.

Pensando nisso, desenvolvemos dois quadros capazes de indicar as articulações entre as diferentes sequências do filme.

No Quadro 1 elaboramos um mapa de sequências de todo o filme organizado por ordem cronológica, levando em conta a minutagem da cena, uma breve descrição, a presença ou não de narração, a trilha sonora, falas presentes e as conexões estabelecidas pela cena. Foram atribuídas a essas sequências um título provisório como “A terra”, “Saída de iaô”, “Show Gilberto Gil”, “Quinzena do Negro – USP”, etc.

Nº	TEMA	MINUTAGEM	DESCRIÇÃO	NARRAÇÃO	TRILHA MUSICAL	CONEXÕES
1	Cartela inicial	00:00:00 – 00:00:31	Da tela preta, surge uma luz e o nome “Ôrí”, que aos poucos faz um movimento em direção à tela. A palavra vai ganhando tamanho até que toma por completo a tela, revelando um raio forte de luz.		Percussão leve.	Esse trecho parece já colocar a questão da busca da imagem. Como Beatriz mesmo diz, ori é uma passagem de um estado pro outro, de um conhecimento pra outro. De forma gráfica vemos a passagem do escuro para a luz.
2	A terra	00:00:31 – 00:02:16	Passamos do plano do sol para planos do mar, do céu, do litoral e das florestas.	Voz de Beatriz: “A terra é circular, o sol é um disco. Onde está a dialética? No mar. Atlântico mãe [...]”	Órgão ao fundo e percussão leve.	Composição mítica da terra. Aqui existe um gesto bonito de discorrer por sob a natureza. Também ressalta a circularidade, que se conecta tanto ao símbolo do feminino quanto ao da renovação.

Quadro 1. Exemplo do mapa de sequências de Ôrí.³

No Quadro 2 organizamos as sequências utilizando dois eixos: um vertical, referente à cronologia dos planos, e um segundo, horizontal, que organiza os acontecimentos em categorias capazes de aglutiná-las em temáticas afins. No total, as 71 sequências encontradas foram distribuídas em nove categorias: “Terreiro”, “Espaços Naturais”, “Escola de Samba/Carnaval”, “Bailes/Shows”, “Cidade”, “Movimento Negro”, “História”, “África”, “Ori-Corpo”. Para uma melhor visualização dos trânsitos entre os diversos espaços e categorias propostos pelo

3 Reproduzimos aqui apenas duas linhas do mapa de sequência, considerando que este possui 43 páginas.

filme, incluímos também a linha “Panorama”, em que visualizamos de maneira vertical o sequenciamento das categorias ao longo do tempo do documentário.

Por fim, atribuímos a cada uma dessas categorias uma cor específica, incluindo uma sucinta descrição de cada sequência, criando uma espécie de “cromatografia” que permitiu uma visão vertical e horizontal das articulações entre as sequências e temas.

TEMPO	TERREIRO	ESPAÇOS NATURAIS	ESCOLA DE SAMBA E CARNAVAL	BAILE/SHOWS	MOVIMENTO NEGRO	CIDADE	HISTÓRIA	ÁFRICA	ÔRÍ-CORPO	PANORAMA
00:31		Apresentação da Terra, Mar, Sol, Florestas e o Céu.								NATURAIS
02:16							Transitamos entre mapas e cartas europeias que retratam as Américas e África.			HISTÓRIA
03:52								Começamos a sequência do mar, vindo a ilha de Goré. Vemos imagens do Senegal, principalmente de mulheres. A câmera vagueia pelo mar sob a perspectiva das cavernas		ÁFRICA
06:02	Em um terreiro iluminado somente por velas, vemos um medium com seu Exu.									TERREIRO
07:51					Debates na "Quilzena do Negro da USP"					MOVIMENTO NEGRO
08:51							Imagens de arquivo da visita do Chanceler Nigeriano ao Brasil na década de 70			HISTÓRIA
09:26					Debates na "Quilzena do Negro da USP", agora focados na pesquisa de Beatriz sobre os Quilombos					MOVIMENTO NEGRO
10:56							Imagens de arquivo sobre Quilombos, como fotografias antigas, ilustrações e bandeiras.			HISTÓRIA
11:28					Debates na "Quilzena do Negro da USP". É nesse momento que acontece uma discussão mais calorosa.					MOVIMENTO NEGRO
13:18								Vemos planos que mostram as comunidades Dogons, no Mali		ÁFRICA

Quadro 2. Exemplo da organização de temas de Ôrí.⁴

4 Reproduzimos aqui apenas um trecho do quadro de temas, considerando que este possui oito páginas.

Descrevemos, sucintamente, cada uma dessas categorias.

A categoria “Terreiro” parece funcionar como epicentro do filme ao enquadrar inúmeros momentos rituais, como festas ou giras, focando sobretudo os gestos e o corpo em transe dos adeptos. As cerimônias religiosas presentes no filme foram gravadas no Ylê Xoroquê, de tradição angola,⁵ como é informado nas cartelas do documentário. A primeira sequência que nos apresenta explicitamente as religiões afro-brasileiras nos mostra o Exu manifestado no sacerdote Tata Wndembeoacy. Considerando ser esta a divindade mensageira que dever ser saudada em primeiro lugar, o filme reproduz, portanto, em sua mesa de edição, a lógica do mito e do rito presente nos terreiros.

Foram consideradas enquanto “Espaços Naturais” aquelas cenas que enquadram detidamente elementos da natureza, tais como planos em que vemos as nuvens do céu, o vento sobre as árvores da mata, as ondas tocando as praias e as águas no fundo do mar. Os movimentos da natureza aparecem associados tanto aos seus significados religiosos produzidos no terreiro, onde os deuses são expressões de elementos da natureza (vento, raio, mata, mar, etc.), quanto aos fatos históricos e memórias sociais da população negra. Cenas do oceano Atlântico, por exemplo, permitem extrair significados da experiência da travessia do mar (Kalunga) realizada pelas populações africanas e cenas da mata indicam as rotas de fuga dos escravizados em busca de liberdade.

Na categoria “Escola de Samba/Carnaval” agrupamos as cenas da experiência coletiva da produção do carnaval captada nos ensaios das escolas de samba e nos desfiles no sambódromo, sobretudo na cidade de São Paulo. Identificando as agremiações por meio de legenda (Vai-Vai, Mocidade Alegre e Diplomatas de São Miguel), a câmera vagueia pelos dançantes, captando movimentos do corpo, em geral de pessoas negras, sobretudo de mulheres, cujas imagens são enquadradas repetidas vezes em plano médio no meio da multidão do carnaval. Nessas cenas recupera-se o legado negro africano presente nas festas, sejam elas realizadas no terreiro ou fora dele, como no carnaval.

Ampliando o vínculo do terreiro com outras instituições lúdicas e festivas, na categoria “Bailes/Shows” foram incluídas cenas dos diversos eventos conectados sobretudo à juventude negra urbana, nos quais se destaca a *black music*,

5 Denominam-se “candomblé angola” as comunidades religiosas com influência litúrgica dos povos banto, atualmente habitantes dos países da África Central.

como nos bailes *black* da casa noturna Chic Show em São Paulo e nas apresentações de reggae de Gilberto Gil, Jimmy Cliff e Jimmy Bo Horne. Nesses casos, a câmera parece focar principalmente no corpo em performance, seja dos artistas do palco, seja dos dançantes da pista, que aparecem iluminados pelas luzes coloridas no ambiente escuro. Novamente, se destaca um ambiente majoritariamente composto por pessoas negras, algumas delas identificadas pela legenda.

Na categoria “Cidade” constatamos que o filme aborda o espaço urbano denso não apenas como cenário, mas como objeto do pensamento. Espaço de contradições, as sequências procuram debater a metrópole enquanto palco de desigualdades mas também malha que abriga os diversos focos de resistência, tais como o terreiro, os bailes soul, escolas de samba, etc. Em contraste com a categoria anterior, a câmera filma e denuncia a situação de fragilidade social enfrentada por muitas crianças negras. A maioria das cenas enfoca São Paulo, que participa da trama como uma de suas personagens: “A cidade que Eduardo amou”, como diz Beatriz anunciando seu retorno após uma viagem. O espaço urbano metropolitano torna-se então um cruzamento entre o passado e o presente, entre afetos e desafetos, entre oportunidades e barreiras, entre paisagens naturais e o cenário construído das ruas e edificações. Enfim, trata-se de problematizar as populações negras com seu direito à cidade negado, mas ao mesmo tempo dela se apropriando para formar um complexo sistema de quilombos urbanos organizados e resistentes nas comunidades, favelas, periferias e centros.

Na categoria “Movimento Negro” a luta por esse direito toma forma por meio de imagens que registram as demandas levantadas, em seminários, encontros e manifestações, como as do Movimento Negro Unificado, Quinzena do Negro da Universidade de São Paulo, Festival Comunitário Negro Zumbi, III Congresso de Cultura Negra das Américas, entre outras mobilizações políticas. Nos planos dessa categoria encontramos uma constância de figuras importantes para o pensamento da realidade afro-brasileira, como Abdias do Nascimento, Hamilton Cardoso, Eduardo de Oliveira e Oliveira, Thereza Santos, a própria Beatriz Nascimento, entre outras. As demandas do movimento negro da época são vocalizadas por essas lideranças e o documentário repercute as reivindicações políticas que procuram tanto denunciar as mazelas causadas e perpetuadas pelo racismo estrutural do estado brasileiro como redesenhar a história do país a partir de uma nova perspectiva. A construção desse bloco

está relacionada com a própria pesquisa historiográfica de Beatriz que propõe uma mudança epistemológica de reconhecimento do homem negro enquanto tal. Exemplos disso são as cenas que retratam as manifestações pelo Dia Nacional da Consciência Negra, em homenagem ao dia da morte do líder palmarino, assim como a instalação do Memorial Zumbi dos Palmares na Serra da Barriga, em Alagoas.

Em “História” reunimos as sequências que abordam contextos históricos específicos geralmente ilustrados com o uso de imagens de arquivo em apoio às falas de alguns personagens que comentam esses contextos, como por exemplo nos momentos em que Beatriz aborda o reinado de Nzinga, em Angola, no século XVII, ou a respeito das rotas de chegada de africanos no Brasil Colônia. Nesses casos, o filme apresenta imagens de antigos mapas, fotografias, ilustrações, esquemas, cartas do tempo colonial, entre outras.

Na categoria “África” foram agrupadas as cenas gravadas no continente africano que comungam entre si um mesmo enquadramento estético: a câmera paira e apenas observa seu entorno. A maioria dessas sequências é acompanhada da música-tema do filme, composta por Naná Vasconcelos, e majoritariamente não conta com som direto. São cenas de portos, feiras, aglomerações, panos, adereços, rostos, penteados de cabelo, todas gravadas em países africanos (principalmente Mali e Senegal). Essa categoria anuncia uma relação fundamental entre a necessidade de se recuperar a história do negro no Brasil em função de suas origens na África e de suas instituições criadas na diáspora, como os quilombos. Nas palavras de Beatriz Nascimento:

Então, é importante levantar a África como a verdadeira Atlântida do nosso mito. Para nós, do Ocidente, a África ainda é um continente enterrado, é um continente que a gente não conhece muito. É um saber congelado, é um povo que está congelado, nas nossas relações, nas nossas comunicações, no nosso inconsciente. No quem eles são! Daí a pergunta do negro nesse processo relacionado com o quilombo: quem é quilombo? O que é quilombo hoje? É a busca de pelo menos um conceito, de um fato histórico, de uma lembrança, de uma ideologia, de uma lenda, de um homem chamado Zumbi de Palmares. (Ôrí, 1989).

Por fim, na categoria “Ori-Corpo” identificamos as cenas que transversalmente aparecem no filme como intermediadoras da experiência afro-atlântica

individual e coletiva. A expressão de Beatriz, “Eu sou atlântica”, sintetiza a experiência de uma pessoa que não se deslinda da experiência de um coletivo. E essa experiência é pensada por meio do terreiro, da natureza e das demais instituições e territórios abordados no filme. Nessa categoria procuramos aglutinar os momentos mais intensos da reflexão acerca da identidade negra, geralmente apresentados em primeira pessoa por Beatriz Nascimento, o “ori” que se vê e fala pelo/no filme. Esse tratamento – que já é de alguma forma enfatizado pelos constantes enquadramentos dos rostos e pela nomeação das pessoas filmadas/escutadas – torna-se ainda mais agudo nos relatos feitos pela voz comprometida de Beatriz ao narrar sua própria imagem e trajetória diante de antigas fotografias suas e da família. A tentativa de recuperar no corpo da imagem a imagem do próprio corpo enquanto território positivo é vista como caminho necessário da autodescoberta de si não nos termos de imagem imposta pela sociedade, mas de imagem refeita pelos sujeitos que assumem ou recuperam seu próprio ego. Como Nascimento diz:

Esta foto é interessante porque ela é uma foto de carteira de identidade, é um momento muito estranho, porque a foto é para identidade; neste momento, eu não sei, pela foto, quem sou eu. (Ôrí, 1989).

Então, a defesa do homem é recuperar através do conhecimento da terra... recuperar sua identidade, fecunda, seu próprio ego, como homem transmigrado. (Ôrí, 1989).

No Quadro 2 acrescentamos uma coluna, “Panorama”, na qual registramos a ordem cronológica em que essas categorias aparecem no filme segundo a minutagem indicada. Isso nos permitiu perceber que a circularidade dos temas mais do que um recurso utilizado em sua montagem é peça-chave do pensamento que ele pretende indicar e que se anuncia em sua abertura: “A terra é circular” (Ôrí, 1989).

Os deuses cultuados nos terreiros estão associados aos espaços da natureza e habitam festivamente os corpos negros que dançam nas rodas de candomblé. Esses corpos, por sua vez, dançam também nos bailes *black* e desfilam no carnaval, invocando novamente as divindades nos encontros e congressos dos movimentos negros. A tentativa de dar conta dessas múltiplas conexões da

experiência afro-atlântica no Brasil nos fornece uma importante chave interpretativa da proposta do filme.

Tendo separado (“desmontado”) o filme em categorias temáticas podemos voltar agora para o documentário enquanto unidade que recombina essas diversas categorias/planos em um único discurso, tal como nos parece propor a sua montagem. Em outras palavras, adquirida certa intimidade com a especificidade de cada parte-fragmento, realizemos uma mudança focal, retornando para o mosaico enquanto unidade.

No transe da gira infinita – cosmologias negras e ação política

O caráter ensaístico de *Ôrí* possibilita múltiplas interpretações e selecionamos para fins deste artigo aquelas relacionadas aos modos pelos quais o filme conecta as experiências de terreiro baseadas em cosmologias negro-africanas com outras dimensões da vida cultural e política das populações negras.

A primeira cena diretamente relacionada ao terreiro se dá no início do longa, mostrando Exu manifestado em Tata Wndembeoacy – líder religioso do Ylê Xoroquê – realizando consultas num ambiente pouco iluminado. Como afirmamos, Exu, patrono da comunicação e da ordem/desordem, é o grande mediador e sempre o primeiro a ser saudado. “Entra-se” no filme como se entra no terreiro, pedindo permissão a essa entidade para que tudo possa transcorrer de forma benéfica.

Antes de chegar ao terreiro, entretanto, o filme nos apresenta cenas das categorias “Espaços Naturais” (terra, mar, florestas, céu), “História” (mapas e cartas europeias que retratam os primeiros contatos entre África e as Américas) e “África” (de onde partiram os grupos para o Brasil). Essas cenas realizam uma certa contextualização do processo de sequestro dos negros africanos pelo sistema escravocrata. Não é mera coincidência que seja justamente com a presença de Exu que inicia tanto as cenas que pautam as religiosidades afro-brasileiras como também aquilo que evidencia um primeiro demarcador de brasilidade. Antes perambulando pelo oceano Atlântico, passando pela Ilha de Gorée e as cartografias portuguesas, é Exu quem nos recebe no Brasil – evidenciando de onde o filme acredita ser necessário partir para se entender as questões sócio-históricas do país.

Nesse sentido podemos compreender que, para além de um papel ilustrativo, Exu faz parte do próprio pensamento fílmico dando-lhe forma, conteúdo e direcionamento. Exu exprime a condição dinâmica do conceito elaborado por Beatriz Nascimento ao descrever África e América como uma “civilização transatlântica” formada na/pela “encruzilhada” do oceano Atlântico. Isso permite à autora questionar e contrapor a imagem oficial e embranquecida do Brasil que buscou se distanciar da África ou submetê-la a uma lógica ocidental – operação de embaralhamento também cara ao orixá africano mensageiro. O funcionamento relacional forjado pelo filme, que no fundo é o próprio pensamento em ato, encontra na imagem de Exu um guardião e um catalisador. Ao analisar a figura de Exu no Brasil, Vagner Gonçalves da Silva (2012, p. 1109, 1110) afirma:

Enfim, Exu é a chave deste diálogo de longa duração entre as cosmologias africanas, americanas e europeias que, desde o século XVI, fluem umas nas outras. [...] É, pois, na capacidade de interagir ou dividir, de provocar o consenso ou o dissenso, de juntar os opostos ou separar os pares, de obedecer ou subverter as regras que Exu, em suas inúmeras faces, exprime o seu poder no Brasil.

Por meio da figura de Exu em sua abertura, o filme reflete o movimento histórico que pretende abordar, no qual importantes pensadores do movimento negro, tais como Abdias do Nascimento, estavam atuando no sentido de fazer cruzamentos entre o universo cosmológico dos terreiros e o contexto da ação e luta política. O documentário chega a registrar, inclusive, uma fala de Abdias que afirma essa relação. Na abertura do III Congresso de Cultura Negra das Américas, realizado em 1982, após a oferta do padê para Exu, feita também por Tata Wndembeacy, Abdias diz:

É o fundamento do templo Ylê Xoroquê que vai fazer a cerimônia inicial desse congresso. É também um templo dedicado a Exu, o deus da contradição dialética, o portador do axé. Ele é que dinamiza a vida. Então ele significa essa dinâmica da nossa luta, mas com a integração também desse suporte, que é a divindade que desafia o caos cósmico que é Ogum, o deus da guerra, o restaurador da justiça. (Ôrí, 1989).

Outra sequência confirma essa perspectiva. Logo após as cenas iniciais do Exu manifestado em Tata Wndembeoacy no terreiro são apresentadas cenas da Quinzena do Negro da Universidade de São Paulo (1977). Antes de entrar no auditório em que esses debates ocorrem, a câmera filma o caminho que leva até a porta, reafirmando os domínios do orixá das passagens. Numa relação espelhada entre a diegese desses eventos político-culturais, como no caso do III Congresso de Cultura Negra das Américas, e a própria montagem do filme que engendra relações entre os espaços e personagens, como acabamos de ver, Exu permanece como precedente ao diálogo e à ação de qualquer natureza, religiosa ou política.

Os registros desses eventos indicam que o filme se fez em pleno diálogo com aquilo que estava sendo debatido no âmbito do movimento negro da época. Porém, o documentário não parece satisfeito em somente “registrar” esses acontecimentos ou “explicar” as reivindicações e táticas políticas empregadas pelos seus agentes. Ao contrário, o próprio filme atua como agente, se engajando não apenas para expor o pensamento, mas para participar dele, tecendo por meio da imagem e da montagem aproximações que irão compor um pensamento filosófico e um discurso político reivindicatório.

Retomando a fala de Abdias do Nascimento, identificamos nela também a importância de Ogum na construção desse pensamento. Divindade da guerra e da forja, dos metais e da tecnologia, Ogum se associou frequentemente à batalha das populações afro-brasileiras contra o racismo e por igualdade de oportunidades. É seguindo essa inspiração que Abdias forja o símbolo do quilombismo a partir da fusão das ferramentas de Ogum e Exu, fazendo um uso combinatório das propriedades regidas por tais orixás a fim de fortalecer, propulsionar e dinamizar a luta política. Ogum, segundo as narrativas tradicionais, é irmão de Exu, mas na qualidade de Ogum Xoroquê essa proximidade chega a se confundir. No filme, esse símbolo parece estar encarnado na própria figura de Wndembeoacy, que é filmado em transe em dois momentos: ora manifestado de Exu, ora de Ogum.

Ôrí registra assim uma mudança de paradigma da relação entre religião e política. Como se sabe, a leitura marxista do fenômeno religioso tendeu a classificá-lo como antagônico à tomada de consciência dos dominados. Religião como ópio do povo ou alienação das classes trabalhadoras foi uma asserção importante que guiou a agenda dos movimentos revolucionários desde as primeiras

décadas do século XX. Filmes anteriores e posteriores a *Ôrí* sobre essa relação, enfocando especialmente o terreiro, tenderam a reafirmar essa posição, como *Barravento* (1962) de Glauber Rocha ou *Jubiabá* (1987) de Nelson Pereira dos Santos. Ou mesmo quando se tratava de expor o fenômeno religioso das classes populares, como a umbanda, a filmografia tendia a vê-lo como anomia resultante da ausência do Estado em suprir saúde e educação, como no caso das populações de imigrantes nordestinos de *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno.⁶ Em *Ôrí*, entretanto, religião (candomblé), luta política e construção identitária positiva são vistos como pontos não contraditórios e interconectados. E as instituições negras, cujo paradigma é o terreiro, visto como um quilombo urbano, despontam no filme a partir das filosofias veiculadas pelas religiosidades afro-brasileiras. Um movimento que tem no transe, anunciando nas cenas iniciais não mais um escape à realidade material ou um consolo de populações espoliadas, mas uma forma profunda de se localizar no mundo e alcançar um lugar histórico.

Percebe-se então que o filme não se limita a exibir uma reflexão teórica socioantropológica, mas se mobiliza para se construir como um produto em si desse pensar por meio de sua montagem plena de símbolos que vão sendo dinamizados diante dos olhos e ouvidos do espectador. O símbolo do quilombismo, por exemplo, não é um objeto distanciado, mas um ato em processo. Ele reproduz graficamente uma “ferramenta de santo”, objeto utilizado nos assentamentos dos orixás que, após receber os atos rituais, torna-se o próprio deus em uma de suas manifestações. A outra manifestação será o corpo (o ori) da pessoa a quem a ferramenta foi consagrada. *Ôrí*, o filme, é também a cabeça de quem o roteirizou, a cabeça consagrada de quem ele retrata e a cabeça do próprio movimento negro, conforme Beatriz declara:

ORI é aquele iniciado. O Movimento iniciado que passou por todas as suas etapas de iniciação e reiniciação. [...] E ORI é a palavra mais oculta porque é o homem, sou EU. Porque é o indivíduo, a identidade. A identidade individual,

6 O debate sobre esses filmes, entretanto, não pode ser feito de maneira simplificada, implicando que são obras que efetuam um puro e simples rechaçamento das religiões afro-brasileiras. Apesar de ter enfaticamente um discurso que conecta tais liturgias a ideia de alienação, já foi discutido como suas construções dramáticas, montagens e mise-en-scènes foram profundamente influenciadas pelo pensamento afrorreligioso. Para uma maior discussão sobre o assunto, ver Xavier (1993) e Stam (2008).

coletiva, política, histórica. ORI é o novo nome da História do Brasil. ORI talvez seja o novo nome do Brasil. Este nome criado por nós, a grande massa de oprimidos, reprimidos. Reprimidos antes, depois oprimidos, torturados. Transgressores. (Nascimento *apud* Ratts, 2006, p. 64, 65).

Ôrí parece assim ter plena consciência do potencial dinâmico do dispositivo cinematográfico, se apropriando justamente da possibilidade de montar imagens em movimento para veicular sensorialmente um pensamento altamente elaborado sobre a luta afrodiaspórica no Brasil.

Nesse sentido, as diversas cenas que ilustram a saída de uma iaô (recém-iniciada) de Ogum ocupam um lugar fundamental para o nosso entendimento do mecanismo elaborado pelo documentário. A partir dos 33 minutos, começam a ser exibidas cenas dispersas da saída de uma iaô, entrelaçadas nas demais imagens capturadas pelo filme. Vemos os passos da dança da iaô em contraste com os de Tologi no Chic Show ou durante a fala de Joel Rufino dos Santos na inauguração do Memorial Zumbi dos Palmares na Serra da Barriga. O corpo negro em transe dos terreiros se amplia assim para o transe das danças em rodopios dos passistas do carnaval, dos passos ensaiados coletivamente nos bailes *black*.

Sob uma perspectiva vertical, as cenas da saída da iaô seguem exatamente a mesma sequência litúrgica desse ritual, que é caracterizado por ser a primeira exibição pública da pessoa que aderiu ao candomblé. Geralmente, esse processo é composto por três momentos: um primeiro, em que a iaô se veste de branco e carrega em sua testa uma pena, homenageando Oxalá (orixá do branco e da sabedoria); um segundo, dedicado a todos os orixás, em que a iniciada está pintada de branco, azul e vermelho, usando dessa vez roupas coloridas; e um terceiro, quando a iaô se veste com as roupas litúrgicas específicas de seu orixá. No ápice da festa, esse orixá revela seu nome, redefinindo também o nome de sua iaô. Beatriz comenta, em narração, o processo de iniciação:

Ori, esse processo de fazer a cabeça, fazer o bori. Então, toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto que é o ori, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos numa outra unidade, na unidade primordial que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo. O rito de iniciação é um rito de passagem, de uma idade para outra, de um momento para outro, de um saber para outro, de um poder atuar para outro. (Ôrí, 1989).

O filme indica uma perspectiva na qual o processo de iniciação é encarado como uma radical transformação epistemológica. Essa perspectiva ademais vai ao encontro das ambições políticas estabelecidas pelos pensadores do quilombismo, que junto a outros agentes atuavam principalmente na reivindicação de reconhecimento da cultura negra brasileira como aspecto relevante para o país.

Esse movimento de conexão parece estar condensado em uma sequência de cenas específicas que se inicia com um plano de Mãe Hilda Jitolú (identificada pela legenda do filme) hasteando a bandeira do Brasil enquanto uma banda marcial do exército toca o hino nacional. Toda a cerimônia é promovida na ocasião da inauguração do Memorial Zumbi dos Palmares na Serra da Barriga, acontecida em 20 de novembro de 1982. Os planos culminam em uma fala inspirada de Joel Rufino dos Santos, na qual o historiador e escritor frisa a importância de manter ainda vivo o “o sonho sonhado durante cem anos” por Zumbi e os demais palmarinos. O plano de Rufino é então invadido por um som de transição, em que começamos a escutar um canto dedicado a Ogum. É quando voltamos novamente para a iaô em processo de iniciação, agora já na última fase do ritual de saída. O plano se dá em câmera lenta, concatenando uma série de planos que fazem uma clara alusão à ideia de transe. Com uma câmera rodopiante, saímos do terreiro para encontrar várias folhas de palmeira em um campo aberto. Escutamos não mais o som diegético da saída de iaô, mas a música-tema do filme gravada por Naná Vasconcelos. É disparado então um movimento retrospecto, em que retomamos vários momentos já assistidos durante o filme, como as manifestações pelo Dia da Consciência Negra em São Paulo, os seminários de cultura negra, etc. A sequência é encerrada por um conjunto de planos que enfocam sobretudo rostos de figuras que marcaram esses eventos, como Eduardo de Oliveira e Oliveira e Hamilton Cardoso, sendo finalizada por um conjunto de fotografias estáticas de Beatriz. Serra da Barriga e Yle Xoroquê são assim versões de um mesmo pensamento negro. Assim como o terreiro torna-se sagrado plantando no solo dele o axé sobre o qual se ergue o mastro central, o quilombo de Palmares é consagrado pelas lideranças políticas e religiosas que nele hasteiam a bandeira nacional pelas mãos de uma ialorixá.

O filme demonstra portanto que a luta pelo direito à terra, liberdade e outras reivindicações do povo negro é também uma luta pelo seu existir epistêmico. A presença histórica de Zumbi dos Palmares e a imagem atemporal de Ogum acesada pelo transe são assim momentos de um contínuo que a montagem do filme

pretende refletir com cenas intercaladas de vivência religiosa (Ogum), intermediada pela natureza (folhas de palmeira), conectando o passado (Zumbi) ao presente coletivo (movimento negro) e individual (Beatriz e demais pensadores).

Podemos aqui aproximar o processo iniciático que se faz a partir de ritos de separação ou corte (corte do cabelo, da pele, do animal sacrificado, etc.) e de reconstrução (montagem dos assentamentos, pinturas da pele, presença do orixá no corpo do filho em transe, etc.) com os próprios processos técnicos de montagem do cinema. O filme forja uma intimidade profunda entre transe e montagem, já que ambos parecem estar empenhados nesse processo de aproximação entre momentos, tempos e corpos distintos. Não é tanto uma operação de fusão, de construção de uma só coisa, mas de um ambiente essencialmente relacional. A imagem de um ser ou de uma cena não está apenas nela, mas na composição de sequência que o movimento permite. “Fazer o santo” é recompor categorias separadas em novas totalidades (Silva, 2022, p. 197), assim como o fazer do cinema é conjugar-reunir cenas tornando as sequências que elas compõem totalidades em si.

O filme constrói sensorialmente, a partir de um jogo complexo entre imagens e sons específicos, um pensamento que mobiliza as categorias do candomblé como elementos centrais de um discurso político. Naquele momento esse foi um processo encampado pelo movimento negro, que percebeu no terceiro elementos potencialmente eficazes para criar uma frente mais ampla de atuação política, mas também para reconfigurar símbolos erguendo uma identidade antes desmembrada e negada pelo processo colonizador. O filme parece inserir o movimento político e sua busca por uma identidade não colonial numa espécie de barco de santo (como geralmente é chamado o grupo de iaôs que se submetem à iniciação conjuntamente). Religiosamente, o barco de santo permite uma experiência de “volta” à África (ao contrário do navio negreiro que dela parte) que atinge o momento máximo quando o orixá grita seu nome africano no barracão. Essa dupla identidade que se reflete no “nome civil” e “de santo” do iniciado permite ao filme propor uma reflexão sobre a identidade no mundo do terreiro e fora dele. Como Tata Wndembeoacy afirma:

Oswaldo Rodrigues Jr. é o nome do senhor. Wndembeoacy é meu nome. Wndembeoacy é África, é negro. Agora Rodrigues é o nome do senhor, que a gente tinha que usar. Essa que é a diferença. (Ôrí, 1989).

Embora centrais, o filme não delimita as liturgias afro-brasileiras como as únicas potências mobilizadoras. O terreiro é uma das instituições que expressam o quilombo enquanto ideia totalizante de ruptura com a opressão e reorganização da vida. É inclusive esse conceito que permite, por exemplo, conectar o corpo, o terreiro e o baile soul, evidenciando que o quilombo é estruturado na circularidade da experiência emancipatória negra. Em voz *over*, numa sequência que entrelaça um homem negro dançando num baile e uma iaô no terreiro, Beatriz Nascimento fala:

As memórias são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história e do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo. A linguagem do transe é a linguagem da memória. (Ôrí, 1989).

A relação entre quilombo, corpo e identidade pode ser mais bem compreendida se recuperarmos as formulações feitas pelo filme a respeito da terra. Beatriz caracteriza em sua narração a guerra do quilombo, na era colonial, como uma busca pela “necessidade que eles tinham de terra” (Ôrí, 1989). Essa necessidade, entretanto, não é restrita às populações negras passadas, mas algo que se impõe também às atuais, tanto em termos de acesso à terra para sobreviver como para viver numa relação com energias cósmicas que no terreiro são cultuadas. Ao visitar o quilombo de Palmares, Beatriz Nascimento descreve sua experiência física e metafísica acarretada por estar naquele espaço:

Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano. Raquel, você precisa se sentir na Serra da Barriga... Toda a energia cósmica entra no seu corpo. Eu fico grande numa serra, fico assim, Raquel, alta, sabe? Eu afino e fico alta, fico parecendo os gangalas, sabe como é? Aquela coisa de negro mesmo. Mas é de negro porque é um homem ligado à terra. É o homem que mais conhece a terra. É o homem preto. A cor da lama, a cor da terra. Porque Gagarin viu a Terra azul, mas existe a terra preta, existe a terra que é a terra! Que é a coisa que a gente tem mais medo de perder. (Ôrí, 1989).

Nesse momento a materialidade do território, a terra, adentra na constituição do próprio corpo negro, que carrega em si a “cor da lama, a cor da terra”. Há aqui um entrelaçamento explícito entre as categorias materiais do espaço e do corpo. A mediação entre o espaço-corpo-terra e a “sensação do oceano” parece evocar a figura de Nanã e o mito de criação do homem iorubá, como veremos a seguir.

Na narrativa mítica, Nanã empresta sua matéria-prima (a lama do mangue) para que Oxalá molde a forma do ser humano, com a condição de que toda essa substância emprestada retornasse a ela depois. Como podemos ver, a dinâmica entre a água (trânsito) e a terra (quilombo), que resultam na lama (corpo) do mangue (Nanã), está também presente na retórica criada pelo filme, que utiliza dessa circularidade para falar sobre a experiência afrodiaspórica.

O “ser atlântica”, a “sensação de oceano”, o “ser grande numa serra”, expressam de certa forma um entendimento contíguo de pessoa e natureza. A conjugação entre a materialidade do mundo e a materialidade do corpo, como vimos no mito de Nanã, é um dado constitutivo do ser humano no universo cosmológico iorubá, mas também em outras tradições culturais como as dos jeje e bantos.

O corpo é também o “documento”, como afirma Beatriz Nascimento, que carrega as marcas do passado, sendo o transe, justamente, a “linguagem da memória” que é capaz de acessar essas informações.

Seguindo essa cosmologia o filme explora a natureza particular dos corpos negros (ori) e a relação desses com a natureza e tudo o que se produz a partir do movimento desse corpos, seja do ponto de vista dos gestos na dança realizada no terreiro, na festa de carnaval, no baile soul, etc., seja do ponto de vista de uma reflexão do pensamento exposta no texto vocalizado por Beatriz Nascimento. Portanto, o uso constante das imagens de corpos negros e espaços naturais presente na montagem “costurada” na voz *over* de Beatriz, demonstra que a própria linguagem escolhida para o filme se beneficiou das concepções de mundo providas da África e continuadas no Brasil: o material é uma expressão do imaterial e entre eles não há separação. Nesse caso a “imagem” atua como representação do material e o áudio (a voz *over*) como uma tentativa de fazer o telespectador ver para além do que se vê (o imaterial imanente).

Sobre o quadro das águas reluzentes de um mangue, Marianno Carneiro da Cunha declara:

Da terra saem as divindades. Da terra sai a vida e para a terra volta a vida que de lá saiu; em forma de mortos, que são cultuados, e assim se completa o ciclo. (Ôrí, 1989).

E Beatriz Nascimento complementa:

Nanã é o ilê, é o grito primordial... é o som primordial... também é o instante primordial. E ela é a própria Terra, que é esse planeta que a gente vive, que não tem nada igual, nada parecido. (Ôrí, 1989).

O aspecto guerreiro de Ogum nos conduz aos quilombos, a dinamicidade de Exu à circularidade da terra e da vida sobre ela, a passagem da iniciação como resgate da identidade e a genealogia mítica de Nanã como um dos princípios que norteiam a experiência religiosa afro-brasileira, na qual material e imaterial não se distinguem. Apropriadas de uma maneira semelhante, as presenças de Iansã e Oxum andam no filme ao lado do ensejo de se tratar da questão da mulher diaspórica. Não só pela presença fundamental de Beatriz, uma pensadora negra e feminista, o filme está a todo momento tentando pensar a mulher como uma categoria específica dentro da negritude. Na finalização do filme vemos uma lua cheia subindo pelo céu da noite, até que essa ocupa o centro do quadro. Dessa lua, somos levados até um breve momento de águas reluzentes num pôr de sol. Essa imagem introduz a cena em que Oxum, paramentada, dança em *slow motion* no terreiro. A câmera sequencia sua dança ao movimento de diversas mulheres negras, algumas delas dançando no sambódromo, outras carregando seus filhos com panos na África, outras tomando bênção ao mar. Costurando todas essas passagens, Beatriz narra:

E eu queria falar da lua, mas eu não sou silenciosa e plena de luz, como só ela sabe ser. Mulher de um planeta-mulher. Terra-mãe-atômica de um corpo celestial... ela é um objeto que eu sempre vi como um anúncio do que está por vir, anúncio mudo, mas em lento movimento... como a dialética que eu entendo do que está aí. A história que eu idealizo é uma história continente, assim como as paredes de um útero que somente curetando pode se destruir o conteúdo. (Ôrí, 1989).

O planeta Terra é apresentado como princípio feminino e circular como a lua e a cabaça. O filme localiza o resguardo da vida, seja por meio da luta, da maternidade

ou do mantimento da fuga, como algo pertencente à categoria da feminilidade. É nesse sentido que, na sequência final das várias mulheres, a câmera se detém sobre uma delas, que carrega em sua cabeça uma meia-cabaça – símbolo do aiê, o mundo terreno. Ela olha para a câmera e ri, enquanto a lente a persegue por entre as outras pessoas. Esse jogo de relações guarda uma familiaridade visível com a figura das iabás (orixás femininos) e das Iá-Mi-Agbá (mães ancestrais). De um lado, Iansã, guerreira e determinada com seus raios e tempestades, de outro, Oxum, patrona da maternidade e fecundidade, regente da feminilidade e astúcia, representada pelos rios de água doce e quedas d’água. Não é coincidência que Beatriz Nascimento, ao realizar uma homenagem à rainha Nzinga, canta para Matamba (inquire relacionado à Iansã no candomblé angola), seguidamente de um cântico para Oxum, mobilizando assim os dois polos da feminilidade expostos na obra. O ser mulher negra é mais um dos cortes temporais propostos pelo filme, que une pela montagem África e América, Nzinga e Beatriz, no vaivém das águas do mar.

Essa circularidade, que aqui está relacionada à mulher-terra-lua, nos remete novamente ao princípio estético organizador de todo o filme. Girando a câmera do centro do quilombo, o documentário é o processo de gestação dessa nova identidade, que traz à luz fragmentos da “imagem perdida” pelo violento processo colonizador.

Lembremos, para finalizar, o modo pelo qual o filme se inicia. Da tela preta, surge um disco luminoso no interior do qual o nome “Ôrí” se apresenta. A fonte estilizada da palavra, em forma geométrica de zigue-zague, vai ganhando tamanho até que toma por completo todo o quadro, revelando uma passagem rumo a um espectro circular de luz solar branca, que toma o centro da tela.

Em seu começo, o filme se mostra tão empenhado em pensar a busca da “imagem perdida” quanto em seu final, demonstrando a característica ensaística – como Adorno descreveu – de se “pensar a coisa, desde o primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria” (Adorno, 2003, p. 33). Nos segundos iniciais do filme já é efetuada essa proposta de realizar uma travessia, “de um momento para outro, de um saber para outro” (Ôrí, 1989), expressando graficamente o princípio que rege a iniciação no candomblé tal qual descrito por Beatriz.

Das tantas circularidades que o filme apresenta, Ôrí é essa cabeça profundamente comprometida em pensar a realidade afro-brasileira. Ela dispara um processo sem fim, guiado por uma experiência que só pode ser vivida a partir

do contínuo corpo-espaco-tempo. É antes de tudo uma cabeça formada pelos “muitos eus da coletividade” dispostos a enxergar em si mesmos uma potencialidade de passado, presente e futuro. Beatriz encerra o filme:

Eu te vi Zumbi. Nos passos e nas migrações diversas dos teus descendentes. Te vi adolescente sem cabeça e sem rosto nos livros de história. Eu te vejo mulher em busca do meu eu. Te verei vagando, oh, estrela negra! Oh, luz que ainda não rompeu. Eu te tenho no meu coração. Na minha palma de mão verde como palmar. Eu te espero na minha esperança, do tempo que há de vir. (Ôrí, 1989).

Esse conceito de tempo circular, tempo de esperança que há de vir, surge no filme como um convite para realizar a travessia: de um tempo de violência e sofrimento para um tempo de justiça social e existência plena.

Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. p. 15-45.

ATLÂNTICO negro – na rota dos orixás. Direção de Renato Barbieri. Brasília: Video-grafia Criação e Produção: Iser: Instituto Itaú Cultural, 1998. (54min), color.

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1962. (80min), p&b.

CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papi-rus, 2015.

O FIO da memória. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cinefilmes: Fun-dação de Artes do Estado do Rio de Janeiro, 1991. (120min), color.

IYÁ-MI-AGBÁ – mito e metamorfose das mães nagô: arte sacra negra II. Direção de Juana Elbein dos Santos. Salvador: Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1981. (49min), color.

JUBIABÁ. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes: Societé Française de Production, 1987. (100min), color.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. São Paulo: Agatha Produções, 1989. (91min), color.

RATTS, A. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de Beatriz do Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Kwanza, 2006.

SILVA, V. G. da. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 1085-1114, 2012.

SILVA, V. G. da. SILVA, V. G. da. *Exu: um deus afro-atlântico no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2022.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

VIRAMUNDO. Direção de Geraldo Sarno. São Paulo: Thomaz Farkas, 1965. (40min), p&b.

XAVIER, I. *Sertão mar, Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense: Embrafilme: MEC, 1993.

Recebido: 30/08/2022 Aceito: 04/05/2023 | Received: 8/30/2022 Accepted: 5/4/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ivaginging worlds: on Ursula K. Le Guin, social science-fiction, and altermopias

Ivaginando mundos: Ursula K. Le Guin, ficção científica social e altermopias

Miguel Vale de Almeida^{i,ii}

<https://orcid.org/0000-0001-9879-0677>

miguel.almeida@iscte.pt

ⁱ Instituto Universitário de Lisboa – Lisboa, Portugal

ⁱⁱ Centro em Rede de Investigação em Antropologia – Lisboa, Portugal

Abstract

Ethnography-based Anthropology and Science Fiction can engage in a productive dialogue since both address what is proposed as “altertopias”. Utopias, dystopias, and cultural alterity share the possibility of imagining social and cultural organizations different from both those of the authors and those of the readers. These imaginations are intrinsically creative/artistic and political at the same time, and they critique power structures, especially when approached through a feminist stance. Inspired by the literary work of Ursula Le Guin, the article takes this further by experimenting with the inclusion of a fictional piece of “Social science fiction” that itself plays on Le Guin’s themes.

Keywords: Ursula Le Guin; science fiction; altertopia; ethnography.

Resumo

A antropologia de base etnográfica e a ficção científica podem estabelecer um diálogo produtivo, uma vez que ambas tratam de “altertopias”. Utopias, distopias e alteridade cultural partilham a possibilidade de imaginar organizações sociais e culturais diferentes das dos autores e leitores. Estas imaginações são intrinsecamente criativas/artísticas e políticas simultaneamente, sobretudo se abordadas desde uma perspectiva feminista. Inspirado pela obra literária de Ursula Le Guin, o artigo leva esta posição mais longe através da experimentação da escrita ficcional no género “ficção científica social” a partir de temas propostas por aquela autora.

Palavras-chave: Ursula Le Guin; ficção científica; altertopia; etnografia.

Ethnography-based Anthropology and science-fiction are commonly regarded as separate genres of intellectual and literary production. The former is seen as scientific and the latter as artistic. Anthropology deals with actually existing forms of social life and social worlds whereas science fiction deals with “fantasy”. Both a positivistic stance on science (especially social science and the humanities) and a romantic stance on art (especially literature) have been profusely questioned and challenged since the post-modern turn in both social sciences and the arts. This article aims at illustrating the possible porosity between Ethnography-based Anthropology and the literary genre of science fiction with a focus on sex, gender, and sexuality and resorting to a feminist and queer perspective.

Anthropology aims at making the exotic familiar to make the familiar exotic, as the well-known saying goes. Science-fiction aims at imagining worlds that do not exist but does so based on the historical, social, and cultural experience of both author and readers. That experience includes the diversity of human social constructs as recorded in the ethnographic archive and in anthropological analysis. In this sense, can one say that they both work in a *utopian mode*? By this I mean the utopias and dystopias proper – those of science fiction – and the *altertopias* of Ethnography. By *altertopias* I do not mean that the ethnographic record relates to a non-existing reality (it does not, of course, since it reports on the actual life of existing human groups), but rather that the world thus reported is alien to the reader, albeit not so to both anthropologist and the human group with whom the ethnography was produced.

In both genres and in both forms of intellectual production, we are faced with alternative worlds. The portrayal of those worlds itself opens a space for a critique of the reader’s common-sense reality. Feminist and queer imaginations, specifically, work for changes in social relations and identities that necessarily engage in *altertopian* endeavors, since they are in opposition to actually existing heteronormativity, and both Anthropology and science-fiction are of enormous potential as fields of inquiry and imagination with a politically transformative potential. Anthropologists can immediately think of Haraway’s (2016) speculative and science-fiction inspired work on the future, or the ethnographically based theorization of Marilyn Strathern (2001) and her proposal to overcome the Western template of understanding gender as based on the sexualized concepts of “men” and “women”. Their political effect can

not be underestimated: one imagines the future as an overcoming of present challenges, the other presents an alternative cultural construct that challenges our certainties. In this sense, politics requires *imagination*: “we could have been, or we could be like them” (the ethnographic other, or *alter*); “we could have been or become like them” (the other, or *alter*, in science-fiction).

*

The literary work of Ursula K. Le Guin (1929-2018) has been the subject of extensive analytical and critical work, the review of which is outside the scope of this article. I would rather focus – based on my anthropological experience and on my predilection for Le Guin’s oeuvre – on aspects of her approach to gender and sexuality, as well as political-economic utopias and dystopias. Specifically, I have been paying attention in her work to three aspects. Firstly, how it shows that our gender and political-economic orders can be seen as dystopian, including those utopian political projects that were implemented or experimented with; Secondly, how her work calls for utopian models that are small-scale, ecological, and egalitarian – and very much inspired in the ethnographic archives but without conceding to pre-modern nostalgia; Thirdly, how productive the porosity between Anthropology and science-fiction can be for our discipline’s contribution to the imagination of a feminist-and queer-inspired world, as well as a critique of our present situation.

Ursula K. Le Guin’s science-fiction *oeuvre* deals, among others, with two fundamental topics of concern here: gender and sexuality, on the one hand; and political-economic utopia and dystopia, on the other. Can her feminist approach to the subject and subjects of her stories be seen as a form of queer imagination *avant la lettre*? Also, does her approach to anarchist utopias, counterpointed with capitalist and anthropocenic dystopias, avoid the simplistic dichotomies of the political debates of the pre-Fall-of-the-Berlin-wall era? From a biographical point of view, Le Guin’s upbringing in her father’s (Alfred Kroeber) ethnographic field sites and museum institution has – as she has admitted – inspired her work. For this purpose, and to highlight the aspects mentioned in the previous paragraph, I will focus on her novels *The left hand of darkness* (1969), *The word for world is forest* (1972), *The dispossessed* (1974), *Always coming home* (1985), and, generally, in what critics have called the Hainish Cycle in her work.

My reading of Le Guin has been centered, throughout the years, on the abovementioned cycle of novels and stories. The cycle was not intended as such by Le Guin, it was not “a series” that she had planned. It is rather an *ex-post connection*, rather than collection, of novels and short stories set in several different imaginary planets. These planets’ populations were the result of colonization by the original humans from planet Hain. Both Hainish genetic experimentation and local evolutionary processes led to different sub-species of humans and different cultural complexes in different planets.

Furthermore, in many novels we get to know a planet through the narrative of a *Mobile*, an ethnographer of sorts, who is supposed to report on the population, without interfering in their lives and history, in order to help the *Ecumene* (the cooperative, anarchy-like federation of planets colonized by Hain) decide when and if to establish contact and provide technology (mainly communication technology that allows for cooperation and exchange of knowledge).

*

Baker-Cristales (2012) uses the wonderful expression “social science fiction” when referring to Le Guin’s ethnographic sensibility. She notes how “ethnographic writing (is) neither fiction nor science” (Baker-Cristales, 2012, p. 15) and resorts to Jameson’s (2005) notion of how “the belief that storytelling and imagination are entirely distinct projects from science and truth-telling is a product of a particular, very circumscribed, social-historical system – modern capitalism” (Baker-Cristales, 2012, p. 17). As Jameson (2005, p. 286) has conveyed, rather than predicting, science fiction’s purpose is to “defamiliarize and restructure our experience of our own present, and to do so in specific ways distinct from all other forms of defamiliarization”. Baker-Cristales notes how often the protagonists of Le Guin’s novels are anthropologists by another name. “By using ethnography as a textual model for fiction, Le Guin aims to transcend some of the limitations of fiction – the end of the story” (Baker-Cristales, 2012, p. 19).

In the words of Fredric Jameson (1975, p. 4), “one of the most significant potentialities of Science Fiction as a form is precisely this capacity to provide something like an experimental variation on our own empirical universe”. This experimentation is usually codified as *analogy* and *extrapolation* (Jameson, 1975). It is complemented by *world reduction*, a taking away of certain characteristics,

whether technological, institutional, or cultural, of our habitual cultural world (Modern, Western, Capitalist...), thus setting the stage for speculating the outcome of that removal, a sort of “take away this variable and see what happens”.

In *The left hand of darkness*, Le Guin (1969) describes a world without gender. People in planet Gethen – who are human, as everyone in the Hainish Cycle planets, albeit modified by local evolution – are hermaphrodites¹ and do not experience permanent libido or sex drive. Like in many species we know, they have estrus, or cycles of sexual availability, called *kemmer*. When on kemmer, if two persons are attracted to each other one of them will develop secondary female characteristics and the other male characteristics. There is no way to tell which will be which and a person can “become” both male and female in different kemmer cycles in their lifetime. Jameson (1975, p. 7-8) also commented on the Gethen:

Rather than stand in favor of a wider tolerance for all kinds of sexual behavior, it seems more appropriate to insist [...] on the feminist dimension of her novel, and on its demystification of the sex roles themselves. The basic point about Gethenian sexuality is that the sex role does not color everything else in life, as is the case with us, but is rather contained and defused, reduced to that brief period of the monthly cycle when, as with our [non-human] animal species, the Gethenian are in “heat” or “kemmer”.

So, instead of eliminating sex, Gethenian biology eliminates sexual *repression*, according to Jameson (1975, p. 8):

For if Le Guin’s Gethen does not do away with sex, it may be suggested that it does away with everything that is problematic about it [...] The dream of some scarcely imaginable freedom from sex, indeed, is a very ancient human fantasy, almost as powerful in its own way as the outright sexual wish-fulfillments themselves.

1 This is the expression that the author uses, which of course resonates as politically *passé* to contemporary readers, albeit being an actual scientific *definition* applicable to several species.

Le Guin connects Gethenian absence of a permanent sex drive and the absence of gender to the wider theme of societal organization and conflict: there being no gender oppression or violence, Gethen is a society uninterested in growth and power, and does not therefore see the point in war between either factions or nations.

The theme of gender and sexuality, and its connection to wider societal pre-dispositions, is prevalent in Le Guin's works – from societies where women are in power, to those where there is no distinction between sexual orientations. In *The dispossessed* (Le Guin, 1974), the anarchist organization of the planet Anarres is not depicted only on the grounds of communal possession, central organization of the distribution of labor and resources, or on the ecological care and avoidance of disproportionate growth or accumulation. It is also characterized by what could be called as “free love” and the absence of structured marriage, cohabitation, or marriage alliances – as opposed to its nemesis planet, Urras (and also its origin, Anarres being a colony settled by radicals that have fled from Urras), where capitalism is full-fledged as well as gender and sexual structures very similar to our contemporary patriarchal ones.

Is Anarres a utopia like so many others in mainstream, run of the mill science-fiction? Not quite. Le Guin seems to want to say that it is an *experiment*, an on-going one, where hesitation and doubt have a place. That is what the main character, Shevek, embodies, when he decides to play the role of the scientific emissary to Urras, where he is both attracted to and disgusted by the niceties of an affluent society, while back home in Anarres he is also ambivalent about the political choices and, most of all, the unavoidable fact that even in progressive utopias a new hegemony tends to be established, social pressure to conformity occurring as well.

The above-mentioned reference, by Jameson, to the plot strategy of “world reduction” (let's remove capitalism, the nation state, industrial production, cars, and airplanes, and see what life could be like) is applicable to Le Guin. She does something like this in *Always coming home*, a novel that is not part of the Hainish Cycle. It is an invented ethnography. It follows the style of early ethnographic efforts and is reminiscent of Malinowski's writing template. However, it is also an *archaeology of the future*, not a rendition of the past or of a contemporary culturally different society. It depicts California in a *future* when people have gone *back* (but, as certainly Le Guin would say, *forward*) to indigenous ways

of living, especially in what regards keeping small-scale, ecologically balanced societies, with close social ties based on communal modes of existence. Indigenous *but of today – and tomorrow*. This neo-tribal society exists while an Internet-like technology is available, kept by automated entities that do not interfere with human life but simply collect, organize, and provide information.

As Baker-Cristales (2012, p. 24) has said,

Cultural critique, in both the case of ethnography and in Le Guin's fiction, is a critical assessment of the world as it is thought to be, a rejection of what is. The other side of this cultural critique is utopia, a dreaming of what could or should be [...] As Michel-Rolph Trouillot pointed out, utopian writing began to diverge from realist accounts of the world early in the 16th century, but the two are necessarily linked – what he calls the “savage-utopia correspondence”.²

The connection between Le Guin's concern with gender and sex, on the one hand, and her concern with apparently utopian modes of social, economic, and political organization, on the other, was also observed by Jameson (1975, p. 12-13):

The existence of modern technology in the midst of an essentially feudal order [in *The left hand of darkness*] [...] It becomes difficult to escape the conclusion that this attempt to rethink Western history without capitalism is of a piece, structurally and in its general spirit, with the attempt to imagine human biology without desire...

Donna Haraway (2014) also refers to the connection between *Always coming home* and the problematization of the Anthropocene (actually, the Chthulucene, in her formulation), when she acknowledges her inspiration on Le Guin – together with anthropologists Marilyn Strathern and Anna Tsing – and how she helped her realize that utopias shouldn't be big systems and signifiers, but actual small-scale human attempts at relation and connection with other species and the world. Haraway (2016) is the leading contemporary

2 See Trouillot (2003, p. 19). Trouillot's work can be a source of critique of homologies between Western utopian thought and narratives of the cultural difference of colonized peoples. Le Guin's social science fiction avoids the trap of both the noble savage and the savage primitive.

author acknowledging the influence of (and dialogue with) Le Guin, when she writes that “Le Guin’s carrier bag theory of narrative comes to the rescue, along with biologist Deborah Gordon’s theories about ant interactions and colony behavior, to elaborate the possibilities of ecological evolutionary developmental biology and nonhierarchical systems theories for shaping the best stories. *Science fiction and science fact cohabit happily in this tale*” (Haraway, 2016, p. 7, my italics). Haraway is referring also to stories that deal with non-human characters, but her assessment would certainly apply to stories starring humans in the Hainish cycle. What is at stake is the radical change of *perspective*. Le Guin (1989, p. 97-98) herself wrote inspiringly on this:

Copernicus told us that the Earth was not the center. Darwin told us that man is not the center. If we listened to the anthropologists, we might hear them telling us, with appropriate indirectness, that the White West is not the center. The center of the world is a bluff on the Klamath River, a rock in Mecca, a hole in the ground in Greece, nowhere, its circumference everywhere. Perhaps the utopist should heed this unsettling news at last. Perhaps the utopist would do well to lose the plan, throw away the map, get off the motorcycle, put on a very strange-looking hat, bark sharply three times, and trot off looking thin, yellow, and dingy across the desert and up into the digger pines.

In *Returns: becoming indigenous in the twenty-first century*, James Clifford (2013) revisits the well-known story (among anthropologists) of Ishi, and he does so from a contemporary perspective, one that does not see Native American realities, especially in California, as something of the past, as exterminated, but rather as growing and expanding albeit in new ways. He retells the story of Ishi, popularized as “the last wild man”, who lived part of his life in Alfred Kroeber’s (Le Guin’s father) museum at Berkeley. He also tells the story of Theodora Kroeber’s (Le Guin’s mother) popularization of Ishi’s story and symbolism in her books, especially her children’s book³. He goes on to narrate the story of Orin Starn’s investigation of Ishi’s brain at the Smithsonian Institution and the Indian efforts, in California, for repatriation of the

3 *Ishi, last of his tribe* (Kroeber, 1964).

remains, as well as the polemic at Berkeley over the need or not for apologizing for Kroeber's and the university's actions in the past (a campaign championed by Nancy Scheper-Hughes, and countered by one of Le Guin's brothers, literary scholar Karl Kroeber). And, of course, he cannot avoid mentioning Ursula.

Why and how? Because in a way he establishes an opposition and contrast between Le Guin's work, especially the abovementioned *Always coming home* (Le Guin, 1985), and "Kroeber's purified pre-contact reconstructions of California" (Clifford, 2013, p. 106). In a sub-chapter titled "Utopia", he says how Ursula's work "draws on folklore, popular culture, Taoism, post-sixties feminism and environmentalism" (Clifford, 2013, p. 111) and how much these are themes that are central to Ishi's world:

[...] colonial domination and miscomprehension; the compromised but real possibilities of cross-cultural understanding; complicity and friendship at fraught frontiers; preservation of traditions and the dynamics of change; the communal arts of living in balance with others and in scale with the environment.

*

For many years I used Le Guin's (1972) novel *The word for world is forest* in Introductory Anthropology classes. It helped, through the guise of science fiction, to convey the sense of doing ethnography as a process of cooperative knowledge building between anthropologist and the social groups (through specific persons) – and how much ethnography-based knowledge is the outcome of processes of porosity and juxtaposition between scientific, literary, interactional, and interpersonal processes that result in a *new* type of knowledge that is quintessentially human(istic).

The *altertopia* of the context of *The word for world is forest* mimics the process of ethnographic discovery, as well as depicts the conflicts of power resulting from colonial and capitalist encroachment in many communities. It does so through the guise of fiction, something that is more effective on young students than descriptions of our "real" History (always prone to trigger emotional or ideological reactions that hinder learning).

Clifford (2013, p. 119) focuses precisely on this book:

In Le Guin's parable [...] anthropological humanism emerges as both essential and impotent in situations of colonial/anti-colonial antagonism. Lyubov [the main character, an anthropologist of sorts] is unable to reconcile inter-personal loyalty, political commitment, and scientific comprehension: he will not emerge unscathed with his intercultural understanding.

The word for world is forest depicts capitalist and colonialist exploitation of native resources (in a planet of the Ecumene, the loose federation centered in Hain), together with extreme racism and extermination of the "savages", whose rich culture – and, indeed, alternative (*altertopian*) social and ecological organization – is dismissed⁴. It is at the very other end of the line connecting Kroeber's anthropology and the Native American experience of Kroeber's time, on the one hand, and today's Native American situation as well as contemporary utopian visions on the verge of the Anthropocene, on the other.

Then, in Kroeber's time: the "last wild man", the unavoidable result of the triumph of civilization, something to feel sorry about but unstoppable for supposedly good reasons ("evolution", "civilization", the colonial/capitalist utopia...), and anthropologists whose mission was to salvage and register that which was about to disappear. To salvage the savage, so to speak.

Now: the renaissance of Native American identities, with casinos and local and state politics, performative arts, comedy, self-representations, newly invented or consolidated tribal entities, mixed and urban identifications, etc., and anthropologists who consider the difficulties of cross-cultural dialogue and believe not only in constant, ongoing mixture, cultural reinvention and in decolonizing knowledge, but also in the unavoidable doubts and conflicts that utopias and civilizational projects entail – as does Le Guin.

As Clifford (2013, p. 121) says, poetically: "Ishi in a loincloth, Ishi in work clothes, Ishi with feathers, Ishi in a suit and tie". Becoming indigenous after colonization (Clifford's expression) is, after all, what we can find in *Always coming home*. In her theoretical essay inspired by that novel, "A non-Euclidian view of California as a cold place to be", Le Guin (1989, p. 85, my italics) says:

4 It would inspire the script for the movie *Avatar*.

I am not proposing a return to the Stone Age. My intent is not reactionary, nor even conservative, but simply subversive. It seems that the utopian imagination is trapped, like capitalism and industrialism and the human population, in a one-way future consisting only of growth. All I am trying to do is figure out how to put a pig on the tracks.

And in the same essay:

Utopia has been Euclidian, it has been European, and it has been masculine. I am trying to suggest, in an evasive, distrustful, untrustworthy fashion, and as obscurely as I can, that our final loss of faith in that radiant sandcastle may enable our eyes to adjust to a dimmer light and in it perceive another kind of utopia [...] It may look very like some kind of place Coyote⁵ made after having a conversation with his own dung. [...] [A yin utopia] would be dark, wet, obscure, weak, yielding, passive, participatory, circular, cyclical, peaceful, nurturant, retreating, contracting and cold. (Le Guin, 1989, p. 88-90).

*

Maybe the trigger for this article was my difficulty in imagining the bodies of Gethen people. That is how “imaginative” became *ivaginative*, for in my efforts to picture Gethenians I always ended up picturing a vagina, certainly because it is an *altertopian* organ for my male body. It is important to distinguish my use of the differently spelled “ivagination”, which is mostly playful, from the philosophical concept of “invagination”. For Derrida (1980), invagination describes narratives that fold upon themselves. It is an aspect of “différance”, opening the “inside” to the “other” and denying a stable identity to both. But I should be more accurate: not just the vagina. A clitoris will engorge exponentially in the “male” person during *kemmer*, and the vagina will widen significantly in the “female”. And both gonads – testicles and ovaries – reside inside both persons. As does the uterus. One thing becomes obvious when the picture turns clearer: the gestational potential that resides in the uterus is in both per-

5 The coyote is a recurrent mythological character in many Native American cultures, especially in California. it often assumes an ambiguous nature, at times a divine figure, at others a trickster.

sons. They are, in “our” sense, in our intrinsically biologically gendered world view, both women, in the sense that they are both potential gestating humans. Would I dare say that Le Guin was wrong, that Gethenians are all women? And that the presence of gender is tantamount to the presence of the masculine? Its absence would be general, human femininity, humanity as feminine. What, in my reading, is common to all Gethenians is the uterus. The Gethenian theme can thus be seen not just as a matter of gender balance, or gender oscillation, or gender interchangeability, or any variation thereof, but as referring to gender itself as a temporary phenomenon beyond being human. That could be seen as Queer *avant la lettre* – before queer became, in common parlance, a rather flat synonym for individual choice and performativity.

Social Science Fiction and the Ethnographic mode seem to go hand in hand, instead of being at odds. Le Guin’s novels, like all good science fiction, succeed in being internally consistent and logical. Science-fiction is not mere fantasy, for things in it must make sense according to its own established premises. In Social Science Fiction one must be even more careful because the material upon which the fictional work is done is human experience, relationality and sociality, and it needs to make sense to us, readers of the here and now. And it always does, at least with Le Guin, because the worlds she imagines are the worlds that we are constantly imagining in the “what ifs?” that we pose resorting to the materials at hand – bodies, social constraints, institutions, political projects, “nature”, possible ontologies.... The ethnographic mode is one of creating intelligibility, through defamiliarization and refamiliarization, only achievable because the material used is common to interpreted and interpreter.

In a world where the effects of colonialism-cum-capitalism have created new indigeneities; in a world where modern utopias seem to have become more disillusion than illusions; in a world now marked by all that the neologism “Anthropocene” encapsulates; in this world, Le Guin’s invented knowledge of other worlds, and the anthropologists’ knowledge of worlds created by others, provide materials and imaginative designs for *altertopias*.

If Le Guin’s father, Alfred Kroeber, was “salvaging the savage”, Kroeber’s daughter, Le Guin, provides us a glimpse of what it can be to “savage the savage”. The poetic notation of that change would be the replacement of the masculine m of imagination by the feminine v in *ivagination* – not an “image” but a

life-giver, a *genital*.⁶ Le Guin (2017, p. 1035) herself wrote thus about her Gethenian experiment:

I was not recommending the Gethenian sexual setup: I was using it. It was a heuristic device, a thought-experiment. Physicists often do thought-experiments. Einstein shoots a light ray through a moving elevator; Schrodinger puts a cat in a box. There is no elevator, no cat, no box. The experiment is performed, the question is asked, in the mind. Einstein's elevator, Schrodinger's cat, my Gethenians, are simply a way of thinking.

Following her inspiration, and in order to take seriously my approach to the porosity between science-fiction and Anthropology, what follows is my own work of fiction. It is clearly inspired in the Gethenian theme – in fact, it can be understood as a “take” on *The left hand of darkness*. It was meant to be passed on to students of gender and sexuality as part of a pedagogical sequence consisting of: a) the presentation of culturally diverse gender orders and regimes (Connell, 1987); b) their exposure to Le Guin's fiction (not just *The left hand of darkness*, but also *A fisherman of the inland sea*⁷); c) my own fiction, as a way of putting together the possibility to imagine and the conventional and systematic nature of social organization that can be described by anthropologists with internal coherence. Fiction meets Anthropology in Social Science Fiction in the process of *ivagining* worlds.

*

6 As mentioned before I have been reading mostly Le Guin's novels from the so-called Hainish Cycle. I have not dealt with her vast work on the fantasy genre, the *Earthsea* series. But as I was writing this essay, I was reading her early work, before both series. It is based on Orsinia, an imaginary *Mitteleuropa* country and the action takes place in the period of liberal and nationalist revolutions, namely against the Austrian Empire. It is very curious to see Le Guin's fascination with a specific historical past and geographical location, especially one where and when “utopias” thrived – nationalism, socialism, zionism, communism, utopian socialism – that today have clearly gone awry.

7 This story takes place in planet O, where local marriage (*sedoretu*) consists of a Morning (moities being Morning and Evening) woman and man and an Evening woman and man; the heterosexual pairs are called Morning and Evening according to the woman's moiety; the homosexual pairs are called Day – the two women – and Night – the two men.

Evolution

From the notes of Eva g Sirdi, written approximately 150 years ago in the margins of a copy of the “Holy Ala’m” and discovered in the region of the Great Lakes of Northern Barbaria, selected and transcribed by Bei ag Arik, Doctor in Human Evolution by the University of Golmak.

“It was the morning of my return from my second expedition and once more I was arriving empty handed. Seven years before, at the end of my first expedition, Ad had been waiting for me with an understanding smile. Ad had received my letter, sent by commercial ship, in which I told my frustration for not having found what I was looking for. Ad’s smile had then been also one of encouragement: ‘Do not worry, there will be a next time and, who knows, you’ll then succeed’. Seven years and one more letter full of disappointment later, how would it go? One can take one, or two, or maybe even three consecutive disappointments. You take a deep breath and get back up on your feet again. But can the person you share your life with see the other fail time and time again? Would the smile be understanding and encouraging once more?”

“Like seven years before, you could hardly see the harbor through the mist. The journey to the Northern Hemisphere must be done in the right time of the year, to take advantage of the favorable ocean currents and avoid the harsh climate. Consequently, the return trip always took place in the Southern Fall months, a season of thick fogs, penetrating humidity, and a feeble, pale light, as if filtered by layers of gauze. The contours of harbor and town took a while to focus. First you would see the fickle light of the whale-oil lanterns held by relatives waiting for you. Some higher, some lower, probably held respectively by adults and children. Slowly, the dark shapes of the Araken’s palace up in the Hill became perceptible, together with the sails of other ships. But even before the bodies of the cherished ones became visible, you could hear a band playing a welcoming saruetz.”

“Expeditions to the Northern hemisphere were always State events. An expedition was an expensive endeavor and the satisfaction of curiosity, or the search for knowledge (what, so the saying goes, the ancients called Science) were the State’s last priority. The Araken, our State council, wanted us to find precious metals more than anything. In that regard the expedition had gone quite well: two months of slow and painful sailing to the North; the good fortune of having found a potentate of Northern Barbarians enjoying a period of

peace with their neighbors and therefore willing to negotiate with us; the childish naiveté with which those barbarians accepted our gifts of worthless monkey skins – apparently so important for their ritual bartering in prestige competitions between their chiefs – in Exchange for metals whose value they were far from even imagining; the sumptuous reception that was offered us; and, at last, a one and a half month return trip with exceptionally calm seas.”

“The crew threw the thick and heavy ropes. The fog insisted on hiding the contours of the bodies waiting for us. Would Ad be there? Would Ad have decided to stay home, not knowing what to do with my frustration? If my mission as commercial envoy of the Araken had gone well – as had the other one, seven years before – the same could not be said of my other mission, my mission. Once again, I had gone up the wide river that penetrates the jungle up from the capital of the Northern potentate that we traded with. Once again, I had, with relative ease, hired a large group of carriers and a trustworthy guide who was very knowledgeable in the native legends about the existence of what they called the *agan-uruk*, the dimorphic creatures. Once again, I had been able to reach the edge of the great mountain chain. That time I had even climbed all the way up to the Great Lakes region, where the creatures supposedly live, despite having lost a handful of carriers, taken by the strange disease that infests the woods and marshlands, and that I was lucky to avoid, some may say thanks to the amulets that the head-priest of the Araken had given me. During that journey I had even managed to obtain a piece of a creature in one of our traps – a foot, to be exact, similar in all aspects to our own feet, therefore from either a dimorph or any normal native of the land. I had not found anything remotely like a camp or a village of any sort. Nothing.”

“I remember the ship scratching the stone of the pier. I could already see the shapes of people. Agitated, running back and forth, shouting names, kin looking for kin. Ad wouldn’t do that. Ad always reserved the expression of emotions for smiles, looks, body movements. Most people experienced a ship’s arrival as a once in a lifetime event. Their lives unfolded almost entirely in our port city of Golmak, maybe in the outskirts too, or in some portion of territory at a horse-ride’s distance. To travel is to adventure, to adventure is to travel. Although both expressions have a slight phonetic difference – *armek* and *armëk* – they mean the same to the common folk: risk, danger, daring, challenging the infinitely calm routine of life in Golmak. Ad never wanted to travel with me. Ad did share

my interest and curiosity for research and knowledge. The same indomitable urge to know how things work, well beyond the explanations in the Holy Alám or the Laws of the Araken – the latter being no more than pragmatic transpositions of the former. Ad had other ways of searching for knowledge. Reading was a favorite activity, reading like there was not enough time in life to read everything that has ever been written, whereas I.... I would travel-adventure. That was why we had decided that it would be wiser that Ad, not me, should be the one to someday get pregnant, to be the uru, the genitor from inside.”

“I remember how suddenly the fog lifted. There was Ad, an unmistakable shape, behind the band that was playing off-key a repetitive saruetz, and the high dignitaries and lineage heads that I had to salute, one at a time, with deference and respect, and from whom I received congratulations and promises of rewards. Behind all of them, Ad was the true center of my attention: the same beauty as in my previous return seven years before, the same demeanor, the same attitude, staying calmly behind other people, not wanting to be a part of the excited crowd. I like it that way: Ad’s attention, eyes, and body were focused on me. And when I got close, it was relief that I felt. Ad’s smile seemed to be saying, once more, ‘You can always try again.’”

“How many times does one make love with the same person as if it were the first time? Few people can reply without irony: ‘Once’. That day Ad and I became part of the group of happy few who can say ‘three’ – the very first, when we met, the second when I came back from my first expedition, and the third on that foggy day. Still at the harbor, Ad hugs me gently and for very long. And whispered: ‘We’ll talk about your trip tomorrow’. I recall feeling Ad’s breasts harden. Ad must have felt the same with my penis. And immediately, in those brief seconds of desire’s work, when one’s desire pulls the other’s desire and vice-versa, I felt the same happening to Ad’s penis and Ad felt the same happening to my breasts. And both Ad and I felt, under our penises, the anxious moisture of our vaginas growing.”

“‘Maybe now we should talk about the expedition’. Suggestions such as this, when coming from Ad, mean decisions already taken. Ad knew that I would have two important meetings the following day. The first, with the Araken, I would attend alone, and not a shadow of a problem was foreseeable. On the contrary: the metal booty that I had obtained from the Northern barbarians was such that I could almost expect to be granted a title of nobility,

not to mention land and riches. My status in the Araken seemed to have one direction only: forward and upward. The second meeting, I would attend with Ad, since we were both full members of the Guild of Sages, a semi-secret group of fifteen people dedicated to the search of knowledge of the world, of a whole planet Earth to be discovered. We were all well versed in the exegesis of the Holy Ala'm; we had all learned how to read, write, and think in theological schools and we all had, in some moment or other in our youth, seriously considered the pursuit of a priestly career. But we all had decided instead to engage in the pursuit of knowledge and curiosity, to try to recover the 'Science' that our ancestors had practiced millennia before."

"What will you tell the Guild about the trip?" – and Ad's voice was now in the opposite register of the music of sex from a few hours before. 'Don't you think it's better that after this second attempt you abandon your pursuit?' 'But I won't abandon my pursuit, Ad, even you still support me on that, don't you?' 'You know I do. But you also know that I do it because I know that you believe that you are right. But if you insist on the search for the dimorphs, Ev, it can be...' 'Dangerous?', I completed. I knew the risk was real. Although the members of the Guild of Sages shared a code of honor that placed the search for knowledge above other loyalties, it was also true that several members of the Guild were simultaneously members of the Araken. The Araken had 101 members, representing all the lineages of Golmak. They all knew each other from the priestly schools – that was what united us as an elite and separated us from the common folk. In such circumstances it was easy, too easy, for any rumor or suspicion to leave the Guild and rapidly contaminate the Araken."

"As Eva g Sirdi, member of the Sirdi lineage, one of the oldest in Golmak, I felt protected. Not having pursued the priestly career had not been a disadvantage, since that was not expected of all young people. Priestly teaching was expected for all, not the profession. My choice of a commercial career had been respected, and even more so after my successes with the Northern Barbarians. Even my semi-secret life in the Guild could be seen as an eccentricity of the kind allowed to the powerful. However, there was a rumor in town about how my commercial trips were a ruse for the satisfaction of my curiosity, a word that although not outrageous, had a titillating, provocative overtone, a taste of the forbidden. The true problem lay elsewhere: the nature of my search and curiosity, the question that I was asking, the answer that that question suggested."

“Once, after my first expedition to the North, Ad ordered me, very harshly, to sit and pay attention. ‘Listen, Ev, listen very carefully. Sometimes a priestly education too early in life leads those who have the knowledge of the sacred texts to be those who forget them sooner. Listen to this:

Upon creating the Universe, Ala’m rejoiced in the beauty and perfection of Their work. The sky, deep blue when lit by the moon or light blue when warmed by the sun, was a thing of perfection and tranquility. The sea, reflecting the colors of the sky, leaped its waves, now gently, then furiously. The earth, green and flat, dark and mountainous, connected sky and sea. Such was A’lam’s dwelling. To inhabit it with life did Ala’m create the plants that grow from earth, cast their seed and generate their own twins. Not satisfied with the plants, did Ala’m create the animals that move on it and did Ala’m make them more intricate than the plants they fed upon. He called some female, he called some male, and from the union of female and male new and different creatures were born. But seeing Ala’m that much was the dispute between females for males and between males for females, They made a new being, one that would feed on plants and animals. In the divine image did They create it, without female or male, and granted it with the gift of curiosity so that it could roam the world and possess it and, in the journey, find Ala’m Themselves, the one that is everywhere and nowhere.

“‘Why are you Reading me that, Ad? I know the Holy Ala’m. By heart. ‘Because you can’t take away from people that minor sentence. Minor, but of the greatest importance: in the divine image. At least you can’t do it yet. And only Ala’m knows when you can...’ ‘But what I defend is somehow there, in the text’, I argued, ‘Ala’m was not satisfied with two-sex animals. One can say that Ala’m made them evolve. And since we do not descend from, say, a snake or a mockingbird, we must descend from people that still had the two-sex characteristic, such as monkeys do. My theory is not incompatible with the sacred texts. Nor with the ability that Ala’m gave me to... question. You know that is my standing, Ad’. Ad knew. Ad also knew the legends and myths that I had registered in the North and that told of a mythical people with two sexes.”

“Ad accepted my theory and as a curious person, as a member of the Guild, also had a practical mind and thought that it was impossible to demonstrate

my hypothesis: 'You will never find your missing link, I'm afraid. I would give anything to help you achieve that goal and yet I would also give everything to have you give up your travels.' Differently from the tasteless stories told by the common folk, our arguments did not invariably finish with love making, with the perfect symmetry that the uneducated like, the two members of the couple taking turns in penetrating one another, time and time again in the endless pursuit of the perfect amorous equilibrium. Our arguments were... arguments, as if we were in the Guild of Sages, and always ended in an impasse, a dead-end. 'So, Ad, your problem is that you think that there is no missing link. That there isn't a species like our own but in a previous evolutionary stage, a stage with two sexes?' 'No, Ev, that is not my problem'."

"I didn't understand Ad's fear until, two weeks later, I received the summons from the Court of Inquiring of the Araken. I had never been present in a Court session. All that was known about that most rigid and secretive institution on Earth was the product of rumor, cautionary tales, scaring legends made to instill obedience and consensus. The most terrible tale had involved a relative of mine, Ca. My uru or genitor from inside – the person who gave birth to me – did not share genitors with anyone, did not have ere, neither from the inside nor from the outside. My ulu, or genitor from the outside, however – the one who had inseminated my uru – shared genitors with Ca. They was, therefore, ere of my ulu. My alik. I was still an adolescent when my uru and my ulu embarrassingly announced that alik Ca had been banned to exile in a foreign land. They never wanted to explain to me why. Whenever they tried to do so they would give up, and I felt that they were embarrassed, that they could find or proffer the right words. Only years later did I come to know the truth and through indirect ways: Ca had been denounced to the Court of Inquiring for using only one of his genitals (the vagina) in the sexual act, and for refusing to use the other. How bigoted people can be when they impose their notion of 'sexual plenitude'! So narrow-minded, a law that criminalizes that! Today, as someone who dedicates life to the pursuit of knowledge and the satisfaction of curiosity, I think that my alik Ca was probably just ill, the victim of some recessive disease from the time in evolution when we had not yet achieved our stage of perfect unimorphs."

"I never knew who denounced me to the Court. The Court accepts anonymous complaints and guarantees anonymity. The Court just could not accept

that a member of the Araken and of one of the most prestigious lineages, and with priestly training, would use the sacred texts to find in them a hint, an opening, for a, as the sentence said, 'sinful confabulation' on the origins of humankind in two-sexed creatures. Ad's fear was confirmed. The love of my life watched the trial without flinching and when testifying supported courageously the merit of the work of the Guild and the right to be free to speculate and pursue curiosity. When asked about opinion on my theory, Ad replied honestly that we did not agree on that. But the Court used that against me: "The fact that not even the trespasser's partner agrees with the sinful delirium confirms the enormity of the deviousness and heresy of the curiosity path that the trespasser has chosen to follow."

"I couldn't even say goodbye to Ad. And there won't be another return journey to Golmak. Nor ship, or long weeks at sea, or precious metals to transport, or festive receptions, titles or riches, fog in the harbor, Ad's smile, hair, hands, eyes, breasts, cock, cunt, sweat, voice, smell. They have only granted me one wish: that the place of exile be the Northern Barbarian potentate of my last trip. But, if in Golmak I had been banned for questioning the literal interpretation of the Holy Ala'm and the consequent symbiosis between ecclesiastical and political powers, in the Barbarian lands of the North I was seen, in the purest and simple, and therefore most brutal way as a perversion. I ended up being banished twice, from both home and the shabby barbarian encampment on the shores of the Great Lakes. I am now roaming deserted landscapes. I brought with me this copy of the Holy Ala'm, my only Reading, my only Writing paper. And a charcoal portrait of Ad. I live like a hermit and, too often, like a madperson. I talk to myself. I argue with myself. I rest motionless for long periods of time, until hunger makes me look for food. Slowly I give up."

This seemed to be the last note by Eva g Sirdi. However, the mentioned charcoal portrait of Ad contained, in the back, a brief and final note, certainly written in two different moments. It is, for all intents and purposes, the note that made the member of the medieval Guild of Sages the pioneer of the modern science of human evolution:

"Exhausted, I woke up to the vision of a camp. No idea how I got there. A campfire beside me. Shabby tents made of canes. Tiny creatures (thought they were infants) inspect me with curiosity. They laugh. They are disgusted too. They point at my genitals and breasts. They touch them with sticks. And they talked! Don't understand the language, but they talk! The work of Ala'm,

praised be They! Then I watched them closer. ‘Mutilation’, I thought. ‘Abnormality’, too. Some of the creatures had a penis, a bag for exo-eggs, like lower animals, where the vagina should be. Some had just the vagina, uncovered by a hanging penis, although somewhat hidden by more flesh. These are the agan-uruk, they have to be! Agan-uruk. The “divided people”. Dimorphic. Dimorphs. Found what I’ve been looking for! [...]”

“[...] Too late. Henceforth I, most advanced representative of the higher stages of evolution and Ala’m’s creation, will be just an object of disgust and curiosity, the strange unimorph of the tribe.”

*

This fiction was inspired by the Gethenian theme of *The left hand of darkness*. It was developed to include not only the aspects of sex, gender, and sexuality, but also the social organization of power and knowledge, and plays with classical portrayals of the tropes of expedition, discovery, otherness (taken farther than cultural difference, including, therefore, questions of evolution). It also plays with time and chronology, picturing Earth society in a future that is an apparent return to our current past; and placing contemporary human bodies as “predecessors” in the evolutionary scale. This allows for the imagination of an altertopia that is simultaneously a fantasy and a “system” that draws inspiration from the archives of ethnography. There is, of course, danger in moving back and forth between fact and fiction, real lives of real humans, and those of imaginary characters. But in imagining bodies that are apparently radically different one ends up realizing the familiarity of the components; desire, sex, and the social organization of them can be imagined as otherwise, as different from our own, especially in what concerns inequality and power. Furthermore, gender disappears, relationality and sociality do not.

This kind of social science fiction is necessarily permeated by feminist and queer values and perspectives, not taking for granted neither heteronormativity, nor binarism or the body. Although some ethnographic archives do provide us with a variety of gender and sexuality orders and regimes, and even with the non-centrality of gender in the Western conceptual sense, they do not provide us with the absence of gender.

References

BAKER-CRISTALES, B. Poiesis of possibility: the ethnographic sensibilities of Ursula K. Le Guin. *Anthropology and Humanism*, [s. l.], v. 37, n. 1, p. 15-26, 2012.

CLIFFORD, J. Ishi's story. In: CLIFFORD, J. *Returns: becoming indigenous in the twenty-first century*. Cambridge: Harvard University Press, 2013. p. 91-191.

CONNEL, R. *Gender and power: society, the person and sexual politics*. Sydney: Allen & Unwin, 1987.

DERRIDA, J. The law of genre. *Critical Inquiry*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 55-81, 1980.

HARAWAY, D. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: staying with the trouble. In: ANTHROPOCENE: ARTS OF LIVING ON A DAMAGED PLANET, 2014, University of California, Santa Cruz. Højbjerg: Aarhus University Research on the Anthropocene, 2014. Available at: <https://vimeo.com/97663518>. Accessed: 6 Sept. 2023.

HARAWAY, D. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

JAMESON, F. World reduction in Le Guin: the emergence of utopian narrative. *Science Fiction Studies*, [s. l.], v. 7, n. 2, part 3, p. 1-17, 1975.

JAMESON, F. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. New York: Verso, 2005.

KROEBER, T. *Ishi, last of his tribe*. Berkeley: Parnassus Press, 1964.

LE GUIN, U. K. *The left hand of darkness*. New York: Ace, 1969.

LE GUIN, U. K. *The word for world is forest*. New York: Putnam, 1972.

LE GUIN, U. K. *The dispossessed: an ambiguous utopia*. New York: Harper & Row, 1974.

LE GUIN, U. K. *Always coming home*. New York: Harper & Row, 1985.

LE GUIN, U. K. A non-Euclidian view of California as a cold place to be. In: LE GUIN, U. K. *Dancing at the edge of the world*. New York: Groove Press, 1989. p. 80-100. Available at: https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/9/20/files/2019/07/1989a_Le-Guin_non-Euclidean-view-California.pdf. Accessed: 6 Sept. 2023.

LE GUIN, U. K. *Hainish novels and stories: vol. 1*. New York: Library of America, 2017.

STRATHERN, M. Same-sex and cross-sex relations: some internal comparisons. *In*: GREGOR, T.; TUZIN, D. (ed.). *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Los Angeles: University of California Press, 2001. p. 221-244.

TROUILLOT, M.-R. Anthropology and the savage slot: the poetics and politics of otherness. *In*: TROUILLOT, M.-R. *Global transformations: anthropology and the modern world*. New York: Palgrave, 2003. p. 7-28.

Recebido: 30/09/2022 Aceito: 27/05/2023 | Received: 9/30/2022 Accepted: 5/27/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Estrategias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista

Performance-research strategies between anthropology, art and feminist activism

Silvia Citro^{I,II}

<https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>

scitro_ar@yahoo.com.ar

^I Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires, Argentina

^{II} Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Buenos Aires, Argentina

Resumen

Nuestro objetivo es analizar una serie de estrategias metodológicas basadas en la performance, elaboradas entre 2016-2017 por un grupo coordinado por la autora. Estas estrategias transdisciplinarias fueron diseñadas para investigar colectivamente experiencias de violencias vividas principalmente por mujeres y, desde estas genealogías, activar potencias micropolíticas de re-existencia. Especialmente, focalizamos en cómo estas metodologías se inspiraron en nuestros registros sobre las expresiones performativas y los relatos de las activistas feministas en torno a las Marchas del Ni Una Menos contra la violencia de género, iniciadas en 2015 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Destacamos las principales contribuciones epistemológicas y políticas de estas metodologías experimentales desplegadas en un territorio aún heterodoxo, en el que la investigación antropológica se entrecruza con la creación artística y el activismo político. Así, intentamos ampliar nuestros modos de conocimiento y compromiso activo con los debates y las disputas de los contextos sociales en los que participamos.

Palabras clave: mujeres; violencias; re-existencia; performance.

Abstract

Our objective is to analyze a series of methodological strategies based on performance, developed between 2016-2017 by a group coordinated by the author. These transdisciplinary strategies were elaborated to collectively research violent experiences lived mainly by women and, from these genealogies, activate micropolitical powers of re-existence. In particular, we focus on how these methodologies were inspired by our records of performative expressions and stories of feminist activists around the Ni Una Menos movement against gender violence, which began in 2015 in the Buenos Aires city, Argentina. We highlight the main epistemological and political contributions of these experimental methodologies unfolded in a still heterodox territory, in which anthropological research intersects with artistic creation and political activism. In this way, we try to expand our modes of knowledge and active engagement with the debates and disputes of the social context in which we participate.

Keywords: women; violence; re-existence; performance.

Introducción liminal: entre afectaciones de los cuerpos sensibles, imágenes provocadoras y argumentaciones conceptuales

[Escena inicial de una Conferencia Performática]:

Tres mujeres se ubican en la puerta de entrada de un teatro de Bogotá, Colombia, donde se desarrolla un congreso académico interdisciplinario sobre el “giro corporal”. Las tres tienen su boca amordazada con un plástico que les impide hablar, por lo cual se comunican sólo con sus miradas y gestos corporales. Una de las mujeres es antropóloga y, además, bailarina-performer argentina, las otras son pedagogas colombianas. Ellas reciben al público, que ha venido a escuchar las conferencias, con una bandeja de la cual invitan a servirse bocados dulces tradicionales de Argentina y Colombia y un pequeño texto que en su primera página les pregunta:

¿Recuerdas la última vez que viviste una experiencia de violencia...?

Si quieres compartir anónimamente algunas de tus memorias, te pedimos que al finalizar la conferencia, escribas/dibujes algunas de las sensaciones y emociones asociadas a esa experiencia, y cómo consideras que esa violencia se vinculó (o no) a alguno de tus posicionamientos identitarios sexo-genéricos, étnico-raciales, de clase social, edad y/o políticos...

¿Qué hacer con estas memorias encarnadas?

El texto continúa con dos páginas en blanco y, en la página final, resume la respuesta metodológica y las argumentaciones conceptuales que aquella conferencia performática y, también este texto, expondrán:

	<i>Estrategias de performance-investigación para la re-existencia colectiva:</i> - Archivos multimediales colaborativos - Prácticas metaperformáticas - Instalaciones performáticas participativas - Ensayos performáticos colectivos del imaginar-desear
--	--

Al entrar a la sala, el público se encuentra con un video artístico-documental que retrata las movilizaciones del Ni una Menos, contra la violencia de género, que se iniciaron el 3 de junio de 2015 en Buenos Aires, Argentina. Mientras esas imágenes provocadoras se suceden, las tres mujeres se quitan el plástico que las amordazaba. Las colombianas se sientan entre el público y la argentina se queda frente al escenario, con una mano, sostiene el micrófono y con la otra, las hojas escritas con los argumentos de su conferencia, que va apoyando en el suelo del escenario. No subirá al estrado, permanecerá allí abajo, intentando transgredir parte de las jerarquías de ese espacio académico y artístico. En el transcurrir de ese acto, descubre que esa disposición espacial le produce incomodidad pues no hay suficiente luz para leer y, además, porque debe oscilar entre mirar al público, que está sentado al frente, y el escenario que está atrás, con sus hojas y el video... Gira su cuerpo de un lado al otro. Transgredir las divisiones del espacio y los disciplinamientos de los cuerpos genera incomodidades, pero ella prosigue con su experimento liminal.

Desde fines de la década de 1990, mis investigaciones se abocaron a construir abordajes teórico-metodológicos para una “antropología de y desde los cuerpos” que revaloriza el rol del “acercamiento multisensorial” y la “participación

observante” en la práctica etnográfica,¹ junto con el ejercicio de distanciamiento y sospecha crítico-reflexiva (Citro, 1998a, 1998b, 2009). Inicialmente, este abordaje etnográfico se desplegó en recitales de rock en Buenos Aires y, tiempo después, en rituales de los pueblos originarios Qom y Moqoit del Chaco argentino, como prácticas que tensionaban diferentes procesos de hegemonía y resistencia cultural encarnados en las corporalidades. No obstante, con el tiempo, comenzamos a sentirnos cada vez más a disgusto con el logocentrismo que dominaba en el campo académico, en el cual debíamos comunicar y enseñar los resultados de esos abordajes antropológicos de y desde los cuerpos casi exclusivamente a través de las palabras. Además, entendíamos que este “logocentrismo” era el resultado de la imposición de un “dualismo ontológico y epistémico” heredado de los procesos de dominación de una “modernidad-colonialidad patriarcal”, que negó e invisibilizó otros modos de saber-hacer encarnados, los cuales, paradójicamente, habíamos aprehendido en nuestras etnografías (Citro, 2014, 2016). Especialmente a partir de 2012, con el Equipo que coordino en la Universidad de Buenos Aires y con colegas latinoamericanas de la Red de Investigaciones de y desde los cuerpos, comenzamos a ensayar metodologías transdisciplinarias de investigación, divulgación y docencia universitaria, las cuales abrevaron tanto en la antropología y otras ciencias sociales y humanas como en las artes de la performance y, a las cuales, la escena con la que iniciamos este texto, intenta aproximarnos. Así, diseñamos estrategias metodológicas colaborativas que denominamos de “performance-investigación”, pues buscan:

[...] potenciar la articulación de las dimensiones sensoriales, afectivas y reflexivas de las experiencias intersubjetivas, a través de las palabras pero también de la diversidad de gestos, posturas, movimientos y sonoridades de los que son capaces nuestros cuerpos, con la intención de promover procesos de indagación-reflexión pero también de creación-transformación entre sus participantes. (Citro, 2016, p. 279).

1 Para ello retomamos, entre otros, los trabajos de Jackson (1983) y Wacquant (2004).

Este impulso para transformar nuestras metodologías, se intensificó a partir del impacto de la movilización feminista del 3 de junio de 2015, bajo la consigna *Ni una Menos*. Ese día, las calles de Buenos Aires se poblaron de cuerpos, o como algunas comenzaron a decir, de *cuerpas*: unas 300.000 personas, en su mayoría mujeres de diferentes clases sociales, marchamos por el centro de ciudad y con diferentes expresiones visuales y performáticas, manifestamos públicamente nuestro repudio a los femicidios y otras violencias contra las mujeres.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, el objetivo de este artículo es examinar una serie de estrategias metodológicas que diseñamos para indagar en las experiencias de violencias vividas sobre todo por las mujeres y, a partir de allí, imaginar y ensayar prácticas capaces de activar las potencias micropolíticas de re-existencia. Especialmente, reflexionaremos sobre los modos en que estas estrategias se inspiraron en las mismas expresiones performáticas así como en los relatos de las activistas feministas en torno a las Marchas del Ni Una Menos. Estas experiencias nos animaron a intentar transformar y revitalizar las prácticas de investigación antropológica hacia modos más colaborativos y transdisciplinarios, para ampliar nuestros modos de comprender y, también, de comprometernos activamente con los debates y luchas actuales de la sociedad en la que vivimos, investigamos y creamos. Por eso, estas metodologías se desplegaron en un territorio en el que la investigación antropológica se entrecruza con la creación artística y el activismo político. Tal es lo que intenta retratar esa “escena performática inicial” que caracterizamos como “liminal”, en tanto se ubica en los intersticios, en el entre medio de la conferencia académica, la performance artística y el compromiso político. Retomando los trabajos de Víctor Turner (1983) sobre la liminalidad, diferentes autores vienen destacando cómo muchas performances contemporáneas que se mueven en estos escenarios ambiguos, situados en los márgenes de las estructuras diferenciadoras de la vida social o de las prácticas del saber-poder, habilitan el despliegue de renovadas reflexividades y micropolíticas, que tienen el potencial de desestabilizar, cuestionar o subvertir esas estructuras hegemónicas.²

2 Por ejemplo, Diéguez Caballero (2007) ofrece una completa reseña y análisis de este tipo de experiencias entre el arte y la política, en Argentina, Colombia, México y Perú, a las cuales caracteriza como “escenarios liminales”. Prieto Stambaugh y Toriz Proenza (2015, p. 94) considera a la →

Para comenzar este recorrido, situaremos el rol de las corporalidades y performances en las Marchas de Ni Una Menos en Argentina. Posteriormente, presentaremos una reseña de las estrategias de performance-investigación que diseñamos entre 2016-2017, junto a Cynthia Pinski, Adil Podhajcer, Patricia Aschieri, Tamia Rivero y Carina do Brito, investigadoras y performers de nuestro Equipo, y a Salvador Batalla, fotógrafo y psicoanalista, coordinador del Colectivo de Imágenes Ojo Dentado, y también colaborador del Equipo. Cabe aclarar que por la modalidad transdisciplinar que adquirió este proceso, la escritura del presente texto se irá articulando con la descripción de algunas otras “escenas performáticas” así como con un video disponible en nuestro sitio web. De este modo, queremos darle imagen, sonoridad y movimiento a los cuerpos, afectaciones y reflexiones que estas palabras buscan evocar.

Hacia otros modos de hacer política: las Marchas del Ni Una Menos

La movilización del Ni una Menos del 2015 en Buenos Aires, fue la primera marcha auto-convocada contra la violencia de género que adquirió un carácter tan masivo en la historia de esa ciudad. Así, abrió una nueva etapa de la historia de la lucha por los derechos de las mujeres en la Argentina, involucrando a muchas personas que hasta ese entonces no se habían movilizado políticamente por estas problemáticas.³ La creatividad de gran parte de las participantes captó nuestra atención, pues recurrían a diferentes modalidades estéticas para intervenir sus cuerpos y los espacios públicos de las calles. En la primera parte del video disponible en la web de nuestro Equipo, así como en las siguientes fotografías, pueden apreciarse algunas de las expresiones visuales, instalaciones de objetos, pinturas corporales, manifestaciones sonoro-musica-

→ performance como práctica poética y política “que se mueve en un espacio liminal de prácticas transdisciplinarias que rompen con los límites canónicos de las artes escénicas mediante un diálogo crítico con las ciencias sociales y humanas”. Aschieri (2019), analiza cómo ciertas performances liminales habilitan una peculiar “sensocorporreflexión” en procesos de investigación-creación.

3 Para una reseña del surgimiento de esta Marcha, puede verse Nuñez Lodwick (2015), así como la “carta orgánica” del movimiento (Ni Una Menos, 2017).

les, dancísticas, teatrales y performáticas que Salvador Batalla documentó en la Marcha.⁴



Figura 1. Instalaciones en las rejas del Congreso Nacional, Marcha del Ni una Menos, 2015. Fotos: Salvador Batalla.



Figura 2. Intervenciones performáticas en la Plaza del Congreso, Marcha del Ni una Menos, 2015. Fotos: Salvador Batalla.

4 Ver el video (Pasajes..., 2018) y el ensayo fotográfico (Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, 2020).

Las numerosas manifestaciones estéticas que documentamos en la Marcha, fueron el resultado del accionar de diferentes grupos. Por un lado, colectivos artísticos cuyas intervenciones suelen enmarcarse en el “arte activista”, el “activismo artístico” o el “artivismo”.⁵ Siguiendo a Raposo (2015, p. 5), entendemos a este último término como un “neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes”, que apela a las “ligações [...] entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão”. Por otra parte, relevamos grupos de activistas y militantes provenientes tanto del feminismo como de otros movimientos sociales, partidos políticos, sindicatos y centro de estudiantes, los cuales si bien no se autoidentificaban como “artistas”, comenzaron a recurrir a expresiones estéticas como un modo de manifestarse públicamente. Asimismo, se encontraban estudiantes o grupos de amigas/os que, si bien tampoco provenían de una militancia social o política, coincidieron en la necesidad de recurrir a lenguajes estéticos para visibilizar sus reclamos, por ejemplo, pintando sus rostros, amordazando sus bocas y portando carteles en sus cuerpos, como puede verse en la siguiente imagen.



Figura 3. Jóvenes estudiantes en la Marcha del Ni una Menos de 2015.

Foto: Salvador Batalla.

5 Para un análisis de los grupos artivistas que participan en estas Marchas, pueden verse los trabajos de Bodoc (2018), Fogelman (2020), Polti (2021) y Oneglia (2022); y para los cruces entre arte y feminismo en América Latina, Richard (2021) y Antivilo (2015), entre otros autores.

En estas Marchas, se aprecian aquellos modos de ejercer la performatividad política que, como ha definido Butler (2017, p. 18), ejercitan “el derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político”. Esta agencia plural y corporizada se evidencia en la congregación y manifestación en el espacio público, así como en la práctica de la “asamblea provisional”, diferenciándose sustancialmente de las “modalidades parlamentarias del discurso hablado y escrito” (Butler, 2017, p. 25). De manera similar, Segato (2018, p. 17) sugiere que este tipo de “politicidad feminista”, se caracteriza por recurrir al “arraigo espacial y comunitario” y por ser “próxima y no burócratica”, constituyéndose en un modo alternativo al orden del poder patriarcal, el cual ha tendido a operar desde el “burocratismo, distanciamiento, tecnocracia, formalidad, universalidad, desarraigo, desensibilización, limitada vincularidad”. En este sentido, es importante recordar que, desde los inicios del feminismo, se apeló a formas creativas de acción a partir de la toma del espacio público. Tal es el caso de las manifestaciones callejeras del movimiento de “las sufragistas inglesas” de principios de siglo XX o las del feminismo urbano norteamericano de fines de los años ‘60 (Preciado, 2004, entre otros).

La intersección entre arte y política que se aprecian en las Marchas del Ni Una Menos, es parte también de una genealogía local que se remonta a las movilizaciones masivas por los derechos humanos, durante los últimos 40 años en Argentina, las cuales han sido estudiadas por Taylor (2003), Diéguez Caballero (2007) y Longoni (2010), entre otras autoras. De hecho, muchos grupos artísticos y activistas que se venían movilizandando para las Marchas del 24 de marzo –Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia en el que se conmemora a las víctimas de la última dictadura cívico-militar-, comenzaron a participar también de las Marchas del Ni Una Menos. Asimismo, como ha analizado Svampa (2005, p. 201), especialmente en la década de 1990, se gestaron “repertorios de lucha asociados a la acción directa y a nuevos formatos organizativos”, que incluyeron las intervenciones artísticas callejeras, como parte de los procesos de resistencia frente al neoliberalismo y la crisis económica.

En suma, en estas Marchas del Ni una Menos se encarnó aquel lema ya tradicional del feminismo acerca de que “lo personal es político”, pero también se evidenció cómo lo político se realiza performativamente a través de acciones estéticas que intervienen activamente en las disputas y luchas sociales

encarnadas por las mujeres. Como sostiene Mourão (2015, p. 61), en las acciones de estos nuevos movimientos sociales, se aprecia la “criação de uma performatividade marcante de contrapoder”, que exige uma “criatividade, irreverência e eicácia na comunicação de protesto adotada”; se trata de “uma estética aliada a uma ética de resistência” (Mourão, 2015, p. 62), que busca subvertir el *statu quo* por medio de actos que apelan al impacto de lo inesperado y la sorpresa (Mourão, 2015, p. 67). Este autor también destaca cómo la performance, al basarse en cuerpos que se “presentan” y están disponibles “para uma entrega emocional” y con los cuales el “espectador pode fazer empatia” (Mourão, 2015, p. 64), se “constitui como o mais acessível e democrático de todos os media artísticos” (Mourão, 2015, p. 63), pues “se basa en una economía de recursos” que es “inversamente proporcional a su impacto” (Mourão, 2015, p. 63, traducción propia). En esta misma línea, Brown and Pickerill (2009) y Santos (2019), señalan cómo estas intervenciones performáticas construyen una “política afectiva”, en la cual los usos del cuerpo permiten sentir y expresar más intensamente las protestas.

En conclusión, en estas movilizaciones feministas, las creaciones que entrelazan cuerpos, objetos, sonidos e imágenes, despliegan fuerzas de afectación sensible y sentidos reflexivos que operan como potentes y eficaces significantes políticos, tanto para visibilizar las violencias padecidas como para resistirlas. Justamente, es este potencial político y, como veremos, también epistemológico de la performance, el que nuestras metodologías transdisciplinarias se propusieron explorar.

Desafíos transdisciplinarios: de la metaperformance a la instalación performática participativa

Muchas de las integrantes del Equipo, al participar de aquella primera Marcha, fuimos particularmente conmocionadas y nos sentimos interpeladas a continuar y, a la vez ampliar, nuestra inicial participación observante. Sentimos que “algo nuevo teníamos que hacer...” con todo aquello que estaba sucediendo, en nuestro posicionamiento como mujeres, investigadoras y performers. Con estos interrogantes aun palpitando, al poco tiempo, Batalla nos acercó un amplio archivo “documental-artístico” en torno a la Marcha, que había generado con su

Colectivo de Imágenes. Así, la conjunción de nuestra experiencia “desde adentro” de la Marcha y de ese valioso archivo fotográfico, fueron el disparador para iniciar un camino que entretendió la investigación antropológica con las artes visuales, la performance y el activismo feminista.

A partir de analizar el corpus de imágenes producidas por el Colectivo, pudimos advertir con el mayor detenimiento y la profundidad que permite el registro fotográfico, los peculiares y creativos usos de los cuerpos y las materialidades, así como la diversidad de actos performáticos de las mujeres durante la Marcha. Por tanto, en un primer momento, identificamos las modalidades estéticas utilizadas, los grupos que las producían y las facetas de la violencia de género que más habían sido denunciadas (Citro *et al.*, 2018). Situamos cuatro núcleos temáticos que aparecían con mayor insistencia, y que fueron los que decidimos investigar: la explotación sexual y la trata de personas; las violaciones, los abusos sexuales y las diversas formas de acoso sexual; las violencias físicas y psicológicas, especialmente en vínculos afectivos que conducen a feminicidios; y la demanda por el “derecho al aborto legal, seguro y gratuito”.

En una apuesta heterodoxa, comenzamos experimentando qué sucedía en nuestros cuerpos al indagar en estas cuatro experiencias de violencias. Es decir, como grupo interdisciplinario de antropólogas y performers, ensayamos nuestras propias reelaboraciones y creaciones sobre estas performances activistas de la Marcha, que habíamos documentado. Por ello, luego denominamos a esta primera estrategia metodológica “metaperformance”. Este concepto está inspirado en una noción similar de Turner (1983), cuando define a las “performances culturales” y “los dramas sociales” como una “metateatraliad” de aquella “teatralidad” de la vida cotidiana que, como analizó Goffman, implica diversos roles, personajes o actores sociales. Justamente, la diferencia es que esa metateatralidad propia de las performances rituales, políticas, artísticas, permite ejercer una nueva “reflexividad” sobre aquellos roles y prácticas sociales cotidianas, o como también sostuvo DaMatta (1981), produce una “puesta en foco” que permite revelar aspectos naturalizados y no pensados previamente, de ahí también su potencial transformador que estos y otros autores como Schechner (2000) y Taylor (2003) destacaron.

Para estas primeras experimentaciones, retomamos no solo los gestos y discursos de las performances sino también algunas de las materialidades de la Marcha que nos resultaban más significativas, en tanto condensaban diversos

sentidos y eran provocadores de intensas afectaciones. Un ejemplo es el uso del plástico para envolver y aprisionar los cuerpos, el cual también inspiró la escena inicial de la conferencia performática, que describimos en la introducción.



Figura 4. Izquierda: intervención performática en la Marcha del Ni una Menos, 2015. Derecha: performance de nuestro Equipo, en la Bienal de Performance de Buenos Aires, 2017. Fotos: Salvador Batalla.

Paralelamente, nos propusimos realizar una búsqueda de relatos en primera persona de mujeres que habían padecido cada una de estas violencias, y que habían hecho público su testimonio, en medios periodísticos y otros sitios web, entre 2015-2016. Durante este proceso de indagación, cada investigadora-performer registraba las reflexiones, sensaciones y emociones que emergían tanto durante las improvisaciones performáticas como en las lecturas de los relatos y los diálogos que se suscitaban en nuestros encuentros, a la manera de un diario de campo, que se había reconvertido en diario de investigación-creación. A través de la improvisación creativa y la reflexión dialógica colectiva sobre estos materiales visuales, escritos y corporales, seleccionamos los elementos para realizar cuatro intervenciones performáticas, una sobre cada violencia. Durante 2016, estas intervenciones fueron realizadas en las inauguraciones y clausuras de las muestras fotográficas del Primer Ni Una Menos, que el Colectivo había preparado para diversas instituciones, y también en la segunda Marcha de Ni una Menos, de 2016.

En su conjunto, estas primeras estrategias nos permitieron desplegar un “acercamiento multisensorial afectante” a estas violencias y a sus modos performáticos de denunciarlas y resistirlas. No obstante, con la intención de realizar

una experimentación creativa situada, era necesario ejercer también un “distanciamiento crítico-reflexivo”, que nos permitiera contextualizar y genealogizar estas experiencias intersubjetivas.⁶ En 2017, emprendimos entonces nuevas búsquedas bibliográficas y en internet en relación a cada una de las violencias, para documentar las estadísticas y las legislaciones existentes en Argentina así como los estudios de género que las analizaban. Además, junto con el Colectivo, se realizaron entrevistas en video a activistas feministas y a periodistas que impulsaron la primera Marcha.

La combinación de estas estrategias de investigación artístico-performativa y socio-antropológica nos permitieron ir construyendo colaborativamente, un archivo cada vez más amplio, que adquirió un carácter multimedial y polifónico, pues estaba constituido por imágenes visuales y audiovisuales, discursos científicos y sociales, memorias personales, gestos-movimientos, sonoridades, objetos, olores y gustos que cada investigador/a-creador/a iba aportando en su indagación de las violencias y las resistencias. A partir de estos nuevos materiales, decidimos retrabajar y ampliar nuestras primeras intervenciones y convertirlas en “instalaciones performativas participativas”, pues apelaban tanto a las corporalidades de las performers como a imágenes, sonoridades, textualidades y objetos. Nuestra intención fue producir una síntesis poético-reflexiva que incorporaba citas documentales de ese archivo junto con materiales creativos ficcionales, aunque inspirados siempre por ese mismo archivo.⁷

En esta segunda etapa de trabajo, también decidimos diseñar una propuesta más amplia que abría estas instalaciones a la participación del público, y que lo invitaba a ser parte de un taller de performance-investigación, para experimentar un proceso similar al realizado por nosotras como investigadoras-performers, aunque de manera más acotada y aproximativa. Con esta modalidad participativa, el trabajo fue presentado en numerosos eventos académicos

6 En trabajos anteriores (Citro, 2009), profundizamos en el “acercamiento multisensorial-afectante” y el “distanciamiento crítico-reflexivo” como un abordaje dialéctico de las corporalidades y performances, que confronta la fenomenología cultural con los abordajes genealógico-contextuales ligados al posestructuralismo.

7 En un trabajo anterior (Citro *et al.*, 2018), describimos cómo las “intervenciones” de 2016 se convirtieron en “instalaciones performativas” en 2017. Asimismo, en la segunda parte del video disponible en nuestra página web, pueden verse estas instalaciones.

y artísticos, con el título “Pasajes del Ni una Menos: De la Soledad a la Masa”. En las escenas que siguen, describimos cómo se desplegó esta participación:

[Escenas de una instalación performática participativa]:

Al inicio, una de las performers con su boca sellada por un plástico, entregaba a cada participante la pregunta ¿Recuerdas cuándo fue la última vez que viviste una experiencia de violencia de género...? Posteriormente, otro colaborador, escribía el nombre de una persona en el brazo de cada participante, y les pedíamos que “buscaran su historia” en los textos que se hallaban en el dorso de las imágenes fotográficas tomadas en las Marchas del Ni Una Menos. Estos textos correspondían a los relatos en primera persona de las mujeres que habían hecho público su testimonio sobre alguna experiencia de violencia de género. Asimismo, cada relato era contextualizado con los datos estadísticos y referencias legales sobre esa violencia que habíamos documentado. Estas imágenes-textos se desplegaban alrededor de cada instalación, mientras en una pantalla se sucedían videos de las Marchas y de las entrevistas realizadas. Una vez encontrada la imagen-texto correspondiente al nombre escrito, el participante debía tomarla y permanecer con ella.

En un segundo momento, en las instalaciones se sucedían las cuatro performances sobre las violencias de género, que encarnaba cada una de las investigadoras-performers. Una vez concluidas, invitábamos a los/as participantes a que dejaran la imagen-testimonio que se les había asignado, en la performance-instalación que, según su percepción, más se vinculaba con esa violencia. Asimismo, los invitábamos a rememorar individualmente, de manera reflexiva y anónima, la pregunta inicial que habían recibido sobre la experiencia vivida de violencia de género, y a escribir algunas palabras claves, referidas a las sensaciones, emociones e ideas asociadas a esa experiencia. A continuación, las instalaciones se abrían a la exploración sensible, reflexiva y performática de cada espectador/a: cada uno/a podía elegir un objeto, gesto, imagen, sonido que evocara aquella situación de violencia vivida, y explorarlo libremente.

En el tercer momento, se formaban grupos de afinidades, pues aquellos/as que se habían congregado en una misma instalación eran invitados/as a intercambiar sus experiencias y luego, a imaginar y ensayar posibles transformaciones de aquellas experiencias de violencia que los/as atravesaban, para lo cual podían utilizar los diferentes elementos de las instalaciones y las performances. Así creaban sus propios montajes performáticos, que finalmente mostraban a los otros grupos.

Como puede apreciarse, desde el inicio, los/as espectadores/as también se convertían, al menos momentáneamente, en investigadores/as, al ser interpelados/as por aquella pregunta inicial sobre las violencias de género vividas, que los invitaba a indagar en sus memorias individuales pero, a la vez también, en ese archivo de imágenes, narrativas, datos estadísticos y legislaciones. Posteriormente, se los invitaba a convertirse en investigadores/as-creadores/as, a partir de hurgar, intervenir, deconstruir y reconstruir las instalaciones, para realizar así sus propios montajes performáticos. Retomando a Boal (1989, p. 25), diríamos que nuestra intención era que se convirtieran en “espectadores” dispuestos a imaginar y ensayar micropolíticas transformadoras, en las que se “ensayan soluciones, debaten proyectos de cambio [...] se entrena para la acción real”. Por eso, como veremos, llamamos a esta última estrategia, “ensayos performáticos colectivos del imaginar-desear”.

Reflexividades en la exploración de un archivo multimedial colaborativo

Una de las contribuciones epistemológicas de esta metodología, reside en la posibilidad de generar nuevos conocimientos, a partir de la exploración performática de un archivo multimedial colaborativo. En este proceso, comenzamos a advertir cómo se iban suscitando en nosotras, memorias personales sobre experiencias vividas de violencias de género, que hasta ese entonces habían permanecido invisibilizadas u olvidadas. La exploración creativa de ese archivo, desde la propia sensibilidad y corporalidad, contribuyó a activar memorias soterradas de la propia biografía y también a deconstruir naturalizaciones sedimentadas por los habitus. Consideramos que estas estrategias performáticas, propician aquello que Rodríguez (2009) denominó “reflexividad corporizada”, siendo este un concepto que articula la “reflexividad” propia de las performances, que ya mencionamos con Turner (1983), con los “conocimientos preobjetivos o pre-reflexivos”, que describe la fenomenología existencial de las corporalidades de Merleau-Ponty (1993). Fue precisamente la emergencia de estas otras reflexividades, la que nos impulsó a intentar generar en el público una experiencia de participación similar. Pudimos advertir entonces cómo en las y los participantes, también comenzaban a activarse memorias latentes sobre las violencias, a la vez que emergían

nuevas preguntas y/o construcciones de sentidos, especialmente en el momento de las discusiones y montaje colectivo de cada grupo.⁸

Es importante señalar que no solo los cuerpos sensibles y en movimiento de las performances poseen ese peculiar potencial para propiciar la reflexividad, sino también las imágenes, objetos y sonoridades con las que éstos se vinculan. Retomando la semiótica de Peirce, constatamos que cuando ciertos elementos significativos son descontextualizados de sus usos y espacios cotidianos y son recontextualizados en nuevas configuraciones estéticas (como sucedía en las performances activistas y en nuestras propias instalaciones), estos elementos pueden operar como poderosos recursos indexicales e icónicos que generan intensas afectaciones “sensorio-emotivas” y renovados “efectos de significación” (Citro, 1998b, 2009). Como sostiene Peirce, existe un “lazo existencial” entre el signo indexical y su objeto, que hace que éstos “llaman la atención sobre sus objetos por impulso ciego”, y que los sujetos sean “reenviados” a ellos por esa “contigüidad” (citado en Verón, 2003, p. 5). De ese modo, estos reenvíos indexicales contribuyen a gestar lo que Turino (1999) denomina una “bola de nieve semántica”: a cada signo se le van sumando las afectaciones y los sentidos que suscitó en el interpretante, en sus manifestaciones anteriores; por ello, propician que el sujeto pueda conectarse con aquellas otras experiencias vividas, en las que esos elementos-signos estuvieron presentes. En relación a lo metafórico –entendido como una de las modalidades de lo icónico, junto con las imágenes y diagramas-, es fructífero recordar las reflexiones de Ricoeur (1982), sobre cómo opera la metáfora en las palabras del lenguaje poético-literario, en tanto pueden extenderse a las corporalidades y materialidades de los lenguajes performáticos:

La referencia literal debe hundirse para que la función heurística cumpla su obra de redescipción de la realidad. En el caso de la metáfora, la redescipción es guiada por el juego de diferencias y de semejanzas que mantienen la tensión a

8 En el trabajo anterior (Citro *et al.*, 2018) y también al final del video ya mencionado, pueden apreciarse relatos de las participantes, en su mayoría, mujeres estudiantes y/o profesionales jóvenes del campo del arte y las ciencias sociales y humanas. Cabe destacar que en otras experiencias de talleres de performance-investigación, con docentes y estudiantes de pueblos originarios, constatamos similares procesos de activación de memorias y emergencia de nuevos sentidos (Citro; Greco; Torres Agüero, 2019).

nivel del enunciado [...] De esta aprehensión “tensiva” brota una nueva visión de la realidad, a la cual se resiste la visión ordinaria ligada al uso ordinario de las palabras... El eclipse del mundo manipulable objetivo abre así el camino a la revelación de una dimensión nueva de la realidad y de verdad. (Ricoeur, 1982 p. 24).

Cabe agregar que el potencial de estos símbolos corporales y materiales para producir afectaciones y redescripciones, se acrecienta cuando éstos son desplegados no sólo para su contemplación, sino también para ser exploradas creativamente bajo nuevas formas y contextos. Tal es lo que sucedía cuando el público era invitado a generar sus propios ensayos performáticos del imaginar-desear, propiciando un mayor compromiso imaginativo-reflexivo. Asimismo, este potencial también se intensifica al articular la *reflexividad corporizada*, que se suscita al movilizar las sensibilidades y gestos de los cuerpos y vincularlos con esas materialidades afectantes, con la *reflexividad lenguajeada*, que emerge del acto de escritura y del diálogo verbal, al que también era invitado el público en su proceso.

Así como las performances activistas de las Marchas del Ni Una Menos inspiraron nuestras instalaciones performáticas, los relatos de mujeres que habían padecido violencias de género fueron fundamentales para diseñar los distintos momentos en que el público se incorporaba a esta experiencia de performance-investigación. En este sentido, nos guiaba no solo un objetivo epistemológico de provocar un proceso de reflexividad en los participantes, sino también uno micropolítico: activar las potencias de re-existencia.

Desafíos micropolíticos: de los relatos de las activistas a los ensayos performáticos colectivos del imaginar-desear

En nuestra etapa de documentación trabajamos sobre un corpus de 40 relatos públicos de mujeres que habían padecido violencias de género, muchas de las cuales se habían convertido en “activistas” feministas, y participaban activamente de las Marchas. A medida que leíamos esos relatos comenzamos a advertir una estructura narrativa similar, que inspiró los tres momentos de participación del público. De ese modo, intentamos evocar en las y los participantes parte de esos procesos de “re-existencia” que muchas de aquellas

mujeres activistas habían atravesado, para, como sostiene Albán Achinte (2012, p. 290), “re-inventarse la vida en confrontación a los patrones de poder que han determinado la manera como estas poblaciones deben vivir”. Como veremos, en este camino de re-inención, las prácticas estéticas para la re-existencia son claves, pues son...

[...] las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente. (Albán Achinte, 2012, p. 292).

Retomaremos aquí uno de los relatos que más nos impactó y que, además, pudimos profundizar y contextualizar a través de diversas charlas, pues pertenece a Andrea Podestá, una de las fotógrafas miembro del Colectivo de Imágenes con el que colaboramos. Andrea, única mujer del Colectivo conformado por otros tres hombres, fue justamente quién había impulsado al grupo a registrar la primer Marcha del Ni una Menos. Además, ella había sugerido el subtítulo de la muestra fotográfica, “de la Soledad a la Masa”, que también retomamos para nuestro trabajo. Esta expresión era profundizada en el catálogo de la Muestra, donde se explicaba: “la soledad ya no está tan sola. Las víctimas dejamos de ser culpables, al menos ese día. La calle vestida de violeta. La consigna convertida en multitud”. En ese momento, Andrea comenzaba a identificarse a sí misma como activista feminista y acababa de hacer pública su denuncia de haber sido “víctima”, diez años atrás, de una de las más atroces violencias que la Marcha denunciaba: la violación sexual. Sus palabras, publicadas en entrevistas en medios periodísticos, suscitadas justamente por la Muestra, nos permiten comprender el sentido de este pasaje de la “soledad a la masa”:

¡Podés romperme toda, pero la cabeza no me la vas a romper! ¡Podés pegarme, quebrarme pero en mi cabeza mando yo!-. No sé cuánto tiempo duraron mis gritos, lo que sé es que me soltó, se puso nervioso, me dijo “andate y no mires atrás porque te mato”. Pasaron diez años. Mis miedos se transformaron en militancia. Esta es

mi causa, ahí me encuentro en mis compañerxs. Actividades, marchas, arte y todo enfocado a que algo barrido bajo la alfombra social salga a la luz. [...]

Los días previos al 3 de junio del 2015 (el primer Ni Una Menos) volví a sentir la herida abierta, pesadillas con las pibas asesinadas en bolsas de residuo, basura como yo y como todas. Soñaba las discusiones con compañeros que ponían reparos ideológicos a la marcha, con funcionarios y funcionarias que hacían como si, pero no. Soñaba pesimismo, soñaba soledades. Ese 3 de junio agarré la cámara y salí a buscarme. De la soledad a la masa. Ese 3 de junio en ese mar de mujeres me encontré. (cf. Peker, 2016).

Los relatos sobre los procesos transformadores que mujeres como Andrea habían vivido, evidenciaban algunos de los posibles modos de resistir las violencias, “que las víctimas dejen de ser culpables”, y de arribar a una nueva posición, en la cual las mujeres puedan “encontrarse” a sí mismas, y re-existir, por ejemplo, como “activistas” o “militantes”.

En los últimos años, diferentes autores vienen señalando cómo la categoría de “víctima”, frecuentemente movilizadora para reivindicar derechos y como fundamento de diversos activismos, requiere ser problematizada, en tanto es socialmente producida y también disputada, en las complejas interacciones entre movilizaciones político-sociales, discursos científicos expertos, dispositivos estatales y de agencias globales, medios de comunicación; un proceso que Zenobi y Marentes (2020, p. 83) resumen cómo “la producción social plural, heterogénea y conflictiva de la condición de ‘víctima’”. Por tanto, sin dejar de reconocer la complejidad y variabilidad de estos procesos, tanto en términos psicológicos como sociopolíticos, es importante advertir cómo en estos relatos que narran públicamente y en primera persona el pasaje de la posición de “víctima” o “persona victimizada” por violencias de género a la de “activista” feminista, se evidencian estructuras narrativas compartidas, en tanto se constituyen en un tipo de discurso social que se va socializando y, por consiguiente, legitimando y también disputando en este complejo campo.⁹ A continuación, describiremos entonces los tres procesos que identificamos en estos

9 En este sentido, cabe destacar ciertas similitudes con los modos en que se socializan y legitiman otros discursos transformativos de los sujetos, que también son narrados públicamente en primera persona, como por ejemplo, los discursos de conversión religiosa (Citro, 2009).

discursos sociales y el modo en que intentamos reelaborarlos en nuestra metodología de performance-investigación.

Las experiencias vividas de violencia de género suelen narrarse como un padecimiento vivido inicialmente de manera individual, en “soledad”, en el cual la violencia sufrida permanece como un innombrable: lo “callado”, “lo barrido bajo la alfombra”, acompañado por afectaciones de “miedo”, “dolor” o, como vimos, sentimientos de “culpabilidad”. Los procesos transformativos de esa condición, ese “salir a la luz”, frecuentemente se inician a partir de vínculos intersubjetivos y/o de un colectivo social más amplio, que ha compartido esa misma experiencia u otras similares, y/o posee la apertura sensible y afectiva para poder escucharla y, así comenzar a nombrarla. De este modo, se habilita la posibilidad de reconocimiento, tal es lo que se aprecia en el relato de Andrea, cuando dice “en ese mar de mujeres me encontré” y “las víctimas dejamos de ser culpables”. En estos relatos, también puede apreciarse aquello que Jimeno (2010), retomando a Das, ha caracterizado como “comunidades emocionales”, es decir, acciones colectivas que son movilizadas a través de categorías emocionales que emergen de experiencias vividas similares. Si bien en términos metodológicos, consideramos fundamental ejercer la escucha y descripción de este registro afectivo expresado en estos relatos, este primer acercamiento fenomenológico, debe ser también confrontarlo dialécticamente con un segundo momento de distanciamiento, en el cual se ejerza aquello que, retomando a Ricoeur (1999), denominamos “una hermenéutica de la sospecha” (Citro, 2009). En estos casos, resulta entonces fundamental, como ha señalado Zenobi (2020, p. 16) retomando a Latté y otros autores, poder “objetivar esas emociones movilizadas”, sin perder de vista que “la puesta en escena del registro afectivo está en función de la lucha política”, y que los motivos y emociones expresados por los/as actores/as movilizadas “son categorizados, valorizados o devaluados a través de evaluaciones morales de carácter contextual” (Zenobi, 2020, p. 19).

En nuestro taller, ese primer momento de “reconocimiento” de las problemáticas de violencia, estuvo representado por los dos actos que iniciaban la performance: la pregunta ¿Cuándo fue la última vez que viviste una experiencia de violencia de género?, entregada por la performer amordazada a cada uno de los/as asistentes, y la escritura en la piel de un nombre femenino, seguida por la invitación a “encontrar” ese nombre, en los testimonios de mujeres que

vivieron experiencias de violencia, acompañados de los datos estadísticos y legales. Así, por un lado, remarcábamos el silenciamiento e invisibilización que atraviesa estas problemáticas y, por otro, invitábamos a ejercer un primer distanciamiento crítico-reflexivo, al poner la propia historia en relación con la de otros/as que sufrieron experiencias similares.

Un segundo momento identificado en los discursos de las activistas, refiere a la profundización de la comprensión de las experiencias de violencia vividas. Éstas empiezan a ser contextualizadas, comparadas con otras similares, comprendidas en sus genealogías, y así comienzan a advertirse nuevas dimensiones y a construirse nuevas significaciones en torno a lo vivido personalmente. Estos procesos reflexivos también suelen generarse intersubjetivamente, en diálogos con otras y otros, tal es rol histórico que han jugado los denominados “grupos de concienciación”, en los movimientos feministas desde los años 70; y actualmente, cada vez más, en los medios de comunicación, que ponen en escena y visibilizan algunos de estos “testimonios”, junto con interpretaciones, debates y discusiones que convocan a diferentes voces y expertos. No obstante, también nos interesa destacar, cómo estas experiencias reflexivas pueden suscitarse no sólo a través del diálogo y la visibilidad pública de los testimonios, sino también de la reelaboración simbólica que permiten las prácticas artísticas. Justamente, el relato de Andrea evidencia cómo en su historia se han articulado la “militancia y el arte”: “Mis miedos se transformaron en militancia. Esta es mi causa, ahí me encuentro en mis compañerxs. Actividades, marchas, arte y todo enfocado a que algo barrido bajo la alfombra social salga a la luz.” Además, el caso de Andrea, evidencia particularmente esta capacidad transformadora del arte, pues el taller de fotografía en el que ella se formó y del que emerge el Colectivo Ojo Dentado y su proyecto de relevamiento de la Marcha, es coordinado por un fotógrafo que además es psicoanalista. La propuesta del taller “Subjetividad y Mirada” de Batalla está orientada a propiciar, a través del encuentro de un “mirada fotográfica propia”, el atravesamiento y elaboración de diversas problemáticas subjetivas, vía los mecanismos de la proyección y la creatividad.¹⁰

10 Sobre esta propuesta metodológica, que está íntimamente vinculada al trabajo que se propuso en el taller, puede verse Batalla (2013).

En nuestro taller, esta experiencia estuvo representada en el momento en que invitamos a los/las participantes a apreciar nuestras instalaciones performativas y luego, a elegir algún elemento que se vincularan con sus propias violencias rememoradas. Esta instancia operó a la manera de una proyección identificatoria, desde las propias experiencias de violencia vividas hacia algunas de las corporalidades y materialidades que desplegaban las instalaciones. Asimismo, la exploración creativa de las corporalidades y materialidades elegidas, propiciaba un ejercicio de reelaboración simbólica,¹¹ conjugando el potencial metonímico de la indexicalidad con el potencial metafórico de la iconicidad. Posteriormente, el ejercicio de escritura de las sensaciones, emociones e ideas asociadas a esas memorias retrabajadas creativamente, invitaba a intentar objetivar esas afectaciones. En suma, en nuestro taller, la pregunta por la propia experiencia de violencia nunca era contestada directamente (por ejemplo, a través de la puesta en palabras en un relato narrativo), sino que estas memorias dolorosas eran retrabajadas a partir de estos movimientos de proyección identificatoria, reelaboración simbólica y objetivación, a través de las corporalidades, materialidades, sonoridades y unas pocas palabras evocadoras de las afectaciones sensibles. Como venimos sosteniendo, este tipo de experimentación creativa situada propicia cambios en las significaciones y en las afectaciones construidas sobre las experiencias de violencia vividas y, en algunos casos, permite arribar a nuevos posicionamientos subjetivos, de ahí el potencial epistemológico y micropolítico de estas metodologías de performance-investigación.

Finalmente, encontramos que, en los diferentes testimonios, el arribo a un cambio de posición, a menudo es mencionado como una “reparación”, un “sanarse” y/o “empoderarse”, y aparece mediado por nuevas articulaciones que se gestan sobre todo en alianzas colectivas y que se encarnan en las apariciones en espacios públicos. En la participación en las marchas y asambleas, así como en otras prácticas públicas de las activistas, como la presencia en las redes sociales y otros medios de comunicación, se aprecia una performatividad

11 No referimos aquí a la definición más acotada de símbolo, en la clasificación semiótica de Peirce, sino a una tradición filosófica más amplia, que remite a la función mediatizante de las diversas formas simbólicas culturales (mitos, lenguajes, artes) para significar o dar sentido a la realidad, tal como propone Cassirer (2003) y Ricoeur (1999).

que, como vimos con Butler (2017), opera a través de esa “agencia en modo plural” que ejercita el “derecho a la aparición”, instalando el cuerpo en el campo político. En muchos testimonios de mujeres que padecieron violencias, estas “apariciones” públicas, en las que comienzan a visibilizar sus problemáticas y legitimar sus reclamos, se tornan fundamentales en sus procesos de transformación y su conversión en activistas feministas y, a su vez, sus apariciones impulsan los procesos de reconocimiento en otras mujeres. Parte de esta dinámica, se aprecia en otra de las reflexiones públicas de Andrea:

Hay que seguir visibilizando las violencias que se meten debajo de la alfombra. Las agresiones a una mujer son agresiones a todas. Ninguna está exenta. Por eso hay que empoderarse y tomar las calles. Los grupos feministas marchamos siempre. Pero las revoluciones se hacen con la gente. No hay revolución sin la gente. Es importante como una cuestión política tomar las calles. (cf. Monfort; Peker; Sandá, 2016).

Aunque reflexionando para el contexto de otro tipo de activismos, Zenobi (2017, p. 33) destaca cómo “las narraciones públicas de sufrimiento de las víctimas” se convierten en un elemento clave, pues como sostienen Fassin y d’Halluin (2005 *apud* Zenobi, 2017, p. 33), “el cuerpo se ha constituido en el lugar que muestra la evidencia de la verdad” para el Estado, en el marco de los actuales regímenes biopolíticos. Zenobi y Marentes (2020, p. 74) también plantean que “cuando el cuerpo es expuesto y mostrado como el locus del dolor”, estaríamos ante una “biologización de la ciudadanía”, aunque también reconocen que existen “situaciones en las que las víctimas denuncian que el daño no (solo) está ubicado en el cuerpo físico, sino (también) en la psiquis”. Justamente, las movilizaciones feministas analizadas, son un caso que ejemplifica cómo la insistencia en el acto de mostrar el sufrimiento encarnado, no necesariamente implicaría una “biologización” que escinde al cuerpo biológico de la pisque y lo cultural, sino más bien, y como venimos señalando, un otro modo de “aparición” política, encarnado y plural, que se diferencia de los modos patriarcales dominantes. Pero además, porque no solo se muestra y escenifica el sufrimiento, sino también los modos de resistirlos, y ambos movimientos son expresados creativamente, a través de performances estéticas que propician esa proyección identificatoria y reelaboración simbólica que venimos mencionando.

En nuestra metodología, esta experiencia de transformación o cambio de posición vía la articulación colectiva y la aparición pública creativa, fue evocada a través de los “ensayos performáticos colectivos del imaginar-desear”. Allí se exploraba la potencia de la indagación performática en un colectivo, para poder generar líneas de fuga hacia otras experiencias posibles y visibilizarlas, hacerlas públicas, en este caso, frente a los/as participantes del taller. En este sentido, es importante agregar que en las movilizaciones del Ni Una Menos, además de aquellas experiencias de “acción plural y corporizada” que describimos con Butler, se pone en juego una “eficacia performativa” propia de los “estados de efervescencia” de los rituales colectivos y las fiestas populares. En diversos trabajos (Citro, 1998b, 2009), argumentamos cómo la “eficacia” de este tipo de rituales colectivos, para tornar creíbles, deseables y legítimos los significantes, normas y valores culturales, reside no sólo en la “eficacia simbólica” (Lévi-Strauss, 1994) de los contenidos expresados vía los lenguajes estéticos de las metáforas y las metonimias, sino también en la “eficacia performativa” de estos modos festivos-rituales del hacer; en especial nos referimos a los procesos de generación, interpretación y valoración de ciertas “inscripciones sensorio-emotivas” intensas, que se producen vía “la empatía sensible” y “la mimesis colectiva”, y que suelen propiciar experiencias de lazos fraternales de “communitas”. No obstante, en las performances políticas y artísticas aquí abordadas, esa eficacia de la efervescencia ritual no es puesta tanto al servicio de la reproducción social de ideologías ya instituidas, sino más bien de una reflexividad crítica, y a veces también de una imaginación utópica, que permite encarnar colectivamente esa otras existencias deseadas, aunque más no sea, en el espacio-tiempo acotado de las intervenciones efímeras realizada en una movilización política, o en un taller creativo participativo, como el que proponía nuestra metodología.

En suma, a partir de este y otros procesos encarados por nuestro Equipo, pudimos advertir que estas metodologías de performance-investigación colaborativa resultan particularmente efectivas para abordar problemáticas vinculadas a los regímenes de diferenciación social y a las violencias tan profundamente arraigadas en los cuerpos e imbricadas en situaciones afectivas que muchas veces resultan difíciles de abordar sólo desde la palabra y sólo desde la individualidad. El trabajo de indagación, proyección y elaboración simbólico-creativa con otros y otras, en el intercambio de imágenes, gestos,

objetos, sonoridades y palabras afectantes, pueden propiciar cambios en los “puntos de vista” habituales y promover aperturas reflexivas para identificar y visibilizar pero también, para repensar, reelaborar y remover violencias y relaciones de poder silenciadas, ocultadas y naturalizadas, y arribar así a nuevos posicionamientos subjetivos y colectivos.

Para finalizar, quisiéramos advertir sobre los posibles límites de la vía creativa o lo que llamaríamos “la excesiva confianza” en el poder reparador de la acción artística o activista por sí sola, como práctica de re-existencia frente a situaciones de violencia. Para atravesar posiciones intensamente dolorosas y memorias siniestradas o “traumáticas” y poder generar nuevos posicionamientos subjetivos, probablemente se requiera también del acompañamiento reflexivo-terapéutico: ese otro difícil arte de la escucha, de la pregunta respetuosa y a la vez movilizante, y del diálogo. Por eso, consideramos que los procesos de investigación-creación que lidian con prácticas de violencia, requieren también de un abordaje interdisciplinar que incorpore esa otra escucha que, como señala el psicoanálisis, está atenta no solo al relato del “yo”, a la proyección y reiteración de ese “yo imaginario que uno cree ser”, sino también a ese Otro que también soy, ese persistente “registro simbólico” que emerge en los intersticios y huecos de nuestros discursos habituales, en los lapsus y fallidos, los chistes, los gestos, los sueños y, también, en nuestras creaciones artísticas. Una escucha que debe ser especialmente cuidadosa y paciente, y que incluso muchas veces debe abstenerse de intervenir apresuradamente, pues cuando interviene, no debería ser para dirigir el “deseo del otro”, o fijarlo a una nueva posición subjetiva que, a la larga, le resulte alienante, sino para posibilitar la circulación del deseo, su movimiento, la generación de nuevas preguntas, la emergencia de otros puntos de vista, inimaginados o insospechados, y así, arribar a nuevos posicionamientos subjetivos y sociales, más felices para ese sujeto.

Diálogos performáticos sobre las re-existencias

Así como nuestra introducción liminal, se inició con la performance compartida con dos colegas de Colombia, para denunciar las violencias, quiero retomar a aquella conferencia, para retratar sus últimas escenas, referidas a los modos en que otras mujeres de ese país han ensayado sus propias prácticas de

re-existencia a través del arte. Para ello, retomaré las voces citadas en dos trabajos que pude conocer gracias a estas y otras colegas colombianas de la Red de Investigaciones de y desde los Cuerpos. Por un lado, las voces que se escuchan en el documental *Cantadoras*, de María Fernanda Carrillo, realizado con cinco mujeres afrodescendientes del Pacífico y el Caribe colombiano, cuyas familias y comunidades sufrieron los desplazamientos forzados, como efecto del complejo escenario de enfrentamientos armados de ese país, que involucraron a fuerzas militares, paramilitares, guerrilleras y del narcotráfico.¹² Por otro, las voces de la artista y activista Patricia Ariza, directora de Mujeres en Escena y de la Corporación Colombiana de Teatro, quien, entre otros procesos, ha realizado una labor teatral con las Madres de Soacha, en la cual “trabaja desde el arte, para convertir el dolor en fuerza y en resistencia” (Ariza, 2017, p. 117). Cabe aclarar que el movimiento de la Madres de Soacha surge en 2008, a partir del asesinato de 19 jóvenes habitantes de Soacha y Bogotá, “presentados como guerrilleros muertos en combate”, en lo que se denominó los “falsos positivos”, y que entre 2002 y 2010, según algunas fuentes, alcanzó a 10 mil ejecuciones extrajudiciales por parte de fuerzas militares.¹³ Si bien estos distintos casos de violencias se sitúan en contextos que poseen su propia historicidad y significaciones, este diálogo apunta a reconocer ciertas convergencias en el rol del arte en las prácticas de re-existencia de las mujeres.

[Escena de una Conferencia Performática]:

Conferencista [dirigiéndose a una de las mujeres colombianas que la acompañó al inicio]: ¿Nos recuerdas Gaviota que decía una de esas mujeres afrocolombianas, acerca de por qué ellas cantaban...?

Gaviota [que hasta ese momento había permanecido sentada y callada en el auditorio, se levanta]: Ella decía, “cantamos para olvidar el dolor”.

Conferencista: Gracias Gaviota por recordarnos estas palabras, he olvidado el nombre de aquella mujer, pues he visto el documental *Cantadoras* hace mucho tiempo ya, pero esas palabras, no las he olvidado...

12 Una sinopsis está disponible en *Cantadoras...* (2020).

13 Según la información del Centro Nacional de la Memoria Histórica (2015) de Colombia.

Me interesa focalizar en esta aparente paradoja de las cantadoras afrodescendientes: cantar para construir una “memoria” y a la vez para “olvidar” el dolor. Si bien muchas de las letras de sus cantos, al dar palabra rememoran y visibilizan las muertes, el desplazamiento y el dolor generado por las guerras, al ser atravesadas por esa creatividad que conjuga poética, musicalidad y también danza (pues en muchos de estos y otros cantos afroamericanos y amerindios se cantan con el cuerpo en movimiento), esa creatividad performática es la que hace posible el “olvido” del afecto doloroso, pero sin perder la memoria. Por eso, aún en los casos en que las memorias dolorosas han podido expresarse previamente en relatos y/o narrativas, es especialmente cuando esa palabras-afectos son expuestas a los movimientos de descontextualización y recontextualización creativa (en nuevos ensambles sonoros, corporales, visuales, objetuales, performáticos), que suelen producir nuevas e intensas afectaciones: nuevos movimientos sensibles que nos permitirán también movernos de las posiciones dolorosas.

[Escena Performática]:

Conferencista [dirigiéndose a la otra mujer colombiana que la acompañó]: ¿Nos recuerdas, por favor Irene, qué buscaba con su canto Bety Ochoa, otra de esas mujeres afrodescendientes...?

Irene [cantando]: Busquemos cantando, paz para mi pueblo, yo no quiero llanto, quiero un mundo nuevo.

Una segunda cuestión a resaltar sobre los efectos performativos de estas experiencias de indagación en las memorias y creación es que, si se quedaran en un plano meramente catártico o proyectivo de las situaciones de padecimiento, podrían resultar re-victimizantes y obturadoras de otros procesos transformativos. Por eso, además del trabajo de la memoria, la catarsis y la reflexión, es fundamental ensayar ese “mundo nuevo” deseado, en un hacer creativo colectivo que provoque provisionales “líneas de fuga” de las fijaciones y reiteraciones dolorosas, de ese “llanto”. Por eso, nuestra metodología insiste en la importancia de lo que denominamos “ensayos del imaginar-desear”, como ensayos performativos de transformación micropolítica. A partir de las teorías de la performatividad (Butler, 2002, entre otros), sabemos que las transformaciones micropolíticas no son algo que emerjan sólo de nuestras reflexiones mentales

y escriturales, sino que además tienen que ensayarse, requieren de entrenamientos prácticos para la acción. No obstante, somos conscientes también de los límites de estas metodologías, pues otro de los corolarios que se desprende de estas teorías, es que este tipo de ensayos performáticos creativos, que “juegan” a transformar nuestras performatividades sociales disciplinantes u opresoras, sólo podrán ser “eficaces” en la vida social, si se reiteran durante un lapso considerable de tiempo y se replican en diferentes ámbitos e instituciones, si construyen una red colectiva; en suma, si se articulan en micro y también macro políticas.

El último diálogo performático de la Conferencia, es el que da paso a las reflexiones y también a las esperanzas y deseos con las que concluiremos este artículo.

Reflexiones –y esperanzas– finales

[Escena Final de una Conferencia Performática]:

Conferencista [dirigiéndose a Gaviota]: ¿Nos recuerdas Gaviota qué decía aquella otra mujer colombiana de las Madres de Soacha, citada por Patricia Ariza y que has retomado en tu trabajo?

Gaviota: ella decía que al empezar a trabajar en el teatro, al principio sentía que era como cargar un piano en la espalda, sentir el dolor. Después era como poner el piano al lado, poder descargarlo y escucharlo. Y ahora, es como haberlo aprendido a tocar.¹⁴

Conferencista: Y al escuchar esa hermosa síntesis, de esta autora cuyo nombre lamentablemente desconocemos, resonaron en mí las palabras de un filósofo alemán, cuyo nombre sí conocemos. Si bien, él parecería estar en las antípodas de esta mujer colombiana y de la mujer argentina que aquí habla, algo que comparten es el haber padecido situaciones de intenso dolor y haber encontrado en la práctica creativa, una vía para reelaborarlas y re-existir. Así, él, Nietzsche, en su metáfora inter-especies acerca de las transformaciones que debemos experimentar

14 Algunas entrevistas en las que Ariza comenta esta reflexión, pueden verse en Ariza (2014). Asimismo, participé de una entrevista colectiva a la artista, realizada junto a la Prof. Sonia Castillo Ballen, de la Universidad Distrital de Bogotá.

para convertirnos en “espíritus libres” –o “superhombre”, en su terminología-, nos decía: Primero, hay que convertirse en camello, para tomar sobre sí la pesada carga de la moral invertida [la conferencista se tira al piso, y camina en cuatro patas como un camello]. Luego, en león, para criticar la moral del deber-ser y luchar por el yo-quiero [la conferencista se levanta y realiza un intenso gesto sonoro corporal que imita el gruñir del león] y, finalmente, convertirse en “niño”, para ser el creador del propio juego, de nuevos valores, de un mundo nuevo [la conferencista realiza un paso de danza en ronda, a la manera de un juego].

Tanto las reflexiones de la anónima mujer de Soacha y del reconocido filósofo de Alemania que acabamos de citar, como el taller que diseñamos inspiradas en los relatos de Andrea y otras mujeres de Argentina, condensan la convergencia en esos tres momentos característicos de los procesos artísticos-reflexivos que intentan transformar las huellas de las experiencias violentas y dolorosas, con la esperanza de propiciar prácticas de re-existencia.

El primer momento, que en nuestro taller denominamos de reconocimiento del padecimiento vivido, aparece condensado aquí en estas sugerentes metáforas: el pesado y doloroso “piano” que carga la mujer de Soacha en sus espaldas y el “camello” del filósofo alemán (Nietzsche, 1984), que carga sobre sí los mandatos que otros le han impuesto. El segundo momento, que en nuestro proceso referimos como profundización de la comprensión de las experiencias vividas, a través de los movimientos proyección, reelaboración simbólica y objetivación, se evidencia en la imagen de la descarga de ese pesado piano que ahora comienza a ser escuchado, y en Nietzsche, en la transmutación hacia la figura de ese “león” que comienza a rugir y rebelarse, y se desprende así de esas pesadas cargas que llevaba sobre sí. Por último, el tercer momento, descrito en nuestro caso como “ensayos creativos del imaginar-desear”, aparece en la sugestiva imagen de “aprender a tocar el piano”, para crear nuestras propias músicas, y en ese convertirnos en “niños”, capaces de crear nuestros propios juegos. Este tercer momento, se corresponde a la afirmación de esa voluntad de potencia deseante, que permitirá la creación del sí mismo y el mundo, y que en Nietzsche (1984, p. 31, 39, 45) se encarna en la figura del “artista-dios creador de mundos”.¹⁵

15 En Citro y Batalla (en prensa), profundizamos en estos tres momentos de las estrategias de re-existencia a través de otro proceso de performance-investigación colaborativa.

No obstante, a diferencia del filósofo alemán, nos interesa destacar que difícilmente las personas podamos realizar estos procesos de re-existencia solas, pues necesitamos de ensambles y acoplamientos reflexivos-creativos con otros/as, con quienes compartir estos desafíos de ejercer tanto la escucha sensible como la sospecha y el diálogo crítico, la ampliación reflexiva de la comprensión como el ejercicio imaginativo de la creación. Por eso, este trabajo de performance-investigación también está orientado por una micropolítica que apunta a la “colaboración recíprocaritaria”, y que se constituye en otro de nuestros principios metodológicos fundantes. Este principio es el que nos impulsó a diseñar formas participativas que intentan trascender las distancias y jerarquías implícitas en las posiciones de investigador/a e investigado/a, pero también entre expositor y auditorio en un congreso académico tradicional, entre creador/a y a espectador/a en el arte, y entre docente y estudiante, en un aula universitaria. Si bien las preguntas y debates “devuelven” la agencia al investigado/a-espectador/a-estudiante, buscamos ir más allá de la palabra e incorporarlos/as también más activamente, convocando sus cuerpos sensibles y en movimiento, pues consideramos que estas limitaciones corporales y de la agencia, para los que quedan del lado más dócil y pasivo de la recepción, son otras de las herencias de la compleja matriz ontológica-epistémica-política de la modernidad-colonialidad patriarcal. Así, desde la perspectiva de las teorías de la decolonialidad (Dussel, 2000; Mignolo, 2003, entre otros), venimos cuestionado el carácter contemplativo de las obras de arte, así como de ciertas esencificaciones del saber académico que son algunos congresos y aulas universitarias (Citro, 2014). No obstante, ello no debería conducirnos a negar el importante rol que el distanciamiento crítico también ha tenido en todos estos campos. Por ello, nuestras exploraciones estéticas y epistemológicas se mueven hoy en un juego dialéctico abierto, entre los distanciamientos crítico-reflexivos y los acercamientos multisensoriales de nuestros cuerpos, a la manera de un *logos afectante* que intenta desestabilizar estas y otras oposiciones alienantes de la modernidad-colonialidad-patriarcal. Y por eso también, apelamos a micropolíticas colaborativas que trascienden el individualismo y la competencia, y se fundamenten en la empatía sensible y el intercambio recíprocaritario intersubjetivo, los cuales se inspiran no solo en la sororidad del activismo feminista sino también en las concepciones ontológicas y praxis ético-políticas de los pueblos indígenas y afrodescendientes latinoamericanos.

Por ello, para concluir, compartimos una de las fotos de Andrea, tomada en la Bienal de Performance e 2017, que capta la “ronda final” del taller, la cual retomaba las danzas circulares de los pueblos originarios qom del Chaco argentino, con los que he trabajado. A partir de esta ronda reflexiva, el taller proponía hacer circular la palabra, en un debate final que enlazaba nuestros cuerpos y los ponía en movimiento. Por eso, esta imagen evoca, metafóricamente, la prometedora potencia de cultivar ese *logos afectante y recíprocar* que anhelamos, y que intentamos ensayar, a través de estas metodologías de performance-investigación colaborativa.



Figura 5. Ronda reflexiva final. Pasajes del Ni Una Menos, en la Bienal de Performance de Buenos Aires, 2017. Foto: Andrea Podestá.

Referencias

ALBÁN ACHINTE, A. Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?. In: MIG-NOLO, W.; GOMEZ, P. (ed.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p. 281-296.

ANTIVILO, J. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista nuestroamericano*. Bogotá: Desde Abajo, 2015.

ARIZA, P. “Con las víctimas he aprendido a convertir el dolor en fuerza”: Patricia Ariza. Entrevista de Marángela Urbina Castilla. *¡Pacifista!*, [s. l.], 2014. Disponible en: <https://pacifista.tv/notas/con-las-victimas-he-aprendido-a-convertir-el-dolor-en-fuerza-patricia-ariza/>. Acceso en: 15 oct. 2022.

ARIZA, P. Entrevista con Patricia Ariza. Entrevista de E. Londoño La Rotta. *(Pensamiento, (palabra) y obra*, [s. l.], n. 17, p. 108-117, 2017.

ASCHIERI, P. *Subjetividades en movimiento: reelaboraciones de la danza butoh en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2019.

BATALLA, S. Taller Subjetividad y Mirada. *Red de investigación de y desde los cuerpos*, [s. l.], 2013. Disponible en: <https://red.antropologiadelcuerpo.com/index.php/subjetividad-y-mirada/#more-2816>. Acceso en: 15 oct. 2022.

BOAL, A. *Teatro del oprimido 1: teoría y práctica*. México: Nueva Imagen, 1989.

BODOC, R. “*Balazos al alma*”: prácticas organizativas y procesos de identificación entre la estética y la política: el caso de Colectivo de Fin de un Mundo. 2018. Tesis (Licenciatura en Ciencias Antropológicas) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2018.

BROWN, G.; PICKERILL, J. Space for emotion in the spaces of activism. *Emotion, Space and Society*, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 24-35, 2009.

BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, J. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

CANTADORAS: memorias de vida y muerte en Colombia. *Afrocine*, [s. l.], 12 mayo 2020. Disponible en: <https://afrocine.org/peliculas/cantadoras-memorias-de-vida-y-muerte-en-colombia/>. Acceso en: 15 oct. 2022.

CASSIRER, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CENTRO NACIONAL DE LA MEMORIA HISTÓRICA. Madres de Soacha. *Centro Nacional de la Memoria Histórica*, Bogotá, 19 sept. 2015. Disponible en: <https://centro-dememoriahistorica.gov.co/madres-de-soacha/>. Acceso en: 15 oct. 2022.

CITRO, S. La multiplicidad de la práctica etnográfica: reflexiones en torno a una experiencia de campo en comunidades tobas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, [s. l.], n. 18, p. 91-107, 1998a.

CITRO, S. La ritualidad en el mundo contemporáneo: el caso de los recitales de rock. *Noticias de Antropología y Arqueología*: revista electrónica de difusión científica, [s. l.], v. 3, n. 24, 1998b.

CITRO, S. *Cuerpos significantes*: travesías de una etnografía dialéctica. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.

CITRO, S. *Cuerpos significantes*: nuevas travesías dialécticas. *Corpo-grafías*: estudios críticos de y desde los cuerpos, [s. l.], n. 1, p. 106-126, 2014.

CITRO, S. Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos. In: REYES SUAREZ, A.; PIOVANI J. I.; POTASCHNER, E. (coord.). *La investigación social y su práctica*: aportes latinoamericanos a los debates metodológicos de las Ciencias Sociales. Buenos Aires: CLACSO: Teseo, 2016. p. 271-306.

CITRO, S.; BATALLA, S. *Los cuerpos de MAGUEM*: una maquinaria alada guerrillera esponjosa mutante. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas. En prensa.

CITRO, S.; GRECO, L.; TORRES AGÜERO, S. Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance– investigación colaborativa. In: KATZER, L.; CHIAVAZZA, H. (comp.). *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina*. Mendoza: Instituto de Arqueología y Etnología, Universidad Nacional de Cuyo, 2019. p. 103-172.

CITRO, S. *et al.* Pasajes del Ni Una Menos: reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación. *Claroscuro*, [s. l.], n. 17, p. 1-28, 2018.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema Brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DIÉGUEZ CABALLERO, I. *Escenarios liminares*: teatralidades, performance y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUSSEL, E. Europa, modernidad y eurocentrismo. In: LANDER, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

EQUIPO DE ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO Y LA PERFORMANCE. Pasajes del NiUnaMenos: de la soledad a la masa. *Corpo-grafías*, Buenos Aires, v. 7, n. 7, p. 106-115, 2020. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/15509/15341>. Acceso en: 15 oct. 2022.

FOGELMAN, P. Travestis migrantes, arte y religiosidad en la cultura queer de Buenos Aires. *Revista Brasileira de História das Religiões*, [s. l.], ano 12, n. 36, p. 9-34, 2020.

JACKSON, M. Knowledge of the body. *Man*, [s. l.], n. 18, p. 327-345, 1983.

JIMENO, M. Emoções e política: a vítima e a construção de comunidades emocionais. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 99-121, 2010.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropología estructural I*. Madrid: Altaya, 1994.

LONGONI, A. Arte y política: políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 14-26, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

MIGNOLO, W. Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

MONFORT, F.; PEKER, L.; SANDÁ, R. La calle es nuestra. *Página 12*, Buenos Aires, 27 mayo 2016. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/la-s12/13-10604-2016-05-27.html>. Acceso en: 15 oct. 2022.

MOURÃO, R. Performances artvistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015.

NIETZSCHE, F. *Así hablaba Zaratustra*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1984.

NI UNA MENOS. Carta orgánica. *Ni Una Menos*, [s. l.], 2017. Disponible en: <http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>. Acceso en: 15 oct. 2022.

NUÑEZ LODWICK, L. Reclamos diversos por vidas libres de violencias. In: #NIUNAMENOS vivxs nos queremos. Buenos Aires: Milena Caserola, 2015. p. 43-46.

ONEGLIA, M. Resquicio Colectivo, una vía [artista] hacia la estetización de lo político. *Cuadernos de Antropología Social*, [s. l.], n. 56, p. 181-200, 2022.

PASAJES del Ni Una Menos: de la soledad a la masa. Filmación: Salvador Batalla. Fotografías: Ojo Dentado— Salvador Batalla, Sergio Ranzoni, y Andrea Podestá. Buenos Aires: Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires: Ojo Dentado, 2018. 1 video (19min44s). Publicado en el canal Antropología de Cuerpo UBA. Disponible en: <https://vimeo.com/255673236>. Acceso en: 15 oct. 2022.

PEKER, L. Ensayo sobre el poder. *Página 12*, Buenos Aires, 8 jul. 2016. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10700-2016-07-08.html>. Acceso en: 15 oct. 2022.

POLTI, V. Escucha performativa y artivismo (trans) feminista: las tesis y sus resonancias sono-corpo-políticas. *Revista Estudios Curatoriales*, [s. l.], v. 8, n. 13, p. 61-72, 2021.

PRECIADO, P. B. Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, [s. l.], n. 54, p. 20-27, 2004.

PRIETO STAMBAUGH, P.; TORIZ PROENZA, M. Performance entre el teatro y la antropología. *Diario de Campo*, [s. l.], v. 2, n. 6-7, p. 22-31, 2015.

RAPOSO, P. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RICHARD, N. *Zonas de tumulto: memoria, arte, feminismo: textos reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

RICOEUR, P. Palabra y símbolo. In: RICOEUR, P. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Docencia, 1982. p. 7-25.

RICOEUR, P. Freud: una interpretación de la cultura. México: Siglo XXI, 1999.

RODRÍGUEZ, M. Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el can-dombe. *Avá, Posadas*, n. 14, p. 145-161, 2009.

SANTOS, E. F. Corpo livre: corpo e arte como formas de ativismo em São Paulo. *GIS: gesto, imagem e som: revista de antropologia*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 125-156, 2019.

SCHECHNER, R. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas: Universidad de Buenos Aires, 2000.

SEGATO, R. *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

SVAMPA, M. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Madrid: Taurus, 2005.

TAYLOR, D. *The archive and the repertoire: performing cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

TURINO, T. Signs of imagination, identity, and experience: a Peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, [s. l.], v. 43, n. 2, p. 221-255, 1999.

TURNER, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: Paj Publications, 1983.

VERÓN, E. *El cuerpo reencontrado*. [S. l: s. n.], 2003. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/656219.pdf>. Acceso en: 15 oct. 2022.

WACQUANT, L. *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

ZENOBI, D. Políticas para la tragedia: Estado y expertos en situaciones de crisis. *Iberoamericana: Nordic journal of Latin American and Caribbean studies*, [s. l.], v. 46, n. 1, p. 30-41, 2017.

ZENOBI, D. Antropología política de las emociones: las movilizaciones de víctimas en América Latina. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 1-22, 2020.

ZENOBI, D.; MARENTES, M. Panorama sobre la producción social de las víctimas contemporáneas. In: PITA, M. V.; PEREYRA, S. (ed.). *Movilización de víctimas y demandas de justicia en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Teseo, 2020. p. 67-100.

Recebido: 17/10/2022 Aceito: 01/07/2023 | Received: 10/17/2022 Accepted: 7/1/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Necropoetic gestures

Gestos necropoéticos

Scott Head¹

<https://orcid.org/0000-0002-0534-3753>

head.sc@gmail.com

¹ Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, SC, Brazil

Abstract

If necropolitics, according to Achille Mbembe, involves “contemporary forms of subjugation of life to the powers of death,” *necropoetics*, as proposed here, involves the poetic and gestural interruption of necropolitics. Starting out from a gesture that simulates the act of killing, I ask what sort of anthropology and corresponding mode of writing would be entailed if one were to imaginatively align oneself with that gesture and others like it as they traverse temporal, contextual, and intertextual thresholds – including that between life and death – and the racialized histories recalled thereby. The counter-fabulatory approach taken herein, in pitting the poetic (Black) subtexts of the iterations of this gesture against the varied modes of discourse – ethnographic (part I), historical (part II) and anthropological (part III) – that would capture them, seeks to performatively interrupt the pretense of a neutral language through which necropolitics passes for the continuation of history as usual.

Keywords: performance; necropolitics; writing; interruption.

Resumo

Se a necropolítica, segundo Achille Mbembe, envolve “formas contemporâneas de subjugação da vida aos poderes da morte”, a necropoética, como aqui proposta, envolve a interrupção poética e gestual da necropolítica. Tomando como ponto de partida um gesto que simula o ato de matar, pergunto que tipo de antropologia e modo de escrever estariam implicados se nós nos alinhássemos imaginativamente com aquele e outros gestos similares, na medida em que esses atravessam limiares temporais, contextuais e intertextuais – incluindo aqueles entre a vida e a morte – e as histórias racializadas que ali emergem. A abordagem contrafabulatória assumida aqui, ao opor os subtextos poéticos (negros) das iterações desse gesto aos vários modos de discurso – etnográfico (parte I), histórico (parte II), e antropológico (parte III) – que os capturam, busca assim interromper performativamente a presunção de uma linguagem neutra através da qual a necropolítica se faz passar por uma continuação da história de sempre.

Palavras-chave: performance; necropolítica; escrita; interrupção.

Part I: “In your hands...” Gesturing within and against ethnography and language

We dance as if we are marching. As if we are stepping from mountaintop to mountaintop, afraid to fall yet not giving a Goddamn if we do. We have been told that we are creatures full of song, creatures full of stories, and the stories are ancient ones. And they are brand-new – as new as what happened to me today and how I feel at this moment. When I open my arms, I am the most beautiful bird. A bird that is in fact a jet plane. This bird is capable of sorrow in the most lyric flight. This bird is capable of holding a knife and slashing your motherfucking throat. (Jones, 1995, p. 3).

This passage offers a singular figuration of what I take to be a *necropoetic* gesture.¹ It does this in part through the poetic nature of the passage itself – although this begs the question of what precisely “poetic” is taken to mean; and in part, through the incisively emotive action to which its final phrase gestures in subjunctive form. Up until the last line thereof, the passage could perhaps be taken as a figurative instantiation of Erika Fischer-Lichte’s (2008, p. 200-207) conception of the “aesthetics of the performative,” wherein *art* works towards transposing frontiers into *thresholds*, and foremost among these lies that between art and life, wherein art may itself become life-like no less than serve

1 I have come back to this quotation from Bill T. Jones more than once in my writing, albeit each time from a distinct angle: first, in the final paragraph of an essay on gesture and ethnographic montage (Head, 2013); and second, toward the beginning of a paper discussing the relation between dancing, gesture and politics – wherein I contrasted the “cutting gesture” from that citation to the “shooting gesture” as performed as part of contemporary right-wing political discourse in Brazil and the United States (Head, 2020). In the present paper, the quote initiates a more theoretically sustained investigation of the interruptive power of gesture with respect to both necropolitical practices and anthropological writing. It thereby returns to address provocative comments received from Paulo Raposo and Vi Grunwald when an initial version of this paper, “Playing darkly with death and democracy,” was given at the seminar organized by them (“Corpo e espaço público: entre arte e política”) as part of the APA (Associação Portuguesa de Antropologia) conference in Lisboa, Portugal in 2019. I would also thank Fred Moten, whose three-day seminar, “Black Performance: Violence,” also held in Lisboa, in 2022 – through its far-reaching and deeply piercing discussion of the “*preformative*” conditions (wherein routinized and racialized brutality passes for “normal” everyday reality) to which Black poetic theory and practice both respond and endeavor to interrupt – inspired me to return to the matters addressed herein from an angle that – I hope – resonates with his own.

as a model for the living. Whereas, the abrupt appearance of that throat-cutting gesture points instead to the felt interruption of art and life alike.

As taken up in this essay, that gesture also presents an occasion for returning to and refiguring Achille Mbembe's (2003) conception of *necropolitics*, as first elaborated in his essay by that name.² If necropolitics, according to Achille Mbembe (2003, p. 11), involves "contemporary forms of subjugation of life to the powers of death," *necropoetics*, as proposed here, would do something more than highlight the formal and/or formative dimension of that relation of subjugation as portrayed, delimited and rendered "reasonable" through attending discourses. Necropolitics, as elaborated by Mbembe (2003, p. 17), walks hand-in-hand with race and racism, wherein the latter constitutes the "condition for the acceptability" of the line drawn between those in one way or another sentenced to death and those whose lives are to be saved from – and by – that sentencing. If so, the gestures considered here point to the possibility of necropoetically *rephrasing* the "grammar of death" implied thereby. More than a matter of drawing attention to how the bio-political line between those who "may live" and those who "must die" comes to be drawn, enforced, displayed, justified, naturalized or occluded, necropoetics would draw out the potential for charged figurations of past and passing, subjunctive acts of violence to interrupt alignments presumed between life, art, reason, race and writing (ethnographic and otherwise).

While that might seem a rather grandiose and abstruse statement, the manner in which I seek to elaborate this premise is far more palpable and close-to-hand: through gesture(s), namely. My approach to gesture(s) herein may similarly sound straightforward enough: gestures come to matter (or not) through their relation to what comes *before* and *after* them – although not

2 Given the two decades since it was first published, some might consider "Necropolitics" as – or soon to be – an "out-of-fashion" term. Although the fact that an article was recently published in *TeenVogue* magazine with the title, "What is necropolitics? The political calculation of life and death" (Verghese, 2021) could be presumed to confirm that assumption, I would suggest drawing one's own conclusion *after* reading the article itself. Another case in point is Brazilian rap (etc.) singer and self-ascribed "artist" Bia Ferreira's recently released and increasingly popular song by that very name – *Necropolitica*; as I can hardly hope to do justice to her poetic refiguring of that term in rhythm and rhyme – particularly once transcribed and translated on paper – let me suggest you listen to it instead (see Ferreira, 2020).

necessarily in that order. Resonating with and drawing from what Rebeca Schneider (2018, p. 289) terms a “cross-temporal approach to gesture,” the implications of such an approach are anything but straight or forward, however. Schneider herself starts out in this regard, mentioning a simple wave of the hand. While such a gesture – and perhaps some word or phrase voiced along with it – could be taken to call out in a friendly manner, it can just as well exude deadly implications, particularly if executed with, say, a blue uniform and accompanied by sharp verbal call. Taking up Althusser’s oft-cited “scene of interpellation,” involving a policeman’s *hail* on the street and its demand for a return gesture of acknowledgment, Schneider (2018, p. 287) goes on to formulate her broader approach to gesture through it: “Gesture bodies forth ideological precedent and casts it into the future by way of anticipated response, articulating a temporal and spatial interval that migrates body to body, even as that same interval is a potential site, dangerous as it may be, for alteration.” As Schneider (2018, p. 287) points out still in regard to the policeman’s hail, the danger involved in responding to (or ignoring) that gesture is unequally shared across bodies, “more deadly for black than white.” At the same time, the forced response to the threat of violence implicated in that hail may well be taken up by others and recontextualized in ways that radically change its nature, as she proceeds to relate:

On July 17 and August 9, 2014 respectively, less than a year after I returned from France, Eric Garner was killed by police on Staten Island in New York City and Michael Brown was killed by police in Ferguson, Missouri. In response to the killings, gestures of two hands held up and chants of “Hands up, don’t shoot!” took place in protests across the country in conjunction with #BlackLivesMatter, a movement that had begun in July 2013 after the acquittal of George Zimmerman in the killing of Trayvon Martin. (Schneider, 2018, p. 288).

This latter gesture, in offering a response to gestures of hailing turned cold-blooded acts of killing, could certainly be considered necropoetic in one sense I’m aiming to elaborate here. Namely, it could be taken as a “poetic” interruption of necropolitics – a rearranging of its constituent lines of reason and force: the otherwise forced reaction to the policeman’s hail, and its failure to prevent the *hail of bullets* (or chokeholds, or any other potentially lethal use of force)

that nonetheless followed, takes on new vitality when enacted collectively as a gesture of protest against the continued use of such normalized violence. At the same time, in taking up the cross-temporal, *call-and-response* approach Schneider elaborates in response to that gesture, and redirecting it in regard to gestures of a more ambivalent nature, other questions emerge as to how to approach such gestures and figure them with respect to their spatial, temporal and discursive surroundings.³ But what do I mean by turning to “gestures of a more ambivalent nature”?

The gestures in question, rather than respond non-violently to potential acts of violence as in the hands-up gesture, instead simulate the act of killing – and thence seemingly preclude the very possibility of response. And yet, if an act of surrender involving the cessation of movement may be transformed into a gesture of protest and thence a call for mobilization, could not a gesture toward violence serve, conversely, to interrupt the seemingly endless story of orchestrating violence in the name of *order*, *progress*, *civility* and the like? Any attempt to treat this question as more than a rhetorical gesture in itself must clearly attempt to situate it with respect to the *how*, *where*, and *when* of particular gestures – while at the same time keeping in mind that gestures as approached here don’t really make sense “in particular,” on their own: they come to *matter* insofar as they are *repeated*, even if never in quite the same way.

To pursue this point, prior to turning to what might be termed a more *ethnographic* inflection of the gesture at issue, and figuring it with respect to what has been termed anthropology’s “ethnographic gesture” (Pina-Cabral, 2007, 2022), let me first return to the singular gesture punctuating the passage with which this essay began. This allows me, in part, to question what is meant by “ethnographic” to begin with, and thence suggest why I have opted to start elsewhere and else-when. It also allows me to first flesh out the gesture not as an “object” of ethnographic description or analysis, but rather from within the

3 One such question in regard to Schneider’s approach, to which I shall return briefly in the last section of this paper, is how it might be fleshed out with respect to the black/African-Diasporic performance traditions to which she refers only briefly, yet without which the practice and theory of call-and-response to which she ties gesture, risks ringing hollow.

immediacy⁴ of its enactment in and through writing, as directed toward its reader – even if that writing takes the form of a citation.

The passage cited, within which that gesture announces itself, consists in the first paragraph opening the book, *Last night on Earth*, by Bill T. Jones (1995). While written in part as an autobiographical text, significant portions of it unsettle and experimentally refigure the conventions thereof by playing between telling stories in regard to Jones's life up until then and the telling of dances to which he and his partner gave life, as well as clearly fabulated sections – such as that of its opening passage. Given that Jones's book also reads an homage to Jones's deceased dancing and living partner and co-founder of their dance company, Arnie Zane, the storying of life therein is certainly not limited to Jones's own life, moreover. More than an attempt to bring details of their personal lives to life into writing, or even those of their social and artistic lives as a bi-racial, southern Black and northern White/Jewish gay couple making a living and creating new vectors of movement in and beyond the dance world of New York, significant parts of Jones's book are also devoted to narrating performances that Bill danced with Arnie, as well as those danced and/or choreographed by Jones in the aftermath of Arnie Zane's death, wherein felt pain was reworked into a danced expression of personal and collective mourning and revolt.⁵

As such, *Last night on Earth* responds provocatively to Didier Fassin's (2014, p. 42) query into ethnography's and fiction's respective efforts to “regain life through writing.” In one sense, that book could be taken as articulating what Fassin (2014), following Martha Nussbaum, takes to be the “vertical” (truth-oriented) and “horizontal” (reality-oriented) approaches to depicting life in writing:

-
- 4 Rather than imply a discrete, unmediated experience of something, ‘immediacy’ can be taken in the sense Erin Manning (2016, p. 81) implies to gestures via Whitehead's conception of ‘presentational immediacy’: “the experience of qualitatively felt effects in a relational field.” Making a similar point with regard to reading, Pia Ednie-Brown (2019, p. 182) notes how “words do not simply mediate – they also have an immediacy that acts in the moment of your reading – now – as the act is taking place.”
- 5 As Randy Martin (2007, p. 76) comments in regard to the wider resonances of Zane's death and Jones's loss, “the AIDS virus that ravaged Zane's body and that had such a devastating effect on the dance community also figured in the cultural conflicts of the day as a kind of social death.”

“Literature,” writes Martha Nussbaum, “is an extension of life not only horizontally, bringing the reader into contact with events or locations or persons or problems he or she has not otherwise met, but also, vertically, so to speak, giving the reader experience that is deeper, sharper, more precise than much of what takes place in life” (1990, p. 48). I contend that anthropology is fundamentally an attempt to articulate the real and the true – the horizontal and the vertical – in the exploration of life. (Fassin, 2014, p. 41).

Approached from this perspective, Jones’s book could be read as endeavoring to invoke certain *truths* of life through dance and of dance through life, while at the same time offering a felt account of Bill’s life before and after meeting Arnie and before and after Arnie’s death to HIV/AIDS, and Bill’s own close call with death from HIV/AIDS as well.

To read *Last night on Earth* primarily as a testament to *life*, however, would be to risk smoothing over the impact of the “powers of death” on the tale it tells, and on the dances recounted therein. It would thence risk downplaying the book’s powerful denunciation of *avoidable* deaths – in this case those resulting from the HIV/AIDS epidemic as asymmetrically distributed along necropolitical fault-lines indexed by homophobia and racism; fault-lines that not only pre-existed the epidemic, thence pre-determining those most vulnerable to its ravaging, but also continue to extend into the present of those reading the book, and how the stories told therein gesture to ongoing permutations thereof.⁶ Fassin’s discussion of similarities and differences between fictional, biographic and ethnographic approaches to the depiction of life is certainly attentive to how violence and death factor into such accounts in both personal and contextual/historical terms. What I wish to draw attention to here, however, is how violence and the “powers of death” also figure into – and *against* – the more formal dimension of textual composition, ethnographic and otherwise. When

6 For a discussion specifically addressing the implications of necropolitics with respect to queer and black struggles in regard to the HIV/AIDS epidemic in the past and present, see Che Gosset’s (2014) “We will not rest in peace: AIDS activism, black radicalism, queer and/or trans resistance,” in *Queer necropolitics*. As stated in the book’s introduction, “dominant queer historiographies imagine AIDS as belonging in a romanticized past of collective suffering and radical action that revolved around white gay men. This serves to reify death in the present by cutting off from queer community the majority of queer and trans people living with HIV/AIDS, most of whom are poor, of colour and trans feminine” (Haritaworn; Kuntsman; Posocco, 2014, p. 27).

Fassin (2014) revisits the story of Magda – a woman who, like Bill T. Jones, almost dies from HIV/AIDS albeit in the context of the epidemic taking place in post-Apartheid South Africa – he calls attention to the limitations of her own account with regard to the “social structures and political events” that frame the impact of sexual and racial violence on her life-story. What I find perturbing in his account (within which hers is folded) is, in a sense, its very failure to perturb, however: it is as if the wounds written into her story could be *sutured* through their sociological and ethnographic contextualization. In the case of *Last night on Earth*, I would suggest that to read that book as primarily a “testament to life” would not only miss the creative use of juxtaposition therein to perform interruptive tensions between life, death and dancing, but would also render the gesture with which it begins incomprehensible as a forcefully ambivalent index of justifiable *anger* regarding unjustifiable deaths – past, present and future.

Actually, that still wouldn't do justice to that gesture, insofar as it imputes some particular meaning – however ambivalent – to it, or an intention to communicate something in particular to it. My point here is not that reading Jones's autobiographical dance to life-and-death somehow explains or “makes sense” of the violence of the gesture directed toward the reader with which it begins. As I read it, searching for an explanation for that textual gesture in the rest of the book that follow in its wake would miss how its subjunctive framing in and through language places the responsibility for how to respond to it *in your hands*.

In making use of this particular body idiom, I mean to do something more than gesture to what literary critics have termed *reception theory*, wherein apparent textual ambiguities are understood to constitute the “productive matrix” enabling “the text to be meaningful in a variety of historically changing contexts” (Iser, 2006, p. 67). Through that idiom, I suggest that the opening passage in Jones's autobiography could be read as in some way akin to the parable around which Toni Morrison (2022) elaborates her 1993 Nobel Lecture – a parable also directly involving both the hands and a bird, it so happens. The parable involves two children who mischievously ask an old blind woman reputed to be a sage whether the bird in their hands is dead or alive; after a long pause, she responds: “I don't know whether the bird you are holding is dead or alive, but what I do know is that it is in your hands. It is in your hands.”

Morrison reads the bird, in this parable, as standing for *language*, and its life-affirming propensities. “The vitality of language,” she affirms in this regard, “lies in its ability to limn the actual, imagined and possible lives of its speakers, readers, writers. Although its poise is sometimes in displacing experience it is not a substitute for it. It arcs toward the place where meaning may lie.” (Morrison, 2022). The apparently malicious intent of the question posed by the children points, in turn, to the potential violence done both *to* and *through* language: when language is deployed in ways that imprison or effectively *kill* its vitality, language itself may be turned into an instrument of oppression and of the propagation of unnatural death. Such oppressive language, Morrison affirms, “does more than represent violence, it is violence.” Proceeding to describe some of the varied forms that the violence of language may take – from “obscuring state language” or the “faux language of mindless media” to “the proud but calcified language of the academy or the commodity driven language of science” – she implicates the reader in accepting, rejecting, reproducing, redirecting, and transforming these varied forms.

Writing in regard to an otherwise unrelated epidemic involving a large number of sudden deaths from an outbreak of cholera among indigenous communities in Venezuela in 2007, Charles Briggs (2021, p. 287) notes how the circulation of lethal microbes “went hand in hand with that of narratives that purported to explain why some people died and others lived.” Proceeding to link that epidemic with the pandemic of COVID-19 taking place at the time of his writing, Briggs has this to say about similar narratives at work in the present to cover over the equally virulent and unequally violent impact of systemic racism on resulting mortalities:

Such racist stereotypes as the threatening Black man, the overly fertile, welfare-mongering Black woman, brown bodies flooding across the US-Mexican border, and exotic but alcoholic Native Americans have been often – but not consistently – amplified by white politicians, journalists, and scholars, thereby providing whites with defense mechanisms for transforming stories of racial violence into confirmations of unequal social standing, or, at best, gruesome but easily forgotten exceptions. (Briggs, 2021, p. 289).

Far from reducing such discourses to the matter of their content – or, for that matter, of turning questions of discursive form into what amounts to further “content” to be analyzed, as in scientific approaches to discourse analysis – Briggs turns his attention to the political implications of the ‘poetic’ processes through which the deaths resulting from COVID-19 and police killings alike come to be remembered, communicated and mourned, and their resistance to erasure, or containment within conventionalized forms and distancing strategies aimed at displacing blame and neutralizing their affective charge.

It is with these stereotypically inflected texts and poetic textures and contexts in mind that I took up Morrison’s turn-of-phrase to suggest that the gesture iterated at the beginning of Bill T. Jones’s autobiography places that demand for a response – over against the yes/no, dead or alive, fact or fiction answer implied by the children’s question – in the hands of the reader. As I read it, for one, the gesture’s iteration of what could otherwise be taken as a racist stereotype, when placed in the context of Jones’s life-and-death story, sabotages the possibility of taking the autobiography as a whole as one more comforting narrative of “racial uplift,” as in: the life portrayed might be Black and gay, but the story it tells (that of a renown dancer and choreographer) and the fact that he is telling it (hence as an author) clearly distinguish him from a “threatening Black man” with which he might otherwise be confused. Here, it is the very possibility of that confusion that the gesture subversively bodies forth in writing, thereby preempting such an imagined response even while opening others. Whatever the expletive-added slashing gesture opening Jones’s autobiography is taken to *mean*, it is in part the necropolitical assumption implicated in everyday life and language which distinguishes between those who come to “merit” life from those presumed to “deserve” death (or incarceration, or other normalized modes of social death, including the foreclosure or overdetermination of their stories being told), that it cuts across or interrupts.

In beginning this essay with the opening passage from Bill T. Jones’s book, and thence redirecting its deictic address from the reader thereof to that of an article in an anthropological journal, the bird-turned-gesture cited in the passage also passes through *my* hands. It certainly matters that in this case, those hands are *white*. It matters, likewise that “the problem of ideological and cultural whiteness in anthropology itself” – a problem pointed out by Faye Harrison (1995, p. 65) in a paper published the same year as Jones’s book, it so

happens – remains with respect to the present-day disciplinary context of the journal within which that gesture is re-cited herein. To presume otherwise, in either case, would be to re-iterate the very violence of “race-blindness” that the gesture repeatedly interrupts – whether that of the United States, as so far addressed, or the no-doubt different form it takes in Brazil, to which my attention will shift shortly. Still, in and across these and other differences that comprise it, the question remains: Will the *bird*, in each case, *live* or *die*, *contribute* to or *disrupt* the “powers of death” implicated in language and gesture alike? That depends on how we receive and hold it, as well as how we pass it on, whether we let it die, or fly – even if the bird in this case threatens to kill.

Part II: Cutting into the “circle” of capoeira – or, how much history fits on the tip of a finger...?

In turning in what follows from the perhaps exhausting but hardly exhaustive response to Bill T. Jones’s throat-cutting gesture delineated above, toward ethnographic and historical iterations thereof, the question arises as to what sort of *anthropology* could possibly be implied thereby. Leaving the matter of anthropological import of that gesture for the last part of this essay, in this section I delve into what could be respectively termed its ethnographic and historical contexts. Rather than treat these as complementary instances of contextualization, however, I have opted to counterpose two such “scenes” linked to that gesture – one ethnographic, the other historical – interrupting the first through the second.

Prior to presenting the “ethnographic” scene, I should point out that what first drew me to write in regard to the gesture invoked by Bill T. Jones is the way it resembles a gesture I first encountered in all-too-tactile form while practicing and doing fieldwork on the Afro-Brazilian danced martial art and ritualized game known as Capoeira Angola in the city of Rio de Janeiro, Brazil. Here, as elsewhere, context comes to be construed *through* the ethnographic encounter (see Faier; Rofel, 2014), not prior or external to it.

João Pina-Cabral makes something like this very point in a particularly provocative manner through figuring the “ethnographic” in specifically *gestural* terms. The “ethnographic gesture,” as he first termed it, involves “the movement,

at once physical and intellectual, that leads the [social] scientist to decontextualize oneself socially so as to recontextualize oneself in the field” (Pina-Cabral, 2007, p. 191). Skipping over numerous subsequent iterations thereof, we find the “ethnographic gesture” recently rephrased by him in equally provocative terms as “the decision to engage intensively with a particular form of life in order to situate it within a more common world” (Pina-Cabral, 2022, p. 64). Following this latter iteration further, we find the “two analytical moments” taken to comprise that gesture – “going out there” and “returning” – to involve the combination of “two contradictory dispositions: (i) the indeterminacy and underdetermination of the actual events one experiences and (ii) the need to measure some things by relation to other things in order to determine a ‘field’ and write an ethnography.” (Pina-Cabral, 2022, p. 66). As Pina-Cabral (2022, p. 66) proceeds to point out, “there will never be a seamless fit between the ambiguity of uncertainty and the disambiguation of determination. Therefore, by its very nature as a historically situated practice, ethnography will ever remain incomplete.”

Taking up Pina-Cabral’s phrase regarding “the need to measure some things by relation to other things,” let me proceed by offering two such “things” in the form of extended citations. Counterposing the scenes presented in these citations prepares the temporal terrain and figurative field wherein *anthropology’s* “ethnographic gesture,” as just delineated, could be refigured along the lines of that gesture, as a necropoetic interruption of necropolitics (namely, how the everyday reality of unnatural deaths continues to pass itself off as more of history as usual). My first citation takes the form of a description of Capoeira, quoted from “Nomination file no. 00892” submitted as part of the application for the Capoeira “circle” to be “inscribed” on UNESCO’s (2014) “Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity,” in response to the following request as posed in that nomination file: “Provide a brief summary description of the element that can introduce it to readers who have never seen or experienced it.”:

Capoeira is an Afro-Brazilian cultural practice with many facets and dimensions. While it is a fight, it is also a dance; it can be understood as folklore, as a sport and even as an art form. Regardless of its classification, however, it conveys an ancestral philosophy. It appeared in the 17th century, during the period of slavery, as a form of sociability and solidarity between enslaved Africans,

a social strategy to help them deal with control and violence. It is now one of the greatest symbols of Brazilian identity, and can be found in over 160 countries. The “Circle” is a structural element of Capoeira. It is where the “game” happens. Two dimensions are always present: its playfulness, marking it as a celebration, a game, and its spirit of resistance, of reaction against an oppressive system. Capoeira players will sing and clap hands. They will sound percussive instruments. At the centre, duos will play in alternation. The movements require great dexterity. They may be subtle, vigorous or even acrobatic. The steps are very difficult and require remarkable physical skills. The beauty and energy of the music and movements captivate and enrapture the participants and the public alike.

It so happens that this citation gestures toward the principle “form of life” that has directly and indirectly instigated most of my anthropological ruminations over the last thirty years since I first began to “engage intensively” with it. The use of this term, “circle,” is not so much a rough or inaccurate translation of native term *roda* as an overly smooth and static, geometric one, failing to convey the movement or liveliness, unpredictability and occasional roughness implied by *roda*. Here, I would take this excessive smoothness and atemporality of the “circle” so described as metonymic of the overall problem with the citation: the way it effectively occludes potential indices of dissonance and dissensus regarding both Capoeira’s historical trajectory and its present cultural form. Similarly, although Capoeira is initially termed “Afro-Brazilian”, and its practice is first tied to “enslaved Africans” as a “social strategy to help them deal with control and violence” – whose control? whose violence? – in the very next line, that identity is subsumed in the very next line to a symbol of *national* identity, exported far and wide overseas – yet another iteration of white folks’ lullaby regarding “universal progress”.⁷ Still, to treat these as problems of the description itself, thereby implying that it could be described in a *better* or more accurate or convincing way, would be to miss out on the reason for smoothing over such potential indices of adversity to begin with, already indicated in the UNESCO’s stated goals for the inscription on that List as

7 Not that I have anything against lullabies in general; I use the term here only to get at the presumption within such iterations of progress: ‘Be quiet, go to sleep now, and we’ll wake you up when we determine you’re ready to be included in it’.

“ensuring visibility and awareness [...] and encouraging dialogue which respects cultural diversity.” (UNESCO, 2014).

Rather than debate the potential value of the benefits which those responsible for requesting this gesture of “Inscription” on UNESCO’s Representative List no doubt hoped would it would eventually result in (on this, see Braga, 2017), let me turn to the second, more indirect and extended *historical* citation. It consists, in this case, in my translated and broadly paraphrased rendition of historian Sydney Chalhoub’s (1990, p. 220-227) seven-page finely honed re-description of a court proceeding, as first presented in my doctoral thesis (Head, 2004, p. 164-167) and here further recut and revised – at the risk of removing yet more of the ever-so varied details that render the very confusion between the event and its recountings so compelling:

“It was the 17th of February, 1885, end of the afternoon on the Rua da Carioca street on a *carnaval* Sunday” (p. 220). The incident recounted revolves around a stabbing – more precisely, a *navalhada* or razor slashing – that took place during *carnaval* that year. A group of men went out on the streets, masked, costumed, and playing musical instruments, only to encounter another such group, similarly attired; the result of that encounter was a fatally stabbed Black man, whose identity was never discovered. The man accused of this homicide – apparently having confessed to it – was named Adolfo Ferreira Nogueira. According to the confession he purportedly gave, he had killed the man in self-defense after first being threatened by him with a knife – but this claim would be treated as irrelevant, once witnesses identified members of the group he was with as being *capoeiras* – social types conflated with the practice going by the same name at the time; the implication being that this proved his penchant for knife-fighting and innate homicidal tendency alike.

Ironically, things proved somewhat more promising for the accused when he was discovered to be a “slave”, as his owner, an aged woman, hired a lawyer to defend her “property.” Once this lawyer entered the (court) scene, a competing account emerged, based on a report made by an assistant to the chief of police investigating the crime prior to the confession having been made – or forced, according to the lawyer. This report concluded that two other men were responsible for the killing, who – upon finding themselves outnumbered by soldiers who arrived on the (street) scene – gave themselves up to those soldiers, who

took them to a police-station. Yet, strangely, both men were released shortly thereafter, and the report would not have made it to the trial had the lawyer not discovered it.

The court proceedings would go on for some three years, during which those accused in this latter account were locked up and quickly released numerous times, as Adolfo's lawyer demonstrated with certificates annexed from the local jail. From this and other evidence, Adolfo's lawyer accused these men of the same overall crime that the slave he was defending had been accused of – that of being razor-wielding capoeiras. Only in this case, the capoeiras were not portrayed as figures outside and diametrically opposed to the “respectable” institutions of the police or the government, as such “marginal” and predominantly Black social types were generally portrayed, but as thoroughly enmeshed within a corrupt system, protected not only by the ranks of the police but also by “big-wigs”, or *figurões* – a term which Chalhoub presumes to have referred to politicians of the time.

To distance Adolfo from his own labelling as a *capoeira*, his lawyer proceeded to portray him as both an exemplary slave and self-employed worker – an odd conjunction no doubt connected to the fact that although Adolfo was technically a slave, he nonetheless practiced a profession of sorts. Basically, Adolfo fended for himself, in his case selling cigarettes, and was largely left alone by his owner – so long as he gave her a stipulated sum on a regular basis. Still, as such *escravos ao ganho* or “slaves for hire” had themselves become known as some of the principle practitioners of capoeira, the lawyer presented a signed letter from the owner of the cigarette supplier for whom Adolfo indirectly worked, explicitly attesting to Adolfo's *not* being a capoeira.

Nonetheless, although Adolfo was initially found innocent by the jury, that decision was overturned by the judge presiding over the case for “conflicting with the evidence”, and Adolfo was sentenced to six years in prison, in December 1887.

Chalhoub, sifting back through the details of this case, surmises that the most plausible explanation for the judge's ultimate verdict was that the case was considered a direct challenge to the authority and legitimacy of the legal and judicial apparatus. As the historian points out, one further irony was that Adolfo would officially become “free” – as a result of the officially declared abolition of slavery – only a few months after beginning his term in prison, where he would nonetheless remain.

Offering a rare, “up-close” glimpse of the social world in which the capoeiras were enmeshed, the increasingly blurred distinction between enslaved and “free” blacks in Brazil toward the end of the nineteenth-century, and their ambivalent relation of the capoeiras to the police and legal system as a whole, the material from that court proceeding, as narrated by Chalhoub, also offers insight with regard to just how thoroughly the forces of “order” and “disorder”, no less than the police and the capoeiras, were entangled with one-another. In pointing equally to the inextricable entanglement between slavery and its afterlife so dubiously termed ‘freedom’, that history points equally to the ongoing afterlife of slavery, the past that has not passed (Hartman, 2007; Sharpe, 2016): who could fail to see current political trends and their enmeshment in divergently racialized – my automatic corrector, not unlike the mainstream media, incessantly “corrects” this term to “radicalized” – socialities, as refracted in and through its illuminating darkness?

Not so much despite as because of their highly incongruous nature with respect to one-another – including although far from limited to the incongruous use of *capoeira* to name both the present-day cultural practice and the historically specific social type – placing these two citations in sequence serves here to set the stage for the last part of this essay. If the first citation offers a semblance of the more immediately surrounding ethnographic and/or cultural context in which the necropoetic gesture considered herein is about to resurface – namely, that of a *roda* of Capoeira, the second extended citation offers a semblance of the historical context to which that gesture does not merely “refer”, but rather concentrates tangibly as if it were poised on the sharp end of a knife about to be used...

Part III: “We kill people, they kill peoples” – counter-fabulating violence, whiteness and the “human”

While playing a close-pressed game with Mestre Angolinha to a relatively quick-paced percussive rhythm known as the *jogo de dentro*, or “inside game”, along with the call-and-response singing closely accompanying that play by those watching the game and waiting to play themselves, my teacher-turned-opponent and I move back and forth and in and around one-another on our hands,

feet, and heads, ducking and returning kicks, headbutts, and sweeps, with little actual physical contact but plenty of (all-too-)close calls, moving upright and upside down, twisting around from one side to the other and back again, seeking to occupy each-other's no-less-mobile blindspots.[...] As the ribbed center of my opponent's body twists back and to the side to avoid my attempted head-butt, he takes his index-finger and slides it across the front of my neck, exhaling in what sounds to me something like a screamed giggle as he does so, followed by the whispered exclamation, "*Dançou!*" – Literally, "You danced!" but here he was clearly voicing the popular meaning of the term, "You're dead!"

Caught up in the pressure of the moment unable to turn my head to witness the facial expressions of our audience, I am unsure of how public his gesture of mock assassination is, but I sense quite clearly the razor-sharp meaning of this sign, aided by the iconicity of his finger-nail with the cutting edge of the razors with which capoeira and its practitioners were once inseparably associated. I sense this sign quite tangibly as it circumscribes the front of my neck, too unexpectedly for me to respond with what would have been a good defensive move of grabbing his finger-turned-knife and twisting it; but the gesture is gone as fast as it came, the imaginary (but potentially real) razor retracted back into its handle and returned to the back pocket of his trousers; he had no doubt earlier "taken out" that same razor through a preceding gesture whose failure on my part to notice it contributed to my getting "killed".

We continue to play as if nothing had happened, as if my life-force had not been performatively ruptured even as that gesture recalled the violence of times past. We play on [...], continuing a corporeal conversation initiated only minutes ago, yet stretched out into eons through the intensity of the moment. And then, just as our game begins to slow down in response to a change in the call-and-response singing, my opponent performs the "same" movement on my neck once again – this time with two fingers instead of one and minus the pressure of the fingernail – and whispers to me as he does so in an accented English, "band(e)-aid(e)."

In the inverse side of the very gesture he had used to slash my throat, he makes me laugh, and yet lets me know that I'm still playing too open, as he managed to accomplish the "same" attack once again. And this time, it is evident from the gargled laughs of certain members of the audience to that game that his gesture has not passed otherwise unperceived. I recall Tereza, the woman leading the

call-and response singing as we played – whose refrain ran, *O ai ai, meu sinhô está chamando* (O ai ai, my master is calling”) – making an explicit reference to the gesture, calling out in counterpoint to the chorus, “*O, ai ai, tiriri faca de ponta, faca fina de cortar, ô ai ai*” (“Oh... pointed knife, fine-edged blade for cutting...”). (Head, 2004, p. 190-192).

Through this ethnographic vignette, cited from my doctoral thesis and recut for present purposes, let me return to the matter of what sort of anthropology could possibly be implied if one were to imaginatively align oneself with that gesture and any number of histories recalled and/or interrupted thereby.

Clearly, this does not imply imaginatively aligning oneself with anyone who might wield a knife: besides confusing the gesture with the act and the act with the actor, this would be to separate the gesture from the history or histories imbuing it with the potential to *cut* into the present in the first place. The tragic death of Mestre Moa – a master of Capoeira Angola killed just over four years ago as I presently write, on the verge of the first round of the presidential elections in Brazil, when he was stabbed multiple times in the back shortly after a dispute regarding “politics” at a bar in Salvador, Bahia – renders this fundamental difference violently clear (see also Head, 2020). What if the act of knifing implicated in that act of brutality had not itself been *separated* – through equally brute ideological and material forces operating over time – from the history of Capoeira with which that act was once so indelibly associated? Perhaps the knowledge of that history, and/or of capoeira’s own historical and cosmopolitical links to black struggle, could have averted the aggressor, another Black man – at least in Mestre Moa’s eyes as conveyed by his cousin, Germino Pereira, who was wounded while attempting to defend Mestre Moa⁸ – from carrying out his deadly action. Only perhaps. Nonetheless, as Nascimento (2019) fleshes out in detail, Mestre Moa’s own widely recognized involvement in fomenting cultural, bodily and historical knowledge

8 Germino Pereira was responding in this regard to his interviewer’s questioning during a television report, as to whether Mestre Moa had “cussed at” (“*xingado*”) his aggressor by calling him a black man (“*negro*”), to which Germino responded no, he had clearly not cussed, and yes, he had called him Black, like himself (Bahia Meio Dia – Salvador, 2018).

regarding Capoeira's long involvement in black social struggle would continue, redoubled by others, in response to his senseless death.

In any case, gesturing toward what sort of anthropology could be entailed through that necropoetic gesture might well involve taking up Stuart McLean's (2017, p. xii) call for a *fabulatory* approach to anthropology, aimed not only at describing reality, but also at "intervening in and reshaping" it.⁹ Here, the problem is not with anthropology's alignment with the *real*, but with the limited and limiting conventions of the "realist" model such descriptive efforts are often presumed to entail, wherein even a modicum of "poetic invention" is "denied any direct purchase over the real" (McLean, 2017, p. 153). In this regard, the passage by Bill T. Jones from which this essay has proceeded resonates, in part, with McLean's (2017, p. xi) claim regarding anthropology as "a fabulatory art that plays not only at the interstices between human worlds (the more familiar spaces of ethnographic encounter or intercultural comparison) but also at the thresholds of emergence or dissolution of the human [...]." And yet, even while calling for the need to extend fabulation beyond human-centered worlds, McLean unfortunately does not include in his purview the *previously* fabricated *limitations* as to what counts as *properly* "human" – and the often deadly reality-effects of such exclusions.

Denise Ferreira da Silva (2007), in *Toward a global idea of race*, exhaustively demonstrates how notions of the "human" and its presumably principle attribute, "reason," rather than emerging as a response to previous racial conceptions, instead repeatedly posited racial difference and racial subjection as their necessary precondition. I would suggest that the opening lines of Silva's book could themselves be read as contributing toward imagining what might – refiguring McLean's terminology – be termed a *counter-fabulatory* approach to the reality of violence:

9 This point resonates partially with that of Ssorin-Chaikov (2017, p. 91-93). As Sansi (2015, p. 15) puts this matter, what Ssorin-Chaikov terms "ethnographic conceptualism" (in a different text) "explicitly constructs the reality it studies, as opposed to aiming to represent an already existing reality." Another way of putting this, in line with how Ssorin-Chaikov (2017, p. 82) comes to reconsider "the contrast between the cyclical time of Evenki ecology and economy and the event-time of transformations," would be to rethink reality and its representations as involving – like gestures, I would add – "complex assemblages of repetition and difference."

That moment, between the release of the trigger and the fall of another black body, of another brown body, of another... haunts this book. What is there to do? To capture, to resignify as one remembers, reconfigures, disassembles what lies *before* those elusive moments. (Silva, 2007, p. xi).

Here, the *phrasing* of these lines – the way in which they invoke the dire need to anticipate the ever-returning necro-time induced by momentarily flexed fingers – points to one impossibly possible way of refiguring the lethal implications of the endlessly repeated gesture of *shooting* – a gesture to which certain politicians (like Bolsonaro and Trump) and political groups (like the “Bancada da Bala” in Brazil and the N.R.A. in the United States) have become inseparably attached in recent years.¹⁰

What sort of writing might such a counter-fabulatory approach toward gestures and their relation to violence entail? Placed or dis-placed between the relative quickness and idiosyncrasy of gesture and the seeming inertia of slow and/or repetitive violence in its varied forms (gendered, racial, class-based, ecological – always variously entangled), one might treat writing as a stage on which the temporal criss-crossing of gestures and the inchoate forces that precede and succeed them might both play out and be critically confronted. But if so, what sort of stage? The scene or scenes of writing, as imagined herein, would certainly not take place on an empty or smooth space, as has long been imagined and put into practice in dominant Western figurations of theatre and dance; as André Lepecki (2013, p. 113) says with respect to the latter, to imagine a dance floor as a smooth, flat space, without cracks or bumps or varied textures and rough spots, is to “erase and deny the brutality and violence always contained in the act of neutralizing a space.” The River and Fire Collective (2021, p. 101), in their collaboratively written essay, “The fires within us and the rivers we form,” make a similar point with regard to the anything-but-neutral role played by language in anthropological and social scientific writing more broadly:

10 For more on the political uses and implications of the gesture of *shooting*, see Hall, Goldstein, and Ingram. (2016) and Hristova (2013); I have also counter-posed that gesture to the gesture of cutting elsewhere (Head, 2020).

Writing and thinking in colonial language(s) means being entwined in the histories and presents of white supremacist, colonial, capitalist, ableist, cis-hetero patriarchal systems of power that condition our (im)possibilities for existence and self-determination. Our histories cross space and time often in contexts of forced removal, diaspora and new imaginings of community.

More than point this out, the writing of that collective – composed between thirteen “Black, Indigenous and POC, queer, nonbinary and trans anthropologists” careful not to efface the pronounced differences between them, perhaps ‘united’ only against the pretense of “delivering one universal truth or statement” vers (The River and Fire Collective, 2021, p. 103) – performs that very point, writing against the implications of power within the very language in and through which they compose themselves *as* a collective.

Not just any writing is entailed here, then, but a mode of writing itself emulating at once the call-and-response form and the interruptive potential of gesture and citation over against the pretense of a neutral language or “scene of representation” (Silva, 2007, p. xvi, 38, 49, 54). That form, as Schneider (2018, p. 288, 289, 296, 297, 305, 306) repeatedly remarks with ever-changing inflections, need not be linear: “The antiphonic back and forth among bodies across different times and different spaces disturbs a mythic linear flow of time with the possibility that the past may yet have another future” (Schneider, 2018, p. 288). Ishmael Reed (1972, p. 135), writing some fifty years earlier, makes much the “same” point in his time-bomb passing for a novel, *Mumbo jumbo*, first as voiced by Haitian revolutionary, ship captain, and practitioner of Vodun, Benoit Battraville, while visiting New Orleans at some unspecified time after the United States’ invasion of Haiti in 1915, already anticipating that future still in the making:

Deluxe Ice Cream, Coffee, 1 cent Pies, Cakes, Tobacco, Hot Dogs and Highways.
Highways leading to nowhere. Highways leading to somewhere. Highways the
Occupation used to speed upon in their automobiles, killing dogs pigs and cattle
belonging to the poor people. What is the American fetish about highways?
They want to get somewhere, LaBas offers.
Because something is after them, Black Herman adds.
But what is after them?

They are after themselves. They call it destiny. Progress. We call it Haints. Haints of their victims rising from the soil of Africa, South America, Asia.

Fred Moten (2017, p. 1), discussing the centrality of poetics to his understanding of blackness and black radicalism, foregrounds how phrasing, “where form – grammar, sound – cuts and augments meaning in the production of content, is where implication most properly resides.” The phrasing of Reed’s text, as I read it, consists in the repetition of the Highway – a concrete (or more accurately, asphalt) instantiation of linearity – only to have the direction in which it purports to head diverted through those voiced introjections, hooking it back to where it came from, and then closing that time-loop through a necropoetic twist; it thence refigures “progress” not as a universal desire benefitting all, but rather as a specifically white/Euro-American desire or delusion propelled by fear of the fantasmatic figures emanating from black/non-European bodies strewn along its global wayside.

In its very resistance to determination (of its meaning), the gesture(s) addressed herein can be taken as calling for what John Jackson Jr. (2005, p. 67) terms a “darkened” mode of reading text and reality alike, which realigns knowing from *seeing* or a demand for *clarity* toward something more akin to *seeing in the dark*. As Jackson describes it, and paraphrased here, such a mode of reading takes on what could be termed a more *gestural* quality: *feeling* or *groping* for the real, one’s awareness attuned to its potential treachery even while attempting to make out where one is headed with outstretched arms and fingers, feeling out nooks and crannies of meaning and perception that the equation of knowledge with *seeing clearly* would clearly miss out on. It also gestures towards a mode of writing not only in regard to *forms of life*, but also *over against* the *powers of death* and the interpretive frames, engrained habits and discourses that naturalize, occlude, legitimate and perpetuate necropolitical regimes and practices. At one point in Jackson’s text, Damon – a twenty-two year-old construction worker who Jackson purposefully calls his ‘informant’ to highlight the dubious nature of that relation despite their shared Blackness – tells Jackson, while on their way to eat a hamburger at a fast-food joint in Harlem: “When we steal, we take tangible shit. [...] A TV, a stereo, and shit. Objects and shit. When white folks steal, they steal souls and shit, they steal cultures. We kill people, they kill peoples. That’s the difference” (Jackson Jr., 2005, p. 105).

References

- BAHIA MEIO DIA – SALVADOR. *Primo de Mestre Moa fala do assassinato após discussão sobre política*. Salvador: TV Bahia, 9 Oct. 2018. Available at: <https://globoplay.globo.com/v/7075210/>. Accessed: 10 Nov. 2022.
- BRAGA, G. G. *A capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda*. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BRIGGS, C. *Unlearning: rethinking poetics, pandemics, and the politics of knowledge*. Logan: Utah State University Press, 2021.
- CHALHOUB, S. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- EDNIE-BROWN, P. Playing person: an architectural adventure. In: MANNING, E.; MUNSTER, A.; THOMSEN, B. M. S. (ed.). *Immediation I*. London: Open Humanities Press, 2019. p. 182-205.
- FAIER, L.; ROFEL, L. Ethnographies of encounter. *Annual Review of Anthropology*, [s. l.], n. 43, p. 363-377, 2014.
- FASSIN, D. True life, real lives: revisiting the boundaries between ethnography and fiction. *American Ethnologist*, [s. l.], v. 41, n. 1, p. 40-55, 2014.
- FERREIRA, B. *Necropolítica*. (Canção). [S. l.]: Bia Ferreira, 22 maio 2020. 1 video (1min41s). Publicado no canal Bia Ferreira. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=LvXrrpjUDd8>. Accessed: 10 Nov. 2022.
- FISCHER-LICHTE, E. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge, 2008.
- GOSSET, C. We will not rest in peace: AIDS activism, black radicalism, queer and/or trans resistance. In: HARITAWORN, J.; KUNTSMAN, A.; POSSOCO, S. (ed.). *Queer necropolitics*. Abingdon: Routledge, 2014. p. 31-50.
- HALL, K.; GOLDSTEIN, D.; INGRIM, M. The hands of Donald Trump: entertainment, gesture, spectacle. *HAU: journal of ethnographic theory*, v. 6, n. 2, p. 71-100, 2016.
- HARITAWORN, J.; KUNTSMAN, A.; POSSOCO, S. Introduction. In: HARITAWORN, J.; KUNTSMAN, A.; POSSOCO, S. (ed.). *Queer necropolitics*. Abingdon: Routledge, 2014. p. 1-28.

HARRISON, F. V. The persistent power of 'race' in the political economy of racism. *Annual Review of Anthropology*, [s. l.], v. 24, p. 47-74, 1995.

HARTMAN, S. *Lose your mother: a journey along the Atlantic slave route*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2007.

HEAD, S. *Danced fight, divided city: figuring the space between*. 2004. Doctoral thesis (PhD in Anthropology) – Anthropology Department, University of Texas at Austin, Austin, 2004.

HEAD, S. "Ação!" "Corte!" Cinco cenários nas entrelinhas da performance. In: RAPOSO, P. et al. (org.). *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013. p. 255-270.

HEAD, S. Dedos que dançam e fazem "dançar": contrapondo gestos necropoéticos num momento de perigo. In: ACSELRAD, M.; GARRABÉ, L. (ed.). *Campos de força: olhares antropológicos em dança e performance*. Belém: PPGArtes/UFGA, 2020. p. 308-333.

HRISTOVA, S. "Doing a Lynndie": iconography of a gesture. *Visual Anthropology*, [s. l.], n. 26, p. 430-443, 2013.

ISER, W. *How to do things with theory*. Oxford: Blackwell Books, 2006.

JACKSON JR., J. *Real black: adventures in racial sincerity*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

JONES, B. T. *Last night on Earth*. New York: Pantheon Books, 1995.

LEPECKI, A. Planos de composição: dança, política e movimento. In: RAPOSO, P. et al. (org.). *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013. p. 109-120.

MANNING, E. *The minor gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.

MARTIN, R. Allegories of passing in Bill T. Jones. *Dance Research Journal*, [s. l.], v. 2, n. 40, p. 74-87, 2007.

MBEMBE, A. Necropolitics. *Public Culture*, [s. l.], v. 14, n. 1, p. 11-40, 2003.

McLEAN, S. *Fictionalizing anthropology: encounters and tabulations at the edges of the human*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2017.

MORRISON, T. Nobel lecture. *The Nobel Prize*, [s. l.], 2022. Available at: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>. Accessed: 10 Nov 2022.

- MOTEN, F. *Black and blur*. Durham: Duke University Press, 2017.
- NASCIMENTO, R. C. C. Dialéticas da ginga: performances dos corpos subalternos em movimento. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 45-59, ago./dez. 2019.
- PINA-CABRAL, J. de. "Aromas de urze e de lama": reflexões sobre o gesto etnográfico. *Etnográfica*, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 191-212, maio 2007.
- PINA-CABRAL, J. de. The debate's conjuncture: an introduction. *Social Anthropology=Anthropologie Sociale*, [s. l.], v. 30, n. 1, p. 63-73, 2022.
- REED, I. *Mumbo jumbo*. New York: Macmillan, 1972.
- SANSI, R. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- SCHNEIDER, D. That the past may yet have another future: gesture in the times of hands up. *Theatre Journal*, [s. l.], v. 70, n. 3, p. 285-306, Sept. 2018.
- SHARPE, C. *In the wake: on blackness and being*. Durham: Duke University Press, 2016.
- SILVA, D. F. da. *Toward a global idea of race*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- SSORIN-CHAIKOV, N. *Two Lenins: a brief anthropology of time*. Chicago: HAU Books, 2017.
- THE RIVER AND FIRE COLLECTIVE (A. Pattathu, O. Barnett-Naghshineh, O-K Midtvåge Diallo, N. M. Friborg, Z. Hammana, L. van den Berg, A. Camufingo, V. Klinkert, A. Judge (Mkomose), S. Chaudhuri-Brill, S. Fukuzawa, N. Abrahams, J. Ferrier). The fires within us and the rivers we form. *Teaching Anthropology*, [s. l.], v. 10, n. 4, p. 92-109, 2021.
- UNESCO. Capoeira circle. *UNESCO Intangible Cultural Heritage*, [s. l.], 2014. Available at: <https://ich.unesco.org/en/RL/capoeira-circle-00892>. Accessed: 10 Oct. 2022.
- VERGHESE, N. What is necropolitics? The political calculation of life and death. *TeenVogue*, [s. l.], 10 Mar. 2021. Available at: <https://www.teenvogue.com/story/what-is-necropolitics>. Accessed: 10 Aug. 2022.

Recebido: 16/11/2022 Aceito: 04/05/2023 | Received: 11/16/2022 Accepted: 5/4/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Pode uma travesti ser mestra? F(r)icções de gênero na tradição do guerreiro em Juazeiro do Norte (CE)

Can a travesti be a master? Gender f(r)ictions in the guerreiro tradition in Juazeiro do Norte (CE)

Ribamar José de Oliveira Junior¹

<https://orcid.org/0000-0002-5607-2818>

ribamar@ufrj.br

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Doutorando em Comunicação e Cultura

Resumo

Entre arte e antropologia, discuto performatividade e performance a partir da experiência da Mestra Mellysa Giselly pela tradição do Guerreiro Beija-Flor na cidade de Juazeiro do Norte, região do Cariri, no interior do Ceará. Assim, trago a passagem em que a brincante participa pela primeira vez do cortejo oficial do Ciclo de Reis de 2021 como momento-chave para relacionar vida e obra. Desse modo, essa proposta busca o movimento caleidoscópico entre corpo e brincadeira no estilhaço dessas imagens do popular que irrompem por f(r)icções de gênero. Ao apostar em uma microutopia *queer*, vejo como o afeto pode ser central para a discussão da travestilidade na cultura, levando em conta o fabular da transgeneridade e sua capacidade de esgarçar a tradição e sua viga cisgênera.

Palavras-chave: cultura popular; guerreiro; performatividades de gênero; dissidências sexuais.

Abstract

Between art and anthropology, I discuss performativity and performance based on the experience of Mestra Mellysa Giselly in the tradition of the Beija-Flor in the city of Juazeiro do Norte, Cariri region, in Ceará. Thus, I bring the passage in which the *brincante* participates for the first time in the official procession of the 2021 Kings Cycle as a key moment to relate between life and work. In this way, this proposal seeks the kaleidoscopic movement between body and brincadeira in the splintering of these images of the popular that erupt through f(r)ictions of gender. By betting on a queer micro-utopia, I see how affect can be central to the discussion of travestilidade in culture, taking into account the fabulation of transgenerity and its ability to fray tradition and its cisgendered beam.

Keywords: popular culture; guerreiro; gender performativities; sexual dissidences.

De Tica, uma constelação pelo Ceará^{1,2}

Juazeiro do Norte, região do Cariri, interior do Ceará. Francisca da Silva, 58 anos, mais conhecida como Tica, brincante do Reisado Santa Helena do Mestre Dedé, estava na primeira fila do cordão durante o cortejo do Ciclo de Reis de 2021, realizado no dia 21 de dezembro. No figural de embaixadora, ela descia a Rua São Pedro, principal trajeto do festejo oficial do município, que havia iniciado às 16h no Santuário São Francisco das Chagas, e seguia em direção ao Memorial Padre Cícero, cruzando os bairros Franciscanos e Centro da cidade. Sem encontrar Tica há quase três anos, me afeto por sua presença na rua, pois a última vez que a tinha visto performar foi no Ciclo de Reis de 2018, realizado no dia 6 de janeiro, Dia de Reis, perfazendo aquele mesmo trajeto vestida de branco, com uma coroa de pérolas e um anel verde que ela havia pedido para eu escolher momentos antes.

Após a performance em cortejo, onde eu acompanhava naquele momento a Mestra Mellysa Giselly com o grupo Guerreiro Beija-Flor do bairro João Cabral, procurei Tica na dispersão da folia brincante na tentativa de que ela me reconhecesse, tendo em vista que ambos estávamos com máscaras no rosto, seguindo os protocolos de segurança indicados pela Prefeitura Municipal para o enfrentamento da Covid-19, haja vista que aquele cortejo foi o primeiro depois do isolamento social da pandemia. Às 17h48 ela estava próxima a um dos bancos da Praça do Cinquentenário ao lado do Mestre Dedé, que de longe me reconheceu. Nesse breve reencontro, indaguei se ela lembrava de quando saiu três nos antes no figural de rainha. A brincante disse que sim, mas balançou a cabeça de modo negativo, o que me fez lembrar de quando deixou o figural no começo do ano de 2019.³

Em pouco tempo, o Reisado Santa Helena se dispersou na multidão. Voltei para o aglomerado que reunia o grupo da Mestra Mellysa Giselly, e a brincante

1 Apoio da Faperj – Programa Nota 10 e Capes – PrInt.

2 No decorrer deste artigo, apresento um conjunto de fotografias, entrevistas e conversações realizadas com as pessoas colaboradoras nesse contexto etnografado entre 2016 a 2021 em Juazeiro do Norte (CE).

3 Para acompanhar a relação entre performance, ritual e corpo na vivência de Tica, ver Oliveira Junior (2019) e Oliveira Junior e Fortes (2020).

Manul Marinho, que ocupava o figural de embaixadora no Guerreiro Beija-Flor, ao ver Tica indo embora apontou para ela e me perguntou se eu a conhecia. “A primeira trans a ser rainha no reisado! Ela é uma senhorinha, se não fosse por ela a gente não tava aqui, viu?”, exclamou Manul. Essa fala da brincante me relembrou um encontro muito importante que tive durante a escrita da minha pesquisa de dissertação, quando fui chamado de “teimoso” e “moderno” pelo teatrólogo e professor Oswald Barroso, uma das principais referências da minha pesquisa em andamento sobre os reisados no Ceará. Era o dia 7 de agosto de 2019 quando estávamos sentados em um dos bancos do espaço de lazer da unidade Sesc de Juazeiro do Norte. Apesar de acreditar que confluímos, penso na nossa divergência como um ponto de partida interessante.

Ao citar o meu encontro com Tica, tida como uma das brincantes trans com idade mais avançada nos grupos de reisado em Juazeiro do Norte, Barroso contrapõe a sopa de letrinhas da sigla que eu mencionei ao fato de que para ele não faz diferença a brincante encenar a rainha, afinal o figural poderia ser encenado por qualquer pessoa que quisesse ser uma rainha, por assim dizer. Insisto um pouco mais e cito vários exemplos sem aprofundá-los dos meus encontros que sucediam até aquele momento, destacando até mesmo a relação de mestras e mestres da cidade que partilhavam da cena com pessoas brincantes trans e travestis, a exemplo de Mestre Dedé, Mestra Lúcia e Mestre Xexéu, mas Barroso responde com um quê irônico: “Mas isso faz uma diferença danada, né?”

De fato, entendo que o debate de gênero não faz parte do interesse do autor e sua abordagem foca mais na dimensão teatral e ritual, mas fiquei inquieto por ele afirmar que sempre houve essa participação nos reisados, a exemplo de quando ele traz o figural das catirinas como personagens que provocavam tensões de gênero. No entanto, nesse mesmo exemplo vejo que ele parece naturalizar as categorias de homem e mulher, uma vez que os figurais de catirinas são interpretados por homens fantasiados que imitam um suposto ideal de feminilidade, e as vivências dissidentes de gênero que ele diz sempre ter existido não aparecem no seu trabalho. O que acaba produzindo um apagamento nessa justificativa de que “sempre houve” a presença de brincantes LGBTQIA+ e uma justaposição da cisgeneridade como uma normativa que organiza essas corporalidades e as identidades de gênero no enredo da performance. Ele menciona apenas a palavra “travesti”, que aparece no segundo livro da trilogia sobre o teatro brincante (Barroso, 2013), quando descreve uma performance do Mestre

Aldenir, 89 anos, que há quase 70 atua no Reisado Reis de Congo da cidade de Crato, no momento em que o brincante incorpora uma sereia.

No sentido de trabalhar com essas elipses, desenvolvo atualmente uma cartografia pelos reisados no Ceará com a finalidade de estudar as performances a partir da experiência estética de brincantes LGBTQIA+⁴ nos grupos, no sentido de acordar outras formas de ver e dizer a tradição. Há sete anos, desde 2016, tenho acompanhado a produção performativa do teatro brincante de Reis através das relações de gênero e sexualidade. Apesar de ter entrado nos reisados pela afetação com um figural e diante de um só grupo, quando escrevi sobre a vivência de Tica na pesquisa entre 2016 e 2018, no momento em que ela ocupou pela primeira vez o figural de rainha no ano de 2015 no Reisado Santa Helena, segui sob indicação da brincante para o bairro João Cabral, que apareceu na pesquisa de dissertação, entre 2018 e 2020, como a localidade que mais possui essa participação em Juazeiro do Norte. Atualmente, desde 2020 com a pesquisa de tese⁵ tenho percorrido o Ceará do eixo sul para o eixo norte, viajando pelas cidades⁶ que possuem o registro da tradição e outras localidades do estado, tomando como fio dessa cartografia a presença de brincantes LGBTQIA+ e seus agenciamentos criativos e locais culturais específicos.

Por isso, pensar no que me levou até o reisado é pensar como Tica me trouxe pelo reisado. Como uma estrela ao sul do Ceará, Tica alumiou meus caminhos sendo o corte que desatou toda uma constelação brincante. Nessa busca, faço do pensamento constelar de Benjamin (1984) de que as ideias são como constelações um guia para buscar conexões com partes dispersas nesse tracejar das

4 LGBTQIA+ é a sigla de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queer*, intersexuais e assexuais. Embora trate de exemplos-eventos da vivência de brincantes trans no contexto etnografado, utilizo a sigla brevemente apenas como forma de apresentar na introdução o olhar mais geral da pesquisa.

5 Segui com o objetivo de fazer de Juazeiro do Norte uma cidade-piloto para percorrer os 14 municípios cearenses, mapeados pela Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória (Copam) da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult), retentoras do registro institucional de mestras e mestres da tradição do reisado reconhecidos na Lei 13.842/2006 (Ceará, 2006) dos Tesouros Vivos da Cultura, sendo esse dado institucional apenas uma das entradas no campo, pois reconheço a própria limitação dele em deixar de fora diversos grupos que inclusive seguem me guiando para fora desse roteiro previsto.

6 Até agora 19 cidades foram percorridas entre Crato, Juazeiro do Norte, Barbalha, Missão Velha, Caririaçu Milagres, Potengi, Fortaleza, Ocara, Quixadá, Quixeramobim, Russas, Choró, Quixerê, Massapê, Canindê, Sobral, Granja e Fortaleza.

dissidências de gênero pelas manifestações do estado. Nessas andanças pelos grupos, verso pela proposta metodológica da cartografia sentimental em Rolnik (1989), sendo o meu interesse perceber os mundos performados e seus processos de subjetivação. Ao tomar a performance como uma forma de fazer-criar e compreender outras realidades na experiência do comum, penso com Schechner (1988) sobre a brincadeira ser um jogo que cria o “como se” na incorporação, uma vez que a articulação do passado e do presente nos mostra como a experiência brincante se realiza na expressão da performance (Turner, 1982).

Entre arte, performance e antropologia, procuro no olhar benjaminiano de Dawsey (2005) atentar para a irrupção de imagens de tensão na construção dessas performances de tradição, levando em conta as corporalidades e os seus lampejos que enredam o que a constitui. Embora tenha trabalhado muito com o ativismo (Raposo, 2015) em sua forma brincante, recentemente tenho pensado até que ponto essa noção me ajuda a compreender essas dissidências. Assim, penso como o reisado sofreu deslizamentos de sentido, repercutindo em outros modos de fazê-lo, ainda que os gestos e as imagens inscritas nos corpos dos participantes ao longo do tempo sejam os mesmos. Nessa direção, busco repensar com Albuquerque Junior (2013a) sobre os termos folclore, cultura popular e cultura nordestina, uma vez que esses conceitos operam como tipos de “balaíos” por conseguirem produzir significação para uma infinidade de práticas ao longo de distintas temporalidades.

Nessa deriva de situar a territorialização desse contexto, não busco pensar a região do Cariri e a cidade de Juazeiro do Norte como sinônimo da ideia de Nordeste, pois tenho trabalhado no entorno de agentes específicos em suas respectivas espacialidades. Por isso, vejo o Cariri como espaço de produção de imagens e expressões na instiga de Marques (2015) de acompanhar o que vaza nesse acordar de novas visibilidades, sobretudo na direção de provocar outras dizibilidades sobre Juazeiro. Nessa relacionalidade, encontro em Sansi (2015) uma maneira de pensar essas performatividades pela força criativa da brincadeira, afinal, não me interessa tematizar essa territorialidade de modo universal como um “Cariri nação das utopias” (Cariry, 2001) ou pensar essa manifestação por suas grandes narrativas que traçam a rota do reisado como “um grupo de brincantes, sem começo ou fim, na busca interminável de utopia” (Barroso, 2013, p. 12). Mais próximo de uma “microutopia”, busco esse olhar para o menor que parece estar entre afetos e sensações como um espaço de criação

de outros modos de vida pelo artifício à sombra de um olhar *queer* (Lopes, 2016), levando em conta os agentes e suas incorporações da tradição.

Neste artigo, trabalho mais no horizonte da performatividade de gênero do que da própria performance de gênero, principalmente, para tentar repensar essa noção central de “teatro como encantamento”. Ao levar em conta o artifício como categoria estética para articular o encantamento desse “corpo brincante” (Oliveira Junior, 2022), não busco tratar da “cultura popular” de modo reiterado, como se existisse de anterior à cena e/ou aos artifícios ou precedente até mesmo dos agentes em sua produção, pelo contrário, creio que falar sobre essas grafias do *queer* em uma perspectiva “transviada” (Bento, 2017) talvez possa incitar questões sobre arte popular, tradição e autenticidade pelas próprias corporalidades que constituem essas leituras. Nessa visão, caberia pensar o corpo negro e suas poéticas em torno do que Sodré (2017) aponta sobre o sensível como “forma intensiva de existência”, notadamente, ao pensar os constitutivos do gênero por uma “regência afetiva”, isto é, uma forma de agir sobre o mundo.

Nesse viés, busco lugares de insurgência por esses modos de criar mundos, como trazem Raposo e Grunvald (2019), para observar o ato de se encantar como um ato entre performance e performatividade. Para grifar a diferença entre esses dois momentos, cabe mencionar Butler (2022) para contextualizar que a parte do “gênero” que atua não é em nenhum sentido a “verdade” do gênero, pois de acordo com ela a “atuação” é um ato “limitado”, sendo a performatividade o que excede o ator na reiteração de normas. Logo, visto refletir sobre as relações entre as pessoas brincantes e as suas obras incorporadas (Colling, 2021), observando o “encantamento” nesse entremear da performance e da performatividade, no sentido de acender e provocar um “encantravamento”, como propõe Dodi Leal (2021), que nos move nessa leitura da travestilidade na cultura popular.

Para debater isso, apresento uma das passagens da pesquisa em andamento onde a Mestra Mellysa Giselly, mais conhecida como Pinto, performa pela primeira vez com o Guerreiro Beija-Flor em uma edição do Ciclo de Reis, evento tido como de prestígio pelos agentes não institucionais e de legitimação da experiência brincante pelos agentes institucionais da cultura. Nesse adensamento etnográfico, levo em conta o que aproxima essas performatividades de gênero na tradição pelo “fabular da transgeneridade” (Leal, 2021). Afinal, pode uma travesti ser mestra? Essa questão nos provoca não no sentido de encaixar a brincante Mellysa Giselly nesse lugar, mas de pensar como estar

em disputa com esse lugar pode nos mostrar outras dizibilidades e visibilidades. Além disso, a própria performatividade de gênero brincada pode se transformar em elementos centrais do que se entende por tradição, mostrando como a transgeneridade pode proliferar os sentidos e contestar a cisgeneridade (Vergueiro, 2015) como matriz dessa herança corporal.

Textualização de Cariri, fragmentação de Juazeiro

Diante dessas inquietações, lanço-me nessa temporalidade pelo olhar de Barroso (1996) que durante suas primeiras viagens, iniciadas em 1976, notou que na região do Cariri os reisados aparecem em maior quantidade, fazendo os primeiros registros visuais em fotografia e filme super-8 e entrevistas com mestres e brincantes nas cidades atualmente localizadas na Região Metropolitana do Cariri, entre Barbalha, Juazeiro do Norte e Crato. A exemplo disso fala de encontros com diversos agentes, como Mestre Luís Vitorino do Sítio Pelo Sinal em Barbalha, Mestre Aldenir no Sítio Baixio Verde no Crato, Mestre Tico no Sítio Buriti e mestres Zuza Cordeiro, Sebastião Cosmo, Miguel Francisco e a Mestra Margarida, já na zona urbana de Juazeiro do Norte. Desses mestres, cheguei a alcançar Mestre Aldenir e a Mestra Margarida, que hoje tem 87 anos e atua no Guerreiro Santa Joana D'arc, sendo esta uma brincante que sempre me abençoou nos encontros que tivemos desde 2016.

Nesse arco temporal de 40 anos, é interessante ver como esses encontros que Barroso teve abarcam os encontros que também tive. Diante dos meus interesses e no sentido de traçar pontos de contato, busco frestas por onde abrir essa deriva *queer* nos reisados e vejo a presença da Mestra Margarida, mencionada por ele como uma das “raízes” da tradição em Juazeiro, e recorde de um encontro que tive com ela. Mulher, negra, migrante, romeira e celebrada como Tesouro Vivo da Cultura cearense desde 2004, Mestra Margarida é considerada essa figura lendária como matriarca por ter migrado de Alagoas para o Ceará aos 8 anos em promessa ao Padre Cícero e organizado os primeiros grupos de mulheres na região. Certa vez, em 2016, falando com essa mestra sobre a brincante Tica, Margarida lembrou por alguns minutos e me voltou com um ar de estranheza: “Ah, eu lembro! Mas dois homens juntos? Dá certo, não!”, se referindo à vivência trans de Tica, ainda menina quando brincou como aprendiz no seu grupo.

Cito esse diálogo com a Mestra Margarida não no intuito de desconsiderar o seu legado na cultura ou de realçar essa reificação do estigma e dos estereótipos em relação às transgeneridades nessas performances, embora seja controvertido esse problema na sua fala, mas busco tomar essa visão como forma de situar os limites da cisgeneridade na tradição e as possibilidades performativas do gênero para além dessa estrutura que ainda possui em seu cerco imaginário enquadramentos masculinos e cisgêneros. Assim, há uma potência na Mestra Margarida em nos mostrar tanto uma ancestralidade negra como oferecer um horizonte possível para discutir o gênero como categoria de análise nessa manifestação. Isso faz pensar na própria “cisgeneridade como normatividade para estas diversidades corporais e de identidades de gênero” (Vergueiro, 2015, p. 42), uma vez que pode aparecer como um operador para articular a constituição de moralidades em torno de um conjunto de entendimentos do que se diz por tradição entre esses agentes locais, principalmente diante das transgeneridades e suas presenças e os modos implícitos ou explícitos de regulamentos da cultura (Noletto, 2020).

Nesse viés histórico, Barroso (1996) traz que tanto a presença dos congos quanto a do bumba meu boi, folguedos que deram origem ao reisado, são muito antigas no Ceará, tendo como data de aparecimento provavelmente o início do século XVIII, ao lado das entradas de gado de Pernambuco e da Bahia. No Ceará, o povo usa o termo reisado para designar o espetáculo que reúne entre-meios e peças, sendo destaque o entremeio do boi, que muitas vezes aparece fechando a função após a cantoria de despedida. Em vários lugares, o nome do próprio reisado pode ser boi, e sua manifestação possui tipos esboçados por Barroso (1996). De acordo com ele, o reisado se tornou de reisado de congo, reisado de couro e reisado de baile quando “tomou” emprestado a corte dos reis negros da congada, a família sertaneja do Nordeste e o baile medieval da Idade Média, respectivamente.

Em ressonância com Martins (1997), dos reis de congo para as congadas, caberia refletir sobre o “povo reinado” no curvo movimento da memória de condensar o legado ancestral negro e encená-lo no ato de criação da performance em sua transmissão. Nesse olhar para o gesto fabular de incorporação do acontecimento valeria pensar na fabulação e sua relação com o encantamento e suas performatividades. Por tratar do guerreiro como uma forma do reisado, retomo Brandão (2007), que define ambas as manifestações como festas religiosas que

celebram o novo por meio da herança portuguesa que se misturou às expressões negras. Segundo esse autor, os trajes do guerreiro são coloridos e o folguedo se organiza por peças, embaixadas e entremeios como partes cantadas, declamadas e encenadas, concomitantemente. O conceito de “teatro como encantamento” reluz para Barroso (2013) quando ele traz que o brincante se encanta para incorporar uma figura lúdica e se desencanta para retornar ao cotidiano.

Quando fala do Cariri como uma “nação de utopias”, Cariry (2001) trata da região e de Juazeiro como esse lugar onde todas as utopias já foram profetizadas, mencionando nomes de agentes locais, a exemplo da Mestra Margarida Guerreira, no entorno de uma grande constelação que reluz entre manifestações culturais. Semelhantemente, Barroso (2013) discute a performance do reisado como uma manifestação cultural onde se busca a utopia, sendo esse imaginário o que libera o corpo para a incorporação fugaz da alegria. Ao tratar do Cariri, Nunes (2011) traz que os reisados de congo se espalharam por toda a região onde a presença negra foi marcante nas zonas de engenho de cana e utilizada na produção de aguardente e rapadura, sendo presentes em zonas de influência alagoana. Os reisados juazeirenses que situam o nosso debate aparecem para ela como uma das manifestações culturais mais fortes na cidade, sendo o bairro João Cabral mencionado por abrigar a maior quantidade de grupos e o Reisado dos Irmãos (discípulos do Mestre Pedro) dos Mestres Antônio e Raimundo destacado como exemplo de como se organiza a tradição.

Ao dizer que não sabe ao certo quem começou a dançar reisado em Juazeiro, a autora cita Ribeiro (1992), que descreve de modo importante como a festa de Dia de Reis influenciou a formação do que viria a ser o reisado na cidade, ainda no tempo em que o Padre Cícero era vivo, santo popular tido como fundador de Juazeiro, sendo destaque o bairro Horto, onde fica o atual monumento dele. Nesse contexto, vale destacar a visão de Feitosa (2022) para a periferia de Juazeiro do Norte e a produção de cultura quando ele fala dos sentidos e dos projetos de mediação do João Cabral como “bairro brincante”. O autor cita o *Pequeno atlas de cultura popular do Ceará – Juazeiro do Norte* (Instituto Nacional do Folclore, 1985) para nos mostrar como os processos de emergência de novas especialidades identificadas sob a “cultura popular” podem tecer novas cartografias, a exemplo de como o João Cabral emerge nesse contexto.

Nos reisados juazeirenses, Nunes (2011) destaca o papel da Mestra Margarida e fala da participação de mulheres ainda causar um certo estranhamento, sendo

vista como uma conquista e oriunda de um processo de modernização. Ainda que aprofunde a visão de Barroso (2013), a autora não destaca formas agenciadas desse protagonismo para além da imagem da mestra e traz apenas um único relato de uma brincante que afirmava ter vergonha de participar pelas pessoas não acharem apropriado. Assim, embora a visão de Barroso (2013) sobre o reisado no Ceará e a abordagem de Nunes (2011) em Juazeiro do Norte sejam importantes para embasar o meu argumento, ambos os autores parecem defender o resgate de formas culturais que emergem do que seria o povo dentro dessas tradições, ao proferirem que pode ocorrer uma suposta fragmentação e descaracterização em torno do fato de as indústrias culturais transformarem rito em espetáculo, evidenciando o que Albuquerque Junior (2013a) denomina de “síndrome do resgate”.

No sentido de ir na contramão a esse pensamento, penso com Albuquerque Junior (2013a) na cultura popular não pela sua defesa, pelo seu resgate ou pela sua preservação, mas pela percepção de que ela não é uma realidade dada, mas uma colagem de fragmentos que foram um objeto de apropriação e nomeação por um importante grupo de folcloristas que atuaram no país entre o final do século XIX e meados do século XX. Ao tratar o Nordeste como uma invenção, ele desfaz a ideia de que essa região teria uma cultura particular, uma cultura regional distinta, onde a cultura brasileira se relaciona com uma verdadeira cultura de raiz que teria se mantido imune ao moderno, cosmopolita e contemporâneo.

Nesse mesmo sentido, ao discutirem imagens do popular no Cariri, Marques e Paz (2013) partem da ideia de que sensibilidades da “cultura popular” não são resultado de suposta totalidade ou particularidade cultural, mas de vivências que são agenciadas pelos sujeitos por categorias historicamente situadas, na medida em que essa ideia de “Cariri popular” aparece como uma imagem sedimentada. Quando esses autores se questionam quem é o “povo” do popular, encontro um ponto de partida interessante para pensar nos jogos de diferença por essas performatividades, pois ao passo que nos questionamos sobre as imagens desse “popular” podemos ver como corporalidades lampejam e f(r)iccio-nam (Dawsey, 2009) a tradição em sua ordem normativa masculina, cisgênera e heterossexual. “O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica” (Albuquerque Junior, 2013b, p. 150).

Por isso, busco aqui pensar na região e suas imagens do popular pelo que vaza, isto é, “seu trânsito, suas imagens múltiplas, caleidoscópios com lantejoulas e

vidrilhos refletindo diferenças, maravilhas banais encarnadas em formas diversas de diferenças em carne e osso” (Marques, 2015, p. 374). Diante dessa perspectiva, acredito que possa estar próximo do artifício como categoria central para discutir não só essas performances e suas f(r)icções de gênero, mas toda uma forma de repensar categorias estéticas e significados da cultura. Assim, Lopes (2016) nos apresenta o artifício como uma categoria conceitual, sócio-histórica, estética e mediadora da vida material que deve ser articulada não como oposição à realidade, mas como dissolvente da dualidade entre real e irreal, e serve como forma de pensar a experiência *queer* pelos afetos. Se há nessas estéticas do artifício uma visão antinaturalista e antiautêntica, creio que seja possível tomar essas performances pela sua possibilidade de ampliação de categorias estéticas inseridas na cultura midiática e tidas como descaracterizadoras da “tradição” que tanto valorizam formas do grotesco e expressões supostamente autênticas como fontes de agência criativa.

Inclusive, se Marques (2015) nos fala que algumas dizibilidades do Cariri acabam sendo pouco criativas e carentes de afeto, argumento em torno dessa afetividade *queer* como forma de multiplicar essas dizibilidades. Por isso, na leitura de Barroso (2013) sobre o encantamento creio que seja possível acrescentar uma dimensão que escapa e aparece como importante, que são os afetos. Dessa forma, vale pensar com Cavalcanti (2018) na brincadeira como um conceito-chave para qualificar a experiência vivida, localizada por tessituras ficcionais, entre ritual e festa na sua capacidade afetiva de engajamento com experiências na performance. “O mundo do ‘brincar de boi’ é feito de afeições intensas: é preciso escolher para pertencer ao todo festivo instituído pela própria brincadeira” (Cavalcanti, 2018, p. 14). Desse modo, Marques (2020) traz como cultura popular, gênero e Cariri se organizam em uma textualização da cultura de modo persistente e multifacetado, oferecendo um horizonte para pensar essas performances no reizado pela ação brincante e suas gramáticas particulares.

15 de dezembro de 2021, quarta-feira, 19h. Logo quando chego no bairro João Cabral, Mellysa Giselly me pergunta se eu estava adivinhando de ir à sua casa justamente naquele dia em que iria ocorrer um dos ensaios do Guerreiro Beija-Flor. Antes de começar aquele encontro, enquanto jovens e crianças aguardavam o ensaio, sento-me na sala de jantar em uma cadeira, próximo ao sofá onde a sua irmã, Ceyssa Batista, 32 anos, trançava o cabelo de uma cliente. Na sala de estar da casa da mestra há uma imagem do Sagrado Coração de Jesus e

um grande oratório da família (Figura 1). Transitando entre todos os cômodos para organizar aquele dia, Mellysa escuta minha conversa com Ceyssa e fala que vai trançar o cabelo para os festejos natalinos. “Quero estar toda pa-lo-sa!”⁷



Figura 1. Oratório da casa da Mestra Mellysa, 2021.

Foto: Ribamar José de Oliveira Junior.

Embora tenha sido articulado desde 2019, o grupo Guerreiro Beija-Flor surge em 2020 pela vontade de brincantes trans e travestis de se reunirem nessas performances de tradição, tendo Mellysa como figura central de mestra. Desde que a conheci, ela reforçava ser uma discípula do Mestre Nena (Figura 2), 72 anos, do

7 “Palosa” pode ser visto como termo êmico constantemente articulado no campo, onde Mellysa o utiliza para descrever a forma como quer estar na performance, evidenciando uma estilização de si.

atual grupo Bacamarteiros da Paz, por ele ter ensinado a brincante a jogar espadas, quando ela ainda era criança. Mas, de modo recente a mestra tem buscado sua ancestralidade na cultura, quando fala do seu bisavô, que foi um brincante de reisado ainda no bairro Horto. O trajeto da brincante pelos grupos se deu pelo aprendizado múltiplo, a exemplo de Mestra Lúcia do Estrela Guia, Mestre Dudu do Renascer da Tradição, do Mestre Antônio do Reisado dos Irmãos e do Mestre Tarcísio do Reisado São Miguel. Hoje, ela conta ser reconhecida pela forma como se apresenta, sendo uma mulher trans, mas quando começou a brincar era apenas uma “criança viadíssima”. Nesse percurso, ela fala que muitas vezes sua inserção era vista e dita por um olhar moralizador, diz já ter ouvido julgamentos de brincantes do bairro, a exemplo de homens cis em alguns grupos. O que acaba entrando em ressonância com o que Mestra Lúcia me disse uma vez, que o fato dela colocar travestis no Estrela Guia era visto como “desmoralizador” pela devoção religiosa.



Figura 2. Mestra Mellysa Giselly e o Mestre Nena no Museu Orgânico dele, 2021.

Foto: Ribamar José de Oliveira Junior.

Naquela época, em 2021, o grupo contava com a juventude do bairro, sendo quatro mulheres trans, Manul Marinho, Emilly, Evellyn e Juh, além de pessoas cis como gays, lésbicas e homens heterossexuais. Esses homens heterossexuais ocupam a função de tocar (zabumba e triângulo) e performar alguns figurais tidos como masculinos, como o figural do mateu e do príncipe. A exemplo disso, naquele ensaio os dois tocadores foram os primeiros a chegar, Matheus e Fabiano; moradores do bairro Mutirão, eles pedalam até o João Cabral com os instrumentos. A primeira brincante a chegar é Luh, uma das jovens cis que dançam na frente do cordão. Nesse fluxo, vejo como os brincantes cresceram em pouco tempo, a exemplo de Emilly e Evellyn que fizeram a transição de gênero dentro do grupo e participam desde crianças da quadrilha que Mellysa também coordena, chamada Balão Junina Cariri.

Naquela noite, tive um panorama amplo de como o Guerreiro Beija-Flor estava se organizando com as performances e os ensaios. Pinto ressaltava a falta de compromisso em alguns momentos, relembra que na madrugada anterior à performance que gravou para a Mostra Sesc Cariri de Culturas de 2021⁸ não havia dormido, pois precisava terminar os capacetes que seriam usados na cena. Na menção dos capacetes, ela lembra de sua ideia. Foi o momento em que ela fala que quer inovar na performance do Ciclo de Reis mesmo ainda sem saber se iria brincar ou não, utilizando lâmpadas de LED nos artefatos.

Pinto puxa a primeira peça, zabumba entra no ritmo e apito conduz o instante performado. Apesar de já ter começado, o ensaio recomeça várias vezes à medida que cada pessoa vai chegando na sala, cada brincante que chega vai adentrando o lugar no seu cordão, lado esquerdo e direito. “Tudo que tá ensaiando aqui, já vai ser lá. Nós tem que dar o nome!”, relembra Pinto ao grupo. Ao falar que quer “dar o nome” a mestra fala de uma afirmação de si na vontade de disputar um lugar, mobilizando o corpo de todas as pessoas em cena para também ocupar aquele espaço, como lastro do seu legado.

Atenta ao ritmo, Manul Marinho diz que o grupo saiu da posição antes de a zabumba começar a tocar. Quando encena seus gestos, Manul joga com um

8 O trecho da performance gravada no Museu Orgânico do Mestre Nena pode ser visto a partir do minuto 31 em *Mestres...* (2021).

jeito mais exagerado do que as outras meninas, tendo um estilo próprio de segurar as espadas. Luan, um dos meninos que ocupa o figural de mateu, ao ver Manul dançando diz que as outras meninas não conseguem acompanhar. “Manul, não invente muita coisa diferente, não...”, retruca ele. Pinto fala que ela, como a primeira embaixadora da fileira no seu cordão, tem que dançar e todas precisam repetir igualmente. “É Manul, se uma puxar todas têm que imitar, senão fica uma coisa diferente, porque, assim, [...] elas não sabem muito ‘close’ e nós somos ‘closetas’⁹ demais”, comenta Pinto sobre os gestos da brincante. Quando fala em ser “closeta” ou dar o “close” vemos indícios do que está entre a performatividade e a performance, principalmente, no aprendizado desse corpo como devoção. “Não é eu que tô ensinando, não, são vocês que tão me ensinando, por isso que eu digo, não sou mestra, não, vocês que são mestre porque eu aprendo com vocês!”, reforça Mellysa.

Nesse momento, é possível perceber com essa fala de Pinto como ela incorpora a tradição e entende o seu papel como mestra. Há uma preocupação em como o grupo será visto, por isso ela pede que nenhum brincante, principalmente os meninos no figural de mateu, tire o traje após as performances e fique nos arredores dos locais sem camisa e muito menos que as meninas rezem com brincadeiras. A mestra fala isso mostrando a sua vontade de disputar e mostrar que ela brinca como se apresenta, produzindo “embates” nessa escala de grupos maiores e de mais prestígio e menores e de menos prestígio (Albernaz; Oliveira, 2015). “Tem mestre que só diz ver gente mostrando grupo, sem saber ser mestre. Nós é que somos mestres, ascendendo de cultura, pra mostrar que nós é nós, que nós somos uma geração que estamos inovando, levando a cultura, entendeu?” Quando ela fala de inovação, desperta curiosidade de quem está no ensaio e aproveita para falar dos capacetes iluminados:

Como a gente representa o Natal e o pisca-pisca representa também, a manjedoura, a árvore de Natal, o que que aconteceu... Vou ver se tem como eu ir essa semana ainda mais, Manul, lá no centro pra comprar 4 m de luz de LED. “Mas

9 “Closetas”, termo bastante utilizado pelas brincantes, está associado a um gestual mais realçado da brincadeira e ressoa entre performance e performatividade em um modo de jogar com o corpo e trejeitos mais exagerados.

para quê, Pinto?”, pra botar alguns pedaços desse LED em cada capacete, de cada menina e nos mateus. Vai ser umas carreira de LED nos capacetes deles. Cada peça que for sendo cantada vocês vão acendendo. (Mellysa Giselly, 15/12/2021).

A mestra aproveita esse momento e faz um pedido para cada brincante:

Eu espero de cada um de vocês o respeito em cima das meninas trans, em cima dos gays, das lésbicas, dentro do grupo, e das mulheres. O grupo não é só focado de meninas, não, mulheres, não, casadas com seus maridos, não. O grupo é formado por crianças, trans, gays, lésbicas e outros gostos pessoais de cada um de vocês, espero que todos os meninos [saibam] como têm que lidar com Emilly, tem umas que conhece ele por Torrero, morreu Torrero. Se ela quer ser chamada por Emilly, Emilly vai ser, é o gosto dela. Manul Marinho, era quem? Emanuel! Não é mais, é Manul Marinho, principalmente, os homens héteros do grupo que é os tocadores e mateu, quando tiver alguma apresentação eu quero escutar isso. Vocês [aponta para os meninos] conhecem elas duas de dentro da quadrilha, de muitas, e as que vão vir. Espero que cada um dos homens que participe do grupo e esteja no movimento aprendam a chamar cada trans, cada gay conforme quer ser chamado. Se eu escutar alguém chamando pelo nome, vai escutar o que não queria ouvir, porque direito é pra todos, respeito é pra todos e amar é viver. (Mellysa Giselly, 15/12/2021).

Dois dias antes do cortejo e daquele ensaio, enquanto Dona Kiu ainda costumava a bata de um mateu, tive uma conversa inesperada sobre o legado familiar da Mestra Mellysa na cultura popular, pois na verdade tinha ido conversar com a brincante sobre os ensaios. Mas acabei encontrando a sua mãe trabalhando na máquina – talvez, aqui, esteja próximo dos eventos que acontecem por acaso, nos termos de Sansi (2015). Era 18 de dezembro às 16h14 no João Cabral. O Guerreiro Beija-Flor ainda tinha dois dias para organizar os trajes e ensaiar as peças e danças. Enquanto Pinto descansava da madrugada que havia passado costurando, sua mãe fumava e costurava, como de costume. “Pinto me pediu para fazer a roupa de dois mateu”, disse a mãe da mestra. Assim, faço apenas uma pergunta e Dona Kiu (Figura 3) desembaraça todo um novelo de imagens sobre passado, como quem sabe desatar os nós que estávamos fazendo.



Figura 3. Dona Kiu costurando, 2021. Foto: Ribamar José de Oliveira Junior.

“E essa agulha aqui já tá puxando, mas esse tecido acaba a agulha, Ribamar, botei essa agulha ontem, tu tá vendo como já tá?”, retruca Dona Kiu, estalando a língua nos dentes. Olho para azul cintilante do tecido e pergunto para ela como eram os trajes antigamente do reisado.

O pai da minha mãe era Cícero. Olha, Ribamar, lá no museu [Museu do Horto] tem umas espadas e tinha umas, assim, aquelas espadas pertenceu a todos os mestres que foram os fundador do reisado de Juazeiro. O meu avô brincava

quando meu Padim Ciço ainda vivia aqui. Ele autorizava. Meu avô foi um dos chefes dos reisados, num sabe? Eles iam brincar, só que reisado antigamente era diferente de hoje. Tinha os mestres, tinha meu avô, tinha Mestre Pedro, tinha mais outros mestres e brincavam todo mundo e todo mundo era amigo, eles brincavam, eles ia, mode você ver como as coisas era fraca... Tinha uma renovação em Aurora e quinze dias antes da renovação a pessoa vinha montado de cavalo fazer o convite a eles pra brincar na renovação. Eles iam três, quatro dia antes da renovação porque ia de pés pra Aurora. (Dona Kiu, 13/12/2021).

Nesse contexto, Dona Kiu relembra as grandes distâncias que não só seu avô, mas quase todos os mestres – chamados antigamente de “chefes” – tinham que percorrer para brincar em outras localidades, a exemplo da cidade de Aurora, que fica a 51 km da cidade de Juazeiro do Norte. De acordo com ela, o pagamento para essas apresentações eram alimentos ou bichos de criação que serviam para comer, como galinhas ou ovos. Quando explora essas lembranças, a mãe da Mestra Mellysa diz que sua família morava onde atualmente é o bairro Horto.

Menino, meu Padim Ciço foi quem batizou minha mãe, minha mãe foi batizada por meu padrinho Ciço, por sinal ele batizou e ele mesmo é o padrinho. E a madrinha Nossa Senhora das Dores. Eu não cheguei a ver o Padre Cícero, minha mãe era pequena... (Dona Kiu, 13/12/2021).

Antes de ela terminar de contar a história, Pinto acorda e nos interrompe. Dona Kiu para falar, termina a roupa do mateu e pergunta a Pinto se está boa. “Se ela passar na sua cabeça, está boa”, fala Pinto. A camisa não passa. Dona Kiu conta que precisa descansar um pouco antes de descosturar o traje e reabrir o tecido. Pinto senta na máquina de costura e eu permaneço no mesmo banco ao lado. Nessa posição, a Mestra Mellysa começa a falar sobre um problema que teve na aceitação do grupo Beija-Flor em participar do Ciclo de Reis de 2021. Dona Kiu e Mellysa Giselly, mãe e filha, sentadas no mesmo banco daquela mesma máquina pareciam falar da mesma coisa em tempos diferentes. No caso, Mellysa me explica entre bocejos e olhos cansados que a Secult naquele ano declarou incerta a performance do guerreiro no cortejo pelo motivo de “não conhecer o grupo”, ou seja, da brincante não ter “experiência” para performar.

Esse assunto continua por controvérsias, na verdade, ela não sabia o real motivo pelo qual o grupo não havia sido convocado e nem quem exatamente afirmou isso, apenas algo ficou subentendido nessa justificativa precipitada do grupo não ter sido convocado, mesmo estando em todas as reuniões coletivas de preparação para o Ciclo de Reis, organizado pela instituição. De repente, um grito lá na porta: “Mellysa!” Era Manul Marinho que completa a fala da mestra reafirmando que a Secult não convocou o grupo de modo direto pelo guerreiro não ter “conhecimento, experiência na cultura”. Por isso, Manul acha que Pinto deveria ter dito que era uma mestra cadastrada pelo Sesc desde o começo daquele ano. Aqui, a questão da experiência e a mobilização do grupo aparecem como forma de reivindicação de um lugar, mas nesse contexto vale pensar nas disjunções entre gênero, tradição e agentes locais.

Além disso, o movimento de ocupar esse lugar me fez pensar se o ativismo pode servir para observar essa reivindicação, pois embora essas brincantes não utilizem o termo para se identificarem, vejo que a arte aparece como frente dessa contestação pela articulação de dissidências com o lugar de mestre na festa e a criação de insurgências pelo corpo travesti na tradição (Raposo, 2015). Desse modo, quando pergunto se Mellysa acha que o guerreiro não foi selecionado por ter em sua maioria brincantes LGBTQIA+, ela considera que não, embora Manul ache que sim e tenha mobilizado um movimento de resistência no Instagram do Guerreiro Beija-Flor acusando essa decisão institucional como uma forma de preconceito. Continuando, quando Mellysa fala dos desafios que tocam na sua função enquanto mestra vejo a relação de “reXistência” (Grunvald, 2022) com o grupo.

É porque, assim, Ribamar, tem coisas que a pessoa tem saber conversar, tem que saber interpretar a maneira das opinião de todo mundo, porque todo mundo tem uma opinião. Que nem, ó, as pessoas antigas, num tem essa mentalidade que nem nós tem. A opinião que você tem, que compreende, qualquer pessoa, as pessoas antiga vão se acostumar a chamar um “homem vestido de mulher” como mulher trans? Tem que se habituar, tudo isso, né? (Mellysa Giselly, 13/12/2021).

Nessa argumentação, a Mestra Mellysa fala como muitas vezes ainda é vista por brincantes mais velhos ou por grupos mais consolidados que participam

desses festejos oficiais – e ainda possuem fortemente a presença de homens cisgêneros e heterossexuais nessa figura de mestre – enfatizando a transfobia nessa redução da existência de mulheres trans ao papel de “homem vestido de mulher”. Em toda parte dessa fala, Manul concorda com a mestra que reabria o traje do mateu costurado por sua mãe minutos antes. Quando rasga o tecido para reabrir o traje que Dona Kiu havia costurado é como se ela rasgasse a costura de um outro tempo, sobretudo, pelo lapso temporal na memória delas na costura do presente. A conversa vai findando, Pinto pergunta o que eu estava falando com sua mãe. A agulha cai no chão. Ela procura e não a encontra. Quando acho a agulha, ela relembra que eu falava sobre o seu avô, como uma imagem que irrompe (Dawsey, 2009). Ela fala que quer buscar essa memória. Entrego a agulha na sua mão, mas ela não queria mais costurar.



Figura 4. Mestra Mellysa Giselly costurando, 2021.

Foto: Ribamar José de Oliveira Junior.

Encantarias travestis e performatividades brincantes

Quando pensei nesse “tom menor” da utopia que atravessa as performances do teatro de Reis, tentei relacioná-lo com a noção de microutopia (Sansi, 2015), no sentido de reler esse “espaço para a manifestação dos deuses que riem e para a utopia fugaz que nos visita; se toma o corpo do ator, deixa-o livre para viver sua alegria” (Barroso, 2015, p. 209). Aqui, creio que os encontros têm mais a ver com sensações e afetos que mobilizam do ponto de vista sensível a criatividade do corpo brincante do que com grandes narrativas míticas ou práticas mágicas. Nessa visão, busco o movimento que Dawsey (2009) reflete a partir do caleidoscópio do corpo e da máscara na incorporação do rito do guerreiro em cena. “Os restos de uma história incorporada, latentes, encontram na superfície dos corpos os sinais diacríticos capazes de provocar não apenas os gestos de diferenciação, mas também impulsos de rememoração” (Dawsey, 2009, p. 57). Ao incorporar essa herança que possui uma estirpe cisgênera, a Mestra Mellysa Giselly nos mostra que um corpo que f(r)icciona a máscara pode ser feito de máscaras de antepassados que também viraram corpos.

Se Marques (2015) fala de um Cariri que vaza por múltiplas imagens caleidoscópicas e Lopes (2016) traz a imagem como corpo e gestos, retomo o artifício como uma categoria estética que pode agenciar modos de vida *queer* e repensar formas expressivas de tradição. O encantamento como um tipo de máscara no corpo de quem brinca pode nos mostrar como afetos *queer* disputam esses enredos da tradição em disjunções. A centralidade do afeto que Cavalcanti (2018) atribuiu à forma da brincadeira nos ajuda a pensar essas questões da inventividade das tradições populares, sobretudo, na relação com os agenciamentos *queer* nessa zona temporária que emerge (Raposo, 2022) com paisagem nodal. Não estou afirmando que o gênero por si só é uma encenação ou que a travestilidade seja encenada, uma vez que vale realçar que existem figurais tidos como femininos que são encenados por homens cisgêneros e acabaríamos reforçando que a identidade travesti possa ser acessada por esse regime da cis-heteronormatividade (Nascimento, 2021). Não estou trabalhando com a travestilidade como um disfarce dentro do encantamento, mas pensando nas reXistências (Grunvald, 2022) entre performance e performatividade, vida e obra (Colling, 2021).

Portanto, a questão de como esses deslocamentos multiplicam dizibilidades sobre a tradição pode estar atrelada à forma como o artifício e sua encenação de

afetos aproxima performatividades de gênero e imaginários espaciais (Marques, 2022), não negando ou simplificando discursos de identidade, mas negociando os seus sentidos nesse “através” (Sodré, 2017). Nesse caminho, Colling (2021) sugere entre performance e teatro que seja mais interessante pensar o que está entre performance de gênero e performatividade de gênero, sobretudo, ao invés de especificar somente as suas diferenças. Se revejo um encantamento como um ato performativo entre performance e performatividade, não procuro nessa atmosfera brincante fronteiras rígidas. No sentido de percorrer os limites da abordagem de Butler, Colling (2021) cita um texto em que a autora se refere às visões de Schechner e Turner para pensar o gênero como ato e suas constituições. Através dessa leitura, concordo que é um erro não só reduzir performatividade à “atuação de gênero”, mas também pensar que toda performatividade de gênero seja distinta da performance de gênero realizada por uma pessoa artista (Colling, 2021).

Assim, no dia 21 de dezembro de 2021 ocorreu o cortejo no Ciclo de Reis. Costurando desde o dia anterior, eram 15h e Mellysa ainda não tinha se arrumado e muito menos sabia quando iria fazer isso, pois estava terminando algumas encomendas que pegou de última hora. Nesse momento, a mestra pede para que eu vá em Manul e chame Juh. Sem saber ao certo o motivo, fui até a casa de Manul do outro lado da rua. Na porta da casa de Manul tinha um adesivo de “Fora Bolsonaro!”¹⁰ Ela me permite entrar apenas por ser eu. Emily pede para que eu a ajude a fechar a saia, pois ela tinha acabado de se maquiar e os seus dedos estavam marcados com base de rosto, se ela pegasse no traje iria sujá-lo de maquiagem. No figurado de contraguiá, ela conta que gosta da sua posição.

Ajudo Emily a calçar o meião e quando ela calça o tênis me pergunta se eu não vou me arrumar, como se quisesse retribuir a ajuda no figurino ou dizer que eu não estava arrumado o suficiente para seguir com o grupo no cortejo. “Tu não quer se maquiar não? Quer que eu faça o quê?” Digo que quero um delineado no olho. Manul ainda almoçava, mas observava Emily fazer o meu delineado. Ao ver que a nádega de Emily aparece quando ela se inclina para maquiar o meu rosto, Manul exclama: “Emily, cadê o short?” Ela rebate de volta: “Que short? Vou sem short, vou de calcinha [peça íntima]!” O meu delineado do olho

10 O adesivo dialoga com as disputas políticas de 2018 a 2022 durante o governo de Bolsonaro.

esquerdo ficou quase pronto, ela pede apenas para finalizar a ponta na altura da sobrancelha. Continuam batendo na porta. Eu pergunto se aquelas batidas não são para dizer algo importante, mas Emilly briga comigo: “Não mexe! Não abre o olho! Vai borrar. Não abre o olho, trans. Vou assoprar!”



Figura 5. Brincante Emilly se maquiando na casa de Manul, 2021.

Foto: Ribamar José de Oliveira Junior.

Ainda de olhos fechados, converso com Manul, que começa a vestir o traje. “Agora sim, abre o olho. Cadê o espelho pra mostrar a ela?”, diz Emilly. Se a casa de Pinto parecia ser um tipo de ateliê dos figurinos, a sede do grupo, a casa de Manul era tipo um camarim, um espaço de intimidade e parentescos, sobretudo, nesse cuidado de Manul com Emilly. Juh chega já vestida e exclama que está parecendo uma *cheerleader* das torcidas de futebol das escolas norte-americanas. “Manul, tem agulha? Quero dar mais um ponto na saia”, fala Emilly. Quando pergunto o porquê desse ponto já que a saia vestia bem, ela diz que

quer a saia mais alta e Manul pede para que vá na casa da Mestra Mellysa pedir isso a ela na máquina. “Agora, tá muito curto essa saia, Emilly...”, reflete Manul ao perguntar se ela não vai “aquendar”¹¹ para sair pro cortejo, e Emilly justifica que não porque iria caminhar muito e poderia arder entre as suas pernas. Mas na porta ela para e pensa um pouco. “Tu jura que eu vou aquendar? Claro que não, se Pinto não vai, por que eu vou?” e sai rindo.

A partir desse momento performativo com Emilly e Manul, procuro acompanhar o encantar do corpo brincante e suas performatividades. No caso, para refletir essas microutopias (Sansi, 2015) na brincadeira, tenho apostado no que Muñoz (2019) denomina como utopia *queer*, onde o gesto fabular dessa estética do artifício faz da performance um modo de imaginar outro tempo e lugar pelo corpo presente, pelas fábulas (Martins, 1997) que aqui podem ser de gênero. Concordando com Butler (2022), entendo que o encantar e desencantar tenha a ver com fazer e desfazer, pois, se o gênero é um tipo de fazer, essas performatividades mostram como existem conjunções e disjunções do que reiteram da performance de tradição. Essas improvisações do corpo trans podem ser vistas como movimentos que saem de uma coreografia estabelecida do corpo cisgênero, evidenciando o processo de fabricar – e até mesmo brincar – um lugar para si fora da transformação cotidiana (Preciado, 2022), na medida em que esse encantamento incorpora saberes locais em experimentação coletiva.

Na rua, o Guerreiro Beija-Flor era o último grupo do circuito brincante do Ciclo de Reis de 2021 em Juazeiro, e mesmo com a experiência da Mestra sendo colocada em questão na performance por agentes institucionais que fazem as regulações do certame (Noleto, 2020) da festa oficial ela se mostrou disposta a negociar esse lugar e conseguiu se afirmar. Antes mesmo de adentrarem a performance, há um afeto que une e a transgeneridade “toma palavra”, como fala Jaqueline Gomes de Jesus (2019). Aqui, falo do capacete, das saias, do saiote e das espadas. Há nessas performances uma força alegre de resistência diante do que o corpo pode ser, no que ele pode se encantar e a partir de quem esse encantamento acontece. Com o filho de uma das moradoras do bairro que

11 O termo “aquendar” nesse contexto revela uma prática de produção de si a partir de lugares múltiplos que ressoa na construção desse corpo trans enredado pela tradição, envolvendo moralidades e subversões nesse gesto de esconder a genitália nessas performances onde os shorts ou calcinhas às vezes ficam à mostra na dança.

ajuda o grupo, Mestra Mellysa entra em cena com o apito na boca. O cordão segue na realza negra de um corpo brincante que encena no presente a devoção enquanto promessa de uma microutopia *queer*, onde a tradição pode ser retrabalhada. Para isso, considero a visão de Dodi Leal (2021) importante para articular essa relação entre cisgeneridade e tradição pela irrupção da existência travesti. A partir das transgeneridades se faz possível pensar nessa fabulação (Martins, 1997) do teatro de Reis como uma forma de pensar o encantamento por essa performatividade de gênero em “encantramento”.



Figura 6. Guerreiro Beija-Flor no Ciclo de Reis, 2021.

Foto: Ribamar José de Oliveira Junior.

Afinal, “encantrar o mundo é o encantamento travesti do mundo” (Leal, 2021, p. 10). O encantamento travesti do mundo pode ser relacionar com o reencantamento do mundo que Barroso (2013) enfatiza como premissa utópica. Desse modo, esse corpo pode escavar a tradição por uma temporalidade das colagens

travestis que fazem dos gestos em performance um modo de fabular outros lugares para si por meio da incorporação e suas poéticas, principalmente, se pensarmos que a tradição em si mesma não existe, pois como explica Castiel Vitorino Brasileiro (2021), na passagem do conhecimento corpo a corpo o que atravessa em superfície é sempre uma modificação, sutil e/ou radical. É por esse olhar que alcançamos a condição mutante da própria tradição, uma vez que essas transgeneridades em performance buscam e tecem outras formas de produzir dizibilidades e visibilidades por uma performatividade que se encanta.

ReXistências

Alguns dias depois desses festejos natalinos de 2021, Mellysa Giselly me disse que os capacetes de LED encantaram os espectadores e despertaram até a curiosidade de alguns mestres. Ao citar o Mestre Antônio do Reisado dos Irmãos, ela conta que ele ficou observando de longe os fios luminosos, primeiro achou muito “inovador” e só depois começou a gostar da ideia. Não só o exemplo da agência criativa nos capacetes, mas toda uma gramática local dessas vivências na tradição, a exemplo das produções de si a partir desses múltiplos lugares do corpo, revelam modos de perfazer mundos pelo artifício e suas encarnações. Apesar de utilizar o conceito de teatro como encantamento, tenho pensado que essa incorporação pode ser vista não por um tempo cósmico, onde as hierarquias sociais são suspensas e as identidades culturais são invertidas, mas sim por uma encenação de afetos e sensações que permite encontrar tensões entre performances e performatividades. Afinal, há um modo de jogar “closeta” que põe a performatividade de gênero no matiz do meu debate sobre o encantamento, onde essas brincantes se encantam, mas a sua forma de apresentar o gênero pode fazer irromper imagens do popular e dos enredamentos da tradição mesmo quando voltam ao cotidiano.

Ainda que hoje seja mestra, Mellysa diz não se ver como Tesouro Vivo da Cultura. É interessante destacar que não abordei de modo suficiente a cisgeneridade e sua viga dentro da produção dessas tradições, sendo uma discussão que pretendo avançar talvez em contraponto ao ativismo na cultura popular. Por muito tempo, trabalhei com a noção de ativismo brincante, mas o que essas reXistências têm a dizer para além dessas ressonâncias? Ainda não sei,

mas entendo que não há nada a ser resgatado, mas sim reimaginado através de um Nordeste em devires, no caleidoscópio que o Cariri e Juazeiro do Norte podem ser, trocando a “folclorização” pela “fechação” de todo um fio constelar de céu brincante. Assim, vejo que a fala da brincante Manul Marinho sobre Tica poderia ser uma resposta para Oswald Barroso, pois embora performar como rainha possa não fazer diferença para ele, a performatividade de gênero de quem performa parece importar.

Referências

- ALBERNAZ, L. S. F.; OLIVEIRA, J. M. Sinfonia de tambores: comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco. *Anthropológicas*, Recife, v. 26, n. 1, p. 75-102, jul. 2015.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. *Feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013a.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino*. São Paulo: Intermeios, 2013b.
- BARROSO, O. *Teatro popular tradicional: Reis de Congo*. Fortaleza: Minc: MIS, 1996.
- BARROSO, O. *Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas*. Fortaleza: Armazém Cultural, 2013.
- BARROSO, O. *A máscara: teatro ritual ao teatro brincante*. Fortaleza: Armazém Cultural, 2015.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENTO, B. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: Edufba, 2017.
- BRANDÃO, T. *O reisado alagoano*. Maceió: Edufal, 2007.
- BRASILEIRO, C. *Eclipse*. New York: CSS Bard: Hessel Museum, 2021.
- BUTLER, J. *Desfazendo gênero*. São Paulo: Unifesp, 2022.
- CARIRY, R. Cariri, a nação das utopias. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, p. 3-4, 5 mar. 2001.

CAVALCANTI, M. L. V. C. O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins, Amazonas. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 9-38, abr. 2018.

CEARÁ. Lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006. Institui o registro dos “Tesouros Vivos da Cultura” no Estado do Ceará e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado*, Fortaleza, ano 9, n. 227, p. 1-3, 30 nov. 2006. Disponível em: <http://imagens.seplag.ce.gov.br/PDF/20061130/do20061130p01.pdf>. Acesso em: 30 set. 2022.

COLLING, L. *A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade*. Salvador: Edufba, 2021.

DAWSEY, J. C. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, dez. 2005.

DAWSEY, J. C. Corpo, máscara e f(r)icção: a “fábula das três raças” no Buraco dos Capetas. *Ilha*, Florianópolis, v. 11, n. 1-2, p. 41-62, maio 2009.

FEITOSA, A. L. C. Sentidos e projetos de mediação: bairro, periferia e cultura popular em Juazeiro do Norte-CE. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 23, n. 63, p. 97-125, dez. 2022.

GRUNVALD, V. Terrorismos e pontes do musicar local: Linn da Quebrada e seu ativismo de reExistência e desidentificação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 65, n. 2, p. 1-23, jan. 2022.

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE. *Pequeno atlas de cultura popular do Ceará – Juazeiro do Norte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

JESUS, J. G. Xica Manicongo: a transgeneridade toma palavra. *Redoc*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 250-260, jan./abr. 2019.

LEAL, D. T. B. Fabulações travestis sobre o fim. *Conceição/Conception*, Campinas, v. 10, n. 1, e021002, maio 2021.

LOPES, D. Afetos. Estudos *queer* e artifício na América Latina. *E-Compós*, Brasília, v. 19, n. 2, p. 1-16, 2016.

MARQUES, R. Imagens do popular no Cariri: algumas notas à luz das obras de Geraldo Sarno e J. Figueiredo Filho. *Política & Trabalho*, João Pessoa, v. 1, n. 42, jan./jun. 2015.

MARQUES, R. Problemas de patrimônio como problemas de gênero: disjunções entre feminismo e cultura popular na Festa de Santo Antônio em Barbalha (CE). *Interseções*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 463-481, dez. 2020.

MARQUES, R. Nordeste, contracultura e cultura popular: lugares cognitivos e ficções persistentes na poética de João do Crato. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 65, n. 2, ago. 2022.

MARQUES, R.; PAZ, R. M. Quem é o povo da cultura popular? Algumas reflexões a partir das noções de Cariri, religiosidade e festas. In: CORDEIRO, D. S. (org.). *Temas contemporâneos em sociologia*. Fortaleza: Iris, 2013. p. 41-58.

MARTINS, L. M. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MESTRES guardiões da memória – Museu Casa do Mestre Nena. Direção: Rodolfo Richard. Produtor: Helton Amâncio. Fortaleza: Sesc Ceará, 2021. 1 vídeo (44min37s). Publicado no canal Sesc Ceará. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NOyGQEl6xXI>. Acesso em: 29 set. 2022.

MUNOZ, J. E. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: NYU Press, 2019.

NASCIMENTO, L. *Transfeminismo*. São Paulo: Feminismos Plurais, 2021.

NOLETO, R. S. Regulamentos da cultura: diversidade sexual e de gênero nos concursos juninos de Belém. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 1, e56099, dez. 2020.

NUNES, C. *Reisado cearense: uma proposta para o ensino das africanidades*. Fortaleza: Conhecimento, 2011.

OLIVEIRA, R. J. Tica nasceu de papo para cima: enunciados performativos na rainha do Reisado Santa Helena. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 55, e195523, 2019.

OLIVEIRA JUNIOR, R. J. Corpo brincante: a presença travesti nas performances dos quilombos de Reisado. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 3, e118634, jul./set. 2022.

OLIVEIRA JUNIOR, R. J.; FORTES, L. O simulacro da Rainha: performance, ritual e corpo no Reisado Santa Helena. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 26, n. 56, p. 87-115, jan./abr. 2020.

PRECIADO, P. B. *Dysphoria mundi*. Barcelona: Anagrama, 2022.

RAPOSO, P. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Uberlândia, v. 4, n. 2, p. 3-12, out. 2015.

RAPOSO, P. Performances políticas e ativismo: arquivo, repertório e re-performance. *Novos Debates*, Brasília, v. 8, n. 1, E8119, jul. 2022.

RAPOSO, P.; GRUNVALD, V. Sobre modos de fazer etnografia e modos de fazer mundos. *GIS*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 9-13, out. 2019.

RIBEIRO, S. *Juazeiro em corpo e alma*. Juazeiro do Norte: Royal, 1992.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Liberdade, 1989.

SANSI, R. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.

SCHECHNER, R. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988.

SODRÉ, M. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

TURNER, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ, 1982.

VERGUEIRO, V. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

Recebido: 30/09/2022 Aceito: 05/05/2023 | Received: 9/30/2022 Accepted: 5/5/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

No somos memorias: curar el miedo

We are not memory: curing fear

Celia Irina González Álvarez¹

<https://orcid.org/0009-0006-7001-7408>

¹ Investigadora independiente – Ciudad de México, México
irina.gonzalez.alvarez@gmail.com

Resumen

En enero de 2021 curé la exposición de arte nicaragüense contemporáneo en La Habana *No somos memoria* conformada por obras producidas después de las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua. Era la primera que vez que se presentaban artistas jóvenes nicaragüenses en Cuba fuera del ámbito estatal. Unos meses antes, el 27 noviembre de 2020, había sido protagonizada por centenas de jóvenes artistas e intelectuales la manifestación pública más numerosa frente a un ministerio después del triunfo de la revolución cubana. Esos mismos jóvenes fueron el público principal de la exposición *No somos memoria*. Aquí me interesa pensar en la práctica curatorial como una oportunidad para habilitar estrategias ante el miedo a “hablar” y el deseo de “hablar” sobre el propio miedo, fuera del espacio estatal –en un contexto donde la estatalización de la vida es considerable– pero con el Estado como protagonista principal de la práctica artística.

Palabras clave: antropología; arte cubano; política; arte nicaragüense.

Abstract

In January 2021 I curated the exhibition of contemporary Nicaraguan art in Havana *We are not memory* made up of works produced after the April 2018 demonstrations in Nicaragua. It was the first time that young Nicaraguan artists were presented in Cuba outside the state sphere. A few months earlier, on November 27, 2020, hundreds of young artists and intellectuals had staged the largest public demonstration in front of a ministry after the triumph of the Cuban revolution. Those same young people were the main audience of the exhibition *We are not memory*. Here I am interested in thinking about the curatorial practice as an opportunity to enable strategies in the face of the fear of “speaking” and the desire to “speak” about fear itself, outside the state space –in a context where the stateization of life is considerable– but with the State as the main protagonist of artistic practice.

Keywords: anthropology; Cuban art; politics; Nicaraguan art.

En enero de 2021 curé la exposición de arte nicaragüense contemporáneo *No somos memoria* en La Habana conformada por obras producidas después de las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua. Era la primera que vez que se presentaban artistas jóvenes nicaragüenses en Cuba fuera del ámbito estatal. Unos meses antes, el 27 noviembre de 2020 había sido protagonizada por centenas de jóvenes artistas e intelectuales la manifestación pública más numerosa frente a un ministerio después del triunfo de la revolución cubana. Esos mismos jóvenes fueron el público principal de la exposición *No somos memoria*, a ellos fue dirigida.



Figura 1. Público en *No somos memoria*. Foto: Celia Irina González Álvarez.

No somos memoria fue una curaduría pensada a partir del diálogo con los artistas nicaragüenses vía online de julio a diciembre de 2020. La selección de obras surgió de la evidente ruptura social y afectiva que produjeron las manifestaciones ante el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en abril de 2018, una que afectó a la ciudadanía nicaragüense y a los propios artistas como productores de representaciones culturales sobre su lugar específico. Abril de 2018 produjo más de 300 muertos no reconocidos por el gobierno sandinista, muchos de ellos estudiantes, calles cerradas por barricadas durante meses que fueron desmanteladas con la “Operación Limpieza” en la madrugada del 19 de julio para amanecer en una ciudad sin rastros de enfrentamientos y conmemorar el día del triunfo de la revolución sandinista.

Las obras llevadas a Cuba fueron producidas durante o después del 2018 en Nicaragua, al mismo tiempo el 2018 fue también un año de giro en la política cultural cubana y en las relaciones entre institución y artistas en el país.¹ Por tanto tomaré el 2018 como un año medular para la relación Estado-artista y artista-obra-exhibición pública en ambas naciones; me interesa pensar en la práctica curatorial como una oportunidad para habilitar estrategias ante el miedo a “hablar” y el deseo de “hablar” sobre el propio miedo, fuera del espacio estatal –en un contexto donde la estatalización de la vida es considerable– pero con el Estado como protagonista principal de la práctica artística. ¿Cómo atender prácticas artísticas que proponen formas no estatales de relacionamiento a la vez que tienen al Estado en el centro?

El control total de las relaciones de intercambio sociales, políticas, afectivas, económicas ha sido fundamental para sostener a un único Partido en el poder como legítimo durante décadas: el Partido Comunista de Cuba (PCC) por más de 60 años en Cuba y el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) desde el 2007 en Nicaragua. Por tanto para los Estados de Cuba y Nicaragua la producción de formas de relacionamiento no controladas por el Partido único son inaceptables. Las prácticas artísticas presentadas en *No somos memoria* y la propia práctica curatorial producida en La Habana produjo relaciones sin la intervención del Estado, aunque teniéndolo como protagonista, entre artistas

1 En 2018 fue aprobado el decreto-ley 349, rector de la política cultural cubana que legalizaba la censura en el medio artístico, habilitando inspectores para decidir que tipo de obra era aceptable o no, entre otras regulaciones que atentaban contra la libertad de expresión.

y ciudadanos en Nicaragua y entre artistas cubanos y nicaragüenses en La Habana; a estas me refiero como “formas no estatales de relacionamiento.”

Mi esfuerzo se concentrará en describir *No somos memoria* en una doble condición: como práctica curatorial y práctica etnográfica, en tanto proceso de larga duración, colaborativo, multisituado y multimedial pero sobre todo productor de relacionamientos no estatales para propiciar el espacio de diálogo performativo sobre “aquello de lo que no se habla.”

Como artista cubana y antropóloga me parecía fundamental conocer qué tipo de obra y en qué condiciones estaban produciendo los artistas nicaragüenses ante su contexto político específico, uno atado a la historia revolucionaria cubana. La revolución sandinista iniciada en 1979 y terminada en 1990 había sido conformada, en gran medida, con asesoramiento del Estado cubano, aún en el contexto de la Guerra Fría. Mi padre fue asesor militar en Managua, el padre del artista cubano Henry Eric Hernández fue asesor de la construcción, otros fueron maestros, asesores metodológicos para las escuelas de arte, artistas en misión internacionalista. Nuestros padres contribuyeron a la construcción del sandinismo durante los 80 a imagen y semejanza de la revolución cubana. Ahora nos tocaba a nosotros, los hijos, mirar a Managua en busca de un autoreconocimiento, para ubicar los últimos acontecimientos en relación a la región, para salir de una singularidad castrante que nos ha dejado sin referencias durante décadas.

Hasta el momento la relación entre cubanos y nicaragüenses había sido producida por el pacto entre ambos Estados. A pesar de haber estudiando arte en La Habana durante 9 años, haber sido profesora de arte durante cinco años y de haber desarrollado una carrera profesional que incluyó la participación en La Bienal de La Habana, evento que atrae artistas de la región, nunca había hablado con un artista nicaragüense. *No somos memoria* fue la oportunidad de comenzar ese diálogo fuera del ámbito estatal y con un nuevo escenario intelectual en la isla luego del reclamo de la escena del arte cubano al Ministerio de Cultura por la falta de derechos cívicos en noviembre de 2020.²

2 27N fue la comunidad que surgió después de la manifestación de la escena intelectual cubana frente al ministerio de cultura pidiendo libertad de expresión y la liberación de los miembros del Movimiento San Isidro detenidos la noche anterior.

Es así que la pretensión de este ensayo no es producir una comparación entre la escena del arte cubano y nicaragüense, sino comprender cómo un lugar etnográfico ha constituido al otro, a través de pactos estatales pero también a través de procesos afectivos y de relacionamiento que escampan de la presencia espectral de la imagen revolucionaria.

Las obras en *No somos memoria* no solo describen un contexto político y afectivo específico sino que habilitaron estrategias para propiciar un diálogo en dos niveles: entre los propios artistas cubanos tomando la oportunidad de comprensión de sí mismos al compararse –verse reflejados en– con un contexto cercano en la región –y al mismo tiempo, radicalmente distinto– y entre artistas de ambos países al conocer de la existencia los unos de los otros, tener la oportunidad de dialogar a través de la exposición y de la intervención conjunta del fanzine *Pánico*, una edición especial para Cuba.

En enero de 2021 ya habían transcurrido más de dos años de aquellos acontecimientos y habían sido producidas obras y exposiciones motivadas por la nueva situación del país. En estos momentos algunos de los artistas han decidido vivir fuera de Managua. Ahora la escena del arte contemporáneo nicaragüense está descentrada, dispersa y el terror ha ido en aumento luego de la reelección del presidente sandinista Daniel Ortega y las consecuente persecución y encarcelamiento de la oposición oficial y de cualquier persona que sea identificada como tal por los funcionarios estatales. Los nombres de los artistas nicaragüenses han sido sustituidos por seudónimos en este ensayo a petición de los propios artistas. Aún hoy ellos continúan viviendo en una situación de inseguridad y temen por las consecuencias de la divulgación de este texto abiertamente antigubernamental en una revista académica.

La mayoría de las obras expuestas en La Habana en 2021 no habían sido mostradas en Nicaragua o habían sido compartidas con un público reducido y a discreción, casi siempre sin aclarar créditos. Los artistas cubanos tampoco estaban informados de lo que sucedía en Nicaragua, sabían lo que habían dicho las noticias oficiales del PCC a favor del gobierno de Daniel Ortega y algunos conocían de la represión sufrida por los civiles. Las obras expuestas en *No somos memoria* fueron además una oportunidad de conocer los últimos acontecimientos ocurridos en Nicaragua y de su relación con la historia revolucionaria.

Durante los días de apertura de la muestra grabé la mayoría de las conversaciones y encuentros entre artistas y en relación con las obras. El 27 de enero

de 2021 fui detenida con violencia por la policía política en La Habana junto a 20 artistas, activistas e intelectuales. La policía decomisó nuestros móviles durante el tiempo de detención e interrogatorio y borró toda información de nuestros dispositivos. En lo sucesivo dejaré una nota cuando me refiera a diálogos e interacciones ocurridas durante la muestra que fueron borradas por la policía. Este evento ayudará a pensar cómo el intento de relacionamiento no-estatal entre cubanos y nicaragüenses es nuevamente atravesado por el Estado, esta vez a través de las imágenes, de aquellas consideradas ofensivas. Más que describir el acto violento del ofendido quiero comprender su significado en el contexto específico del intento de producción de relaciones. ¿Qué tipo de relación podría producir un evento no propiciado por el Estado entre artistas cubanos y nicaragüenses, antes solamente gestionada por sus gobiernos?

Curar en tres actos: estrategias ante el miedo

Aunque describiré y analizaré el proceso curatorial de *No somos memoria* es también mi interés ubicar esta experiencia curatorial en relación a otras dos exposiciones realizadas en Nicaragua: *Adoquinazo* de 2018 y *Telaplico* de 2021; para pensar cómo estos tres procesos curatoriales habilitan estrategias similares que responden a las condiciones de inseguridad y miedo ante la represión de Estado.

Adoquinazo fue una exposición curada por los artistas nicaragüenses Darling López y Mateo en el 2019, luego de las manifestaciones de 2018. Para esta exposición los curadores invitaron a los artistas a realizar sus obras utilizando hasta 300 adoquines proporcionados por el proyecto. Los adoquines son un elemento detonador de significados en la historia reciente de la nación nicaragüense, con sus calles y carreteras adoquinadas, han servido para construir barricadas en apoyo y en enfrentamiento al sandinismo en los últimas décadas. *Telaplico* fue una exposición realizada en abril de 2021 en Managua, curada por los artistas Ramón Álvarez, Félix Carril y Antonio Pacheco en repuesta al robo de las obras del artista cubano Luis Manuel Otero Alcántara y su encarcelamiento por la policía militar cubana durante el 8vo Congreso de Partido Comunista de Cuba (PCC). Los curadores/organizadores pidieron a los artistas que se apropiaran de obras de Luis Manuel a modo de restitución y réplica al robo policial de las originales.

En las tres exposiciones son habilitadas estrategias recurrentes por los curadores/artistas/organizadores ante el miedo a “hablar” y el deseo de “hablar” sobre el propio miedo. Primero, las exposiciones son realizadas en espacios seguros, probados, donde los propios curadores tienen total control del lugar y libertad para exhibir y tomar decisiones autónomas. Segundo, el público de las exposiciones es limitado y seleccionado, los nombres son organizados en listas y las visitas divididas en grupos pequeños, quienes asisten son conocidos, la confianza en la complicidad del público es fundamental. Tercero, no hay divulgación previa a la inauguración, ni promoción posterior pero sí hay un esfuerzo considerable dirigido a documentar el evento e incluso en diseñar páginas web como plataforma para dejar ordenados los resultados de la exposiciones: obras, textos, imágenes de los encuentros, carteles no divulgados. Entonces, son muestras realizadas con la intención de decir algo relevante al futuro, aunque deben permanecer en silencio en el presente. Sin embargo, en estas páginas web no aparecen los nombres de los artistas, por tanto las obras son anónimas y el link de acceso es compartido a discreción con los interesados de confianza. Cuarto, cada exposición tuvo un elemento detonador –sobre el cual giró la propuesta de las obras exhibidas– que propició el espacio de diálogo performativo sobre “aquello de lo que no se habla”. En *No somos memoria* y *Telaplico* fue la exhibición de las obras de artistas nicaragüenses en La Habana y viceversa lo que permitió hablar de sí mismos utilizando al otro/mismo regional como espejo.

Aunque el ánimo de estas exposiciones era antigubernamental, los diálogos producidos y las obras mismas como detonadoras de esos diálogos pensaban en la posición del miedo en las relaciones diarias, en el lugar del artista/ciudadano respecto a la historia revolucionaria y en la gestión de la violencia heredada en el presente más que en la descripción del acto represivo. Los artistas, curadores y público no se concentraron en posicionarse a partir de las únicas dos opciones de la narración política polarizada: izquierda “revolucionaria”, “anticapitalista” o derecha “conservadora”, “desarrollista”. Tampoco se trató de ubicar al Estado como agresor y al artista como víctima, se trataba de intentar gestionar la violencia colectiva sistemática, eventos en los que la mayoría se ha encontrado alguna vez en posición de víctima y otra de victimario. La división entre familia y Estado es otra a ser problematizada para pensar en *No somos memoria* como curaduría y espacio de diálogo performativo. Para nuestra generación, los nacidos en los 80, nuestra familia ha sido área de

afecto al mismo tiempo que productora de Estado, “mi familia es sandinista”, me dijo el artista nicaragüense Mateo durante nuestra primera conversación.

En *Life and words: violence and the descent into the ordinary* la antropóloga india Veena Das (2007) está interesada en describir la gestión de la violencia en la vida diaria y en la problematización del dualismo víctima/victimario ante la violencia de Estado: “Los límites que se trazan alrededor de quienes ejercen la violencia colectiva entre sí pero que continúan habitando el mismo espacio son más sutiles” (Das, 2007, p. 37, traducción propia). Para Das espacio compartido y distancia temporal del evento de violencia parecen borrar la división entre Estado opresor y pueblo oprimido (Das, 2007, p. 35). El evento violento se vuelve parte de la vida diaria pero no como resultado del pasado sino que incorporado en transformación progresiva: “[...] Cuando la violencia deviene tan incorporada al tejido social que se vuelve indistinguible de lo social” (Das, 2007, p. 39, traducción propia). No se trata de pensar al Estado como una abstracción sino que encarnado en funcionarios, militares, asesores, agentes, personas con familia, vecinos, amigos, que durante el evento violento son protagonistas de la contienda pero más tarde continúan conviviendo con el resto. Pienso, por ejemplo, en la amistad de mi padre, quien fue parte del comité para la identificación de militares a ser ajusticiados después del triunfo de la revolución cubana en 1959, con dos vecinos hijos de fusilados como resultado de los juicios sumarios producidos por aquel comité. Luego de 64 años de aquellos juicios y en la convivencia diaria del barrio el límite entre opresor estatal y víctima ha comenzado a desdibujarse ¿Cómo la práctica artística posibilita problematizar acontecimientos descritos habitualmente desde dualismos ideológicos también violentos?

Mi esfuerzo se concentrará en describir *No somos memoria*, primero porque de las tres exposiciones *No somos memoria* fue propuesta y curada por mí en La Habana, mi participación como artista, curadora, etnógrafa y enlace con el arte nicaragüense contemporáneo, me permite hablar desde la experiencia del trabajo de campo realizado entre enero y junio de 2021. Segundo porque considero que *No somos memoria* es un proceso de enlace entre *Adoquinazo* (2019) y *Telapalico* (2021), surgió como consecuencia de las experiencias post 2018 de los artistas nicaragüenses y tuvo como referencia la exposición *Adoquinazo*, a la vez que detonó una mayor cercanía entre las escenas del arte cubano y nicaragüense propiciando la realización de la exposición *Telapalico* en abril de 2021.

La curaduría, una decisión metodológica

La curaduría ha sido incorporada como estrategia metodológica por antropólogos interesados en las prácticas y procesos del arte contemporáneo en los últimos años. Mientras que la figura del curador ha ganado considerablemente en protagonismo con el aumento de bienales, centros de arte, fundaciones, pasando a ser una referencia para diferentes campos del conocimiento en su papel de mediador, investigador y productor de relaciones (Enwezor, 2015). A la vez la figura del curador como la del etnógrafo ha perdido su singularidad creando un estado de dislocación epistémica: se puede hacer curaduría sin identificarse como curador o etnografía sin reconocerse antropólogo (Sansi, 2020).

Los antropólogos interesados en arte contemporáneo se han acercado a este campo desde dos lugares principalmente: para hacer una antropología sobre el arte o para repensar su trabajo y práctica como antropólogos a partir de las posibilidades experimentales del arte contemporáneo. Esta segunda posición es asumida por autores como Marcus (2010), Elhaik (2013, 2016), Sansi (2020), Ssorin-Chaikov (2013) en su acercamiento a la práctica curatorial interesados en curar y en la experimentación etnográfica para revitalizar el trabajo de campo. Mientras que los artistas y curadores interesados en propiciar acontecimientos más que en la producción de objetos ha ido en aumento desde su identificación por Hal Foster (1996) en “El artista como etnógrafo”.

La práctica curatorial como procesos de larga duración, site-specific y sostenida en la investigación se acerca a la práctica etnográfica, cada vez más involucrada con sujetos, objetos y acontecimientos localizados en más de un lugar, en movimiento. Se trata por tanto de una antropología contemporánea que más que ir en busca de la alteridad radical inmóvil geográficamente investiga sujetos en tránsito, tan viajeros como el propio antropólogo, conformados tanto por la movilidad de sus cuerpos como por la de la información, imágenes, representaciones con la que se identifican (Sansi, 2020). Es así que antropólogo y curador en sus prácticas producen narraciones multisituadas a través de procesos colaborativos y de larga duración sostenidos por la investigación.

Presentarme como artista y curadora interesada en realizar una exposición de arte nicaragüense en La Habana fue una oportunidad de entrar a campo, no solo desde el lugar del investigador que demanda información sino proponiendo trabajar en colaboración para visibilizar obras que en su mayoría no habían sido

mostradas. Es decir, la práctica curatorial implicaba no solo atender las conexiones entre las obras nicaragüenses post 2018 sino a aquellas que posiblemente se producirían con los artistas cubanos, ahora público, interesados en dinamizar el ámbito cívico, demandando derechos al Estado, sobre todo libertad expresión.

No somos memoria se trató de una labor de mediación ante una historia comenzada e interrumpida por el Estado que involucró a sus ciudadanos ideológica y afectivamente –una identificación entre ser cubano y nicaragüense con ser revolucionario– para construir a Nicaragua utilizando de referencia a Cuba, a su vez ya soviética.

En la introducción a *Anthropology in the margin of the state* Veena Das y Deborah Poole (2004) describen un Estado constituido también por sus propios márgenes, no se refieren solamente a territorios sino a prácticas aprendidas desde una posición de ilegalidad/legalidad. Los ejemplos etnográficos presentan situaciones y personas constituidas en márgenes legales y estatales, donde la ley es ejecutada a través de prácticas irregulares aprendidas por la población. No se trata de situaciones excepcionales y pasadas sino de cómo acontece la vida diría en regiones donde supuestamente el Estado no acaba de asumir el control. Sin embargo, el interés no es encontrar poblaciones pre-estatales –la nostalgia por la alternativa a la vida moderna– sino comprender cómo el Estado participa de formas de ilegalidad para sostenerse, a la vez que dichas prácticas lo reconforman constantemente.

En el caso cubano el Estado ha sido construido como una “alternativa al capitalismo”, se trata de un Estado al margen ideológico más que legal. Si la antropología ha mirado al otro-primitivo-natural en busca de vestigios de sistemas pre-estatales, en el caso cubano, el intelectual de izquierda –en complicidad con los dirigentes estatales– ha buscado y contribuido a la construcción de un Estado alterno a la hegemonía del capitalismo. El Estado cubano sostenido por una retórica de la alteridad, es el que se presenta al margen y no su población. Por tanto, como Estado alterno, es también víctima nunca victimario, un buen salvaje por definición y aquellos que se oponen a este, también por definición, apoyan el sistema hegemónico. Así el Estado cubano produce a un enemigo que apoya al sistema hegemónico del capitalismo, reservando el lugar de alternancia para sí mismo.

Nicaragua desde 1979, y posiblemente desde antes, ha mirado a Cuba intensamente, le sirvió de espejo para construirse de forma intencional. Con la revolución

sandinista Nicaragua también pasó a conformar esa franja regional ideológicamente alterna. Sin embargo, el punto de referencia fundamental, la fuente originaria del ánimo revolucionario siguió siendo Cuba. Hacer una exposición de artistas nicaragienses en La Habana y no al revés, fue entonces, metodológicamente estratégico, se trataba de voltear el espejo. Ahora éramos los cubanos quienes teníamos algo que comprender sobre nosotros mismos mirando a Nicaragua, específicamente a sus artistas, esta vez sin la mediación del Estado.

No somos memoria en Avevez Art Space

La exposición fue realizada en Avevez Art Space, sala de exhibición y hogar de Solvig Font y su hijo Mauricio. Ubicamos las obras en el espacio doméstico: sala, comedor, cocina y las dos habitaciones. La decisión de curar esta exposición en un espacio privado es fundamental y no arbitraria. Primero, La Habana era una ciudad cerrada, donde se hacía imposible programar evento alguno, pero sobre todo, era impensable traer una exposición como *No somos memoria*, cuestionadora del gobierno de Daniel Ortega, a un espacio institucional, es decir del Estado, dirigido directamente por cuadros del Partido Comunista de Cuba (PCC). Segundo, Solvig Font fue una cómplice fundamental de este proyecto, ella fue una de las 30 personas que entraron a reunirse con los funcionarios del ministerio de Cultura el 27 de noviembre de 2020. Desde el 2018 fue también parte del grupo de artistas, gestores y curadores que pedían la no aprobación y luego derogación del decreto ley 349.³ En esta tarea de más de dos años de reclamo al Estado a través de sus instituciones culturales Solvig Font se convirtió en parte y colaboró en la conformación de una comunidad artística interesada en una movilización cívica, en principio, en el reclamo de libertad de expresión. Avevez Art Space fue el espacio seguro que posibilitó la realización de la curaduría de *No somos memoria*.

3 El decreto Ley 349 fue aprobado en noviembre de 2018 y consiste en una nueva política cultural que permite inspeccionar eventos artísticos, decomisar bienes, el cierre de espacios y el retiro de obras en caso de no seguir las normas de dicho decreto, por ejemplo el cumplimiento de las “buenas costumbres”.



Figura 2. Solvig Font y Celia González. Foto: Celia Irina González Álvarez.

No somos memoria estuvo dividida en 5 espacios de exhibición siguiendo la distribución del hogar de Solvig Font: sala, pasillo, habitación 1, habitación 2 y cocina. La mayoría de las obras expuestas eran videos –por razones logísticas exhibir video no implica el traslado de un objeto físico aunque demandó 5 video proyectores y misma cantidad de reproductores, lo cual fue un reto técnico importante en La Habana durante la pandemia-. La distribución de las obras en el espacio estuvo relacionada con las especificidades técnicas de las obras, sonido y duración pero sobre todo con la propuesta de una narrativa a través de obras que constantemente conectaban pasado –la memoria de experiencias heredadas más que vividas– y presente –el horror demasiado cercano, complejo de articular–.

En la sala justo al lado derecho de la puerta de entrada ubicamos una pequeña zona de proyección donde rodaban en loop 5 videos cortos, de menos de 5 min: *El año que vivimos en resistencia* (2020) de Mateo, *Oración contra dictadura* (2020), *Todo lo grabé* (2018) y *A Leonel Rugama* (2019) de la artista Milena García, *Meditación* (2020) de Darling López y *ORMU* (2020) de Flores de la Guerra.



Figura 3. Proyección en la sala. Foto: Celia Irina González Álvarez.

El año que vivimos en resistencia (2020) está conformado por un grupo de entrevistas realizadas por el artista a ciudadanos nicaragüenses dispuestos a contar sus experiencias durante las manifestaciones de 2018. Para Mateo se trataba de escapar de los bandos que han conformado la nación en las últimas décadas, condenando a unos y legitimando a otros: izquierda-derecha, rojo-azul, sandinista-contras, gobierno-antigobierno:

Estaba haciendo un proyecto que tiene que ver con el cuidado de la memoria, estaba entrevistando gente sobre la experiencia del 2018. Empezó así, primero hablando de las experiencias de las personas en el 18, tratando de utilizar el relato individual o la experiencia individual porque una de las cosas que me preocupa mucho de todo esto, es que los relatos están a la orden del día, pues y absolutamente parcializados, pues. Eso es uno de los grandes problemas que tiene ahorita Nicaragua, los dramas personales no existen, o estás en el gran paquete del gobierno o estás en el gran paquete de la oposición y no hay nada más. En el 18 era muy mal visto que una persona dijera no estoy de acuerdo con esto pues, o porque me siento mal porque están pegando tiros frente de mi casa.⁴

4 Entrevista a Mateo vía online en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

¿Cómo aquellos que no estaban interesados en ubicarse en un bando u otro habían vivido sucesos que rompieron radicalmente y de forma incomprensible la vida diaria? Para Mateo no se trata de describir el evento violento sino de comprender y sobre todo registrar, cuidar de los efectos en aquellos ciudadanos que han quedado anulados por una narración totalizante a la que han quedado subordinados. Mateo nos propone escuchar aquello que no se debe decir, sobre todo, hace eso, un trabajo de escucha atenta e intencional:

Había una dinámica en la cual la gente empezaba hablar y después yo empezaba a dibujar. Al principio nació por la necesidad de protección de identidad, me interesaba el retrato pero me interesaba un retrato un poco más impresionista de la gente.⁵

Me interesa la incorporación del dibujo como parte de la metodología de trabajo asumida por el artista para cuidar del informante que se ha atrevido a hablar, confiando en la discreción del escucha, al mismo tiempo que para observar con atención a aquel que habla. El acto de dibujar implica mirar muchas veces y traducir a un plano bidimensional lo observado. Dibujar exige una toma de decisiones de forma inmediata, en el acto, por tanto, está ahí traducida a imagen la mirada contingente de Mateo como observador intencional. Además Mateo escogió como técnica el dibujo a pastel, una que le permite “soltar la mano”, realizar un dibujo ágil, posible de terminar durante la entrevista. La capacidad expresiva del pastel escapa de la descripción mimética para concentrarse en la “impresión” de aquel que dibujo, alguien que también vivió los eventos violentos de 2018 y escucha ahora para cuidar la memoria pero también para producir comunidad teniendo al video como dispositivo aglutinador de experiencias dispersadas ante la violencia y el miedo.

El año que vivimos en resistencia es entonces el resultado de una escena de encuentro que no queda explicitada sino que ha debido de ser traducida ante las condiciones particulares del proceso de trabajo y sus intenciones: abandonar un discurso en el que el Estado es protagónico, recibe apoyo o

5 Entrevista a Mateo vía online en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

rechazo, para concentrarse en los efectos individuales de la violencia colectiva y sistemática.

Mateo subió los videos de *El año que vivimos en resistencia* a una página web sin autores, respondiendo a esa posición en contradicción: compartir las experiencias sobre el 2018, hablar de los sucesos, a la vez que temiendo al habla, a compartir, procurando el cuidado de sí mismo y de los demás involucrados, entrevistados y colegas colaboradores con la realización del video.

Ubico los efectos del miedo al habla en dos dimensiones, por un lado como detonador de la búsqueda de metodologías en la práctica artística, para propiciar la escena de encuentro con la imagen como dispositivo de registro o como mediadora. Por otro como elemento productor de contradicción, en tanto existe un ánimo de parte de los artistas de “cuido de la memoria” producida por los efectos de la violencia y el miedo, al mismo tiempo que son tomadas todas las medidas para controlar la divulgación de las imágenes y sobre todo el nombre de los autores: no firmando las obras, no incluyendo nombres en las páginas web o más radicalmente decidiendo no mostrarlas a ningún tipo de público.

Mi entrada a campo en la escena del arte nicaragüense fue en línea, me presenté como artista visual –la carrera a la que más tiempo he dedicado– y encontré que siendo cubana, joven y artista lograba la posibilidad de empatía política y profesional. Sin embargo, algunos artistas decidieron pasar la responsabilidad a otros de narrar la experiencia con proyectos colectivos post 2018, ante el “no saber hasta donde decir” cuando el contar implicaba mencionar el nombre de otros colegas involucrados. Mateo fue uno de los artistas que asumió la responsabilidad de contarme:

Al final uno se emociona hablando de las cosas pero realmente es que todos hemos tenido como esta cosa de no sabemos hasta donde podemos hablar. Entonces, hay un tema como de cuido, no se si eso te ha pasado con otros pero en el caso de nosotros eso ha salido pues porque creo que al arte lo están dejando de último pero sí ha habido en otros artistas acosos, amenazas, un montón de cosas. Entonces yo me imagino que eso fue pues: que te cuente Mateo. Pero bueno mira, entonces, te voy a hacer todo el cuento.

Oración contra dictadura (2020), *Todo lo grabé* (2018) y *A Leonel Rugama* (2019) de Milena García formaron parte de la lista de reproducción de la sala en *No somos memoria*. Son tres obras realizadas post 2018 directamente relacionadas con las manifestaciones de abril de ese año aunque acudiendo a diferentes niveles de descripción.

Todo lo grabé es la apropiación de una transmisión en vivo de uno de los acontecimientos más divulgados y traumáticos de 2018, una familia quemada dentro de su propia casa debido al fuego policial. Este evento es también narrado por una de las entrevistadas en *El año que vivimos en resistencia* de Mateo. En el afán de habilitar estrategias para la comprensión de los efectos de la violencia, la brutalidad del acontecimiento es doblemente narrada por los artistas. Es revisado como momento cumbre del acto violento, la muerte de los niños se hace insoportable pero lo es aún más que el hecho ocurriera frente a la autoridad policial inmutable. Milena sustituye la imagen del video por un plano blanco, el exceso de luz que no deja ver, el horror hiper-expuesto, observar mientras mueren otros, todos cómplices, todos víctimas. Al final del audio, quien transmite dice: “este video lo están viendo 7 mil personas, todo lo grabé” ¿Cómo dividir entre víctimas y victimarios?

En año que vivimos en resistencia y *Todo lo grabé* son el registro de un acontecimiento y sus consecuencias fuera de la narrativa revolucionaria o contrarrevolucionaria producida por el Partido único. Son imágenes insoportables para el discurso estatal porque se han atrevido a habilitar un lugar distinto al binario, a aquella imagen incurable de la nación nicaragüense: la revolución sandinista que se niega a ser restituida. Estoy pensando aquí una revolución como imagen de pensamientos, no como hecho histórico y no como cualquier imagen sino que como una que se niega a ser curada, remediada (Elhaik, 2016).

Aunque el cartel de la exposición anunciaba 15 de enero, decidimos Solvig Font y yo inaugurar antes, primero previendo un posible cierre de la exposición utilizando la entrada a fase 1 de la cuarentena en el país como justificación y segundo porque era probable que las restricciones de movilidad en la ciudad aumentarían. Desde el 10 de enero habían prohibido la circulación de vehículos después de las 9pm y el 13 de enero habían establecido un toque de queda de 9pm a 5pm y estaban prohibidas las aglomeraciones en lugares públicos.



Figura 4. Cartel *No somos memoria sin nombres*. Foto: Celia Irina González Álvarez.

El 13 de enero en la mañana estaban citados artistas involucrados con el 27N⁶ y el Movimiento San Isidro (MSI)⁷ interesados en intervenir los fanzines *Pánico* 1 y 2.

-
- 6 El 27N es una comunidad de intelectuales surgida luego de la manifestación frente al Ministerio de Cultura y reunión con funcionarios de dicho ministerio el 27 de noviembre de 2020.
- 7 El Movimiento San Isidro surgió como iniciativa de un grupo de artistas, entre ellos Luis Manuel Otero y ONMI Zona Franca para pedir la no aprobación del decreto ley 349. MSI organizó la Bienal 00 en 2018 en alternativa a la Bienal de La Habana y su sede fue el lugar de acuartelamiento de los huelguitas de noviembre de 2020 en demanda de derechos cívicos.
-

La primera visita que recibimos fue la de la artista Sandra Ceballos, una de las más importantes de la escena del arte cubano por su obra y debido a su labor como gestora de *Espacio Aglutinador*, primera galería independiente de Cuba, abierta en 1994 junto al artista Ezequiel Suárez.

Sin anunciarlo Sandra Ceballos decidió realizar una visita performativa a *No somos memoria*. Mientras comenzaba a explicar las primeras obras de la exposición Sandra Ceballos se quitó la blusa quedando visible el sostén donde había escrito con un permanente negro “Esta no es mi talla”. Al mismo tiempo que repetía “esta no es mi talla”, “nada es mi talla, no encajo en ninguna parte.”



Figura 5. Sandra Ceballos, performance *Esta no es mi talla*.

Foto: Celia Irina González Álvarez.

La palabra talla se utiliza en el lenguaje coloquial en Cuba como sustituto de “cosa” o “situación”. En este contexto “esta no es mi talla” remitía a “esta no es mi forma de hacer las cosas” o “no me interesa involucrarme con esto” y al mismo tiempo tenía la lectura literal de la talla de sostén “esta no es mi talla de sostén”, no es mi tamaño, no es lo mío. En sostén y con un cubrebocas negro que hacía su imagen más cercana a una performatividad anárquica, Sandra Ceballos visitó la exposición. Sandra Ceballos ha sido una figura irreverente ante la estatalización de las relaciones entre artistas, gestores, curadores o críticos.

Sandra Ceballos como creadora y gestora de *Espacio Aglutinador* sufrió censuras y experimentó actos represivos de diversas formas, al ser un espacio de exhibición que no hacía pactos con el Estado. Ahora Sandra Ceballos convertía su visita a *No somos memoria* en una oportunidad para ejecutar una declaración performativa: no soy parte y no me siento identificada con esta situación o simplemente no soy parte de ningún gremio, comunidad, no encajo en ningún proyecto o postura política.

Ante *Transfiguración*, serie de dibujos a lápiz sobre cartulina del artista nicaragüense Noel de la Cruz, Sandra Ceballos comenzó su visita performativa a *No somos memoria*. Mientras Sandra Ceballos se presentaba como figura outsider ante el escenario político y artístico cubano Noel de la Cruz representa la imagen de forma de un humano. Un rostro de forma progresiva avanza hasta convertirse en una imagen borrosa, amorfa, en la que es casi indistinguible identidad alguna. Esta obra sencilla, sugerente más que directa, fue censurada en el Instituto Nicaragüense de Cultura (INC) por representar una postura en contra del gobierno. La respuesta gubernamental ante *Transfiguración* es síntoma de una mirada alerta, que sospecha de todos y que le interesa mucho el tipo de representación que acompaña al Estado.



Figura 6. Dibujos de Noel de la Cruz. Foto: Celia Irina González Álvarez.

El Instituto Nicaragüense de Cultura fue creado por la revolución sandinista en los 80 y ahora ha sido retomado como espacio de apoyo al gobierno de Daniel Ortega, con exposiciones dedicadas a la figura del héroe Augusto César Sandino, por ejemplo. Alegorías revolucionarias donde el héroe es un hombre intransigente, inamovible, seguro, una representación de la nación masculinizada y vertical. *Transfiguración* propone un humano ambiguo, inestable, deforme, inconsistente, para el gobierno atento a los símbolos exhibido en sus instituciones estas son imágenes inaceptables. Aunque no hay en *Transfiguración* una referencia directa a las manifestaciones de 2018, fue intención del artista pensar la persona involucrada en estos eventos de violencia y los efectos en su identidad ¿En qué se transformó el ser nicaragüense después de las demostraciones de violencia de abril?

En el 2018 que empezó la crisis sociopolítica, siempre se criticaba pues y se cuestionaba la falta de libertad de expresión, de pensamiento y al estallar todo esto fue una sorpresa para nosotros la capacidad de violencia que tenemos o que se generó en ese momento. Yo vi ese proceso como una pérdida de identidad, como una deformación de la persona, como una desintegración y en todo el proceso está la idea del cuestionamiento y de poner la obra casi como un test proyectivo pues, donde creo un juego con la mirada, donde por una parte está la pieza que te observa y es observada pero funciona como un test pues. Al final uno ve lo que uno es, es como un reflejo de uno mismo, entonces puedes ver un monstruo o una fotografía movida pero siempre está la idea del monstruo imaginario en la obra. Entonces, de hecho me hicieron un llamado de atención porque sonaba a una postura política en contra del gobierno.⁸

El gobierno supo leer las intenciones de Noel, su necesidad de poner en cuestión quiénes eran a partir de 2018, quiénes serían en el futuro. En principio hubo discreción en el relato de Noel durante nuestra primera conversación, luego comenzó a contarme la complejidad de su posición. Trabajaba para una institución pública que respondía a las políticas del gobierno, educar jóvenes

8 Entrevista a Noel de la Cruz vía online en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

artistas y a la vez lidiar a través de su obra con la capacidad del Estado para generar violencia era una dualidad que lo mantenía en constante tensión.

Noel de la Cruz y Sandra Ceballos respondían al lugar en el que habían sido ubicados por el Partido único como intelectuales descentrados. Por un lado Noel aún intentando un espacio de diálogo desde las instituciones estatales, por otro Sandra como directora de su propia galería, ya convencida de la posición inamovible de la narrativa totalizante del Partido. Ambos habitaban ese lugar outsider al que es relegado el artista cuando rechaza el pacto entre intelectual y Estado total.

También en la sala de Avevez Art Space fue ubicado el video-performance *Marimba sangrienta* (2019) del artista Flores de la Guerra. Para esta obra Flores trabaja con elementos que conforman la tradición cultural nicaragüense, aquella con la que se identifica y folkloriza la nación. Flores tocaba la marimba instrumento musical indígena mientras utilizaba la máscara de viejo, un personaje recurrente en la tradición indígena-criolla nicaragüense. La canción interpretada por Flores en la marimba era Ave María, la preferida del presidente Daniel Ortega, mientras percutía el instrumento el cuerpo de Flores se iba cubriendo de sangre ubicada en el mismo. Flores ha estado trabajando con la simbología del monumento como representación del poder a ser desmantela o subvertida desde el 2014. Sin embargo, en *Marimba sangrienta* acude a elementos culturales más que monumentales para pensar en esa apropiación violenta a la vez que eclética, incoherente, conservadora a la vez que de izquierda que encarna la figura de Daniel Ortega.

La política cultural del actual gobierno de Nicaragua es explícita en la relación identidad – tradición – ideología: eres nicaragüense en tanto eres indígena y sandinista. La cultura pasa a ser la oportunidad de apuntalar la retórica gubernamental, no desde una posición dinámica, una cultura en construcción que repiensa a sí misma, sino una muerta, folklorizada, inamovible. Flores en *Marimba sangrienta* enfatiza esta relación simbólica entre caudillo y tradición raptada, utilizada para justificar la violencia de Estado contra los ciudadanos: la agresión a una población que disiente del gobierno y por tanto no reconoce la tradición cultural. La tradición patrimonializada es ubicada como instrumento simbólico para atentar contra aquellos que la viven de forma dinámica, en transformación. La máscara un elemento fundamental en la tradición indígena criolla nicaragüense, es reconocida por Flores en el Güegüense, ese personaje que

aprende a transmutar para salvarse ante el poder colonial: “somos muy güegüenses”. Decir con máscaras para no dejar de decir pero no exhibirnos mientras lo hacemos, la exigencia de honor, el “dar la cara”, se convierte en un lujo imposible para la población indígena destinada seguir órdenes o perecer.

En una de las habitaciones de Avevez Art Space, generalmente utilizada como dormitorio por Solvieg, proyectamos *Mordaza* una obra de 2018 de Martha Margarita, artista y productora de cine. La artista estaba en la escuela de cine de San Antonio de los baños, La Habana, cuando ocurrieron las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua. *Mordaza* convoca la reflexión sobre la herencia del terror, cómo recordamos situaciones de violencia que no hemos vivido pero que han sido narradas por nuestros padres y abuelos y que nos han enseñado a vivir en el miedo. Martha Margarita pidió a varias estudiantes mujeres de la escuela de cine de Chile, Brasil, Argentina, Nicaragua que contarán sus miedo heredados a través del relato familiar. Estos testimonios sonoros fueron montados sobre imágenes grabadas por la gente con sus móviles el 2018 en Managua y con imágenes de archivo de las guerrillas durante la revolución sandinista de 1979. Dos actos de terror colindantes, solapados, heredados, el primero heredado a través del relato familiar, no el épico reconocido de forma oficial sino el afectivo, el doméstico y el segundo vivido de forma directa, una consecuencia del otro, uno encubado por el otro. *Mordaza* funciona como dispositivo de condensación de significados para producir nuevas relaciones que escapen a las estatalizadas, a las impuestas a través de actos de terror.

Martha Margarita aún no ha mostrado la obra de forma pública en Managua, solo en proyecciones privadas y sin los créditos de quienes trabajaron ella. Permitirme mostrar *Mordaza* en La Habana fue un acto de confianza de Martha Margarita hacia mí como curadora, antropóloga y artista, colega reconocida también en el terror heredado descrito en *Mordaza*.

La repetición es fundamental para pensar en la herencia del terror en *Mordaza*, el terror instaurado a partir de acontecimientos sistemáticos que inhabilitan la posibilidad de existir fuera de la experiencia totalitaria producida por el Estado. *Marimba sangrienta* y *Mordaza* piensan en la historia heredada como propia y ajena a la vez, una narración que no los prevé como posibilidad cívica insistiendo en reproducir imágenes incurables, totales (Elhaik, 2016), donde al artista se le asigna el único papel de reproductor de la realidad-ficción dictada por el Partido (Todorov, 2022).

Pánico 1 y Pánico 2

Al mismo tiempo que Sandra Ceballos realizaba su visita performativa a *No somos memoria* llegaron otros artistas miembros del MSI y el 27N. Habían sido invitados de forma directa por Solvig y por mí en la mañana del primer día de exhibición para intervenir los fanzines *Pánico 1* y *Pánico 2* los artistas Julio Llopiz, Henry Eric Hernández, Luis Manuel Otero y el rapero Maykel Osorbo. Sin ponerse de acuerdo los Henry Eric Hernández y Luis Manuel Otero asumieron el papel de censores de los textos escritos en *Pánico 1* y *Pánico 2*. Ambos tacharon palabras consideradas inapropiadas, inadmisibles para la retórica estatal, Luis Manuel Otero decidió incluso agregar las palabras sustitutas adecuadas: revolución, mercenario, terrorista, recurrentes en las noticias de aquellos días para referirse a los artistas, identificando a miembros del MSI como enemigos. Se trató de una transformación hacia la norma, lo normalizado por el texto estatal y hacía el estereotipo nacional: “el cubano negro tomador de ron, divertido”, para eso agregó pedazos de una etiqueta de Havana Club al fanzine que intervenía. Los videos de las intervenciones de los fanzines así como el video del performance de Sandra Ceballos fueron borrados por la policía.

Por otro lado Maykel Osorbo intervino sus *Pánicos* con letras de canciones de rap. Para Maykel Osorbo el rap ha sido una forma fundamental de irreverencia que ya en ese momento le había costado la cárcel, en particular por protestar contra el decreto ley 349 a través de una improvisación en vivo. Como artistas negros, no graduados de escuelas de arte, Maykel Osorbo y Luis Manuel Otero eran doblemente estigmatizados y reprimidos por el Estado, habían sido hasta ese momento los únicos artistas encarcelados –no solo detenidos– presentes en *No somos memoria*.

El artista Julio Llopiz decidió pegar a los *Pánicos* libretas de abastecimiento, ese elemento que ha sido parte fundamental de la economía doméstica del país y que para Llopiz era una forma de sintonizar con los artistas nicaragüenses, de explicar Cuba y una forma de relacionamiento entre ciudadanos diseñada por el Estado, el consumo regulado.

La revista-fanzine *Pánico* era la última publicación a la que se había dedicado el grupo X-Mácula. Para *No somos memoria* produjeron una edición especial que debía ser intervenida por los cubanos en La Habana y entregada al público. El grupo X-Mácula –antes Mácula– es el último colectivo de artistas creado por

Ramón Álvarez. Luego de 2018 los integrantes de Mácula cerraron el espacio y dejaron de convocar a eventos por seguridad.

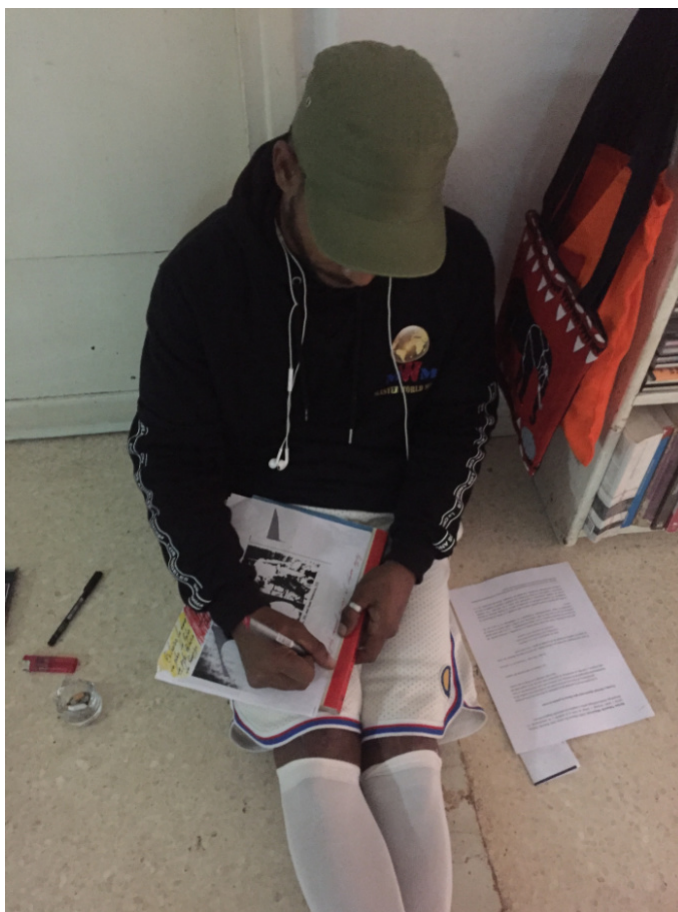


Figura 7. Maykel Osorbo del MSI interviniendo el fanzine *Pánico*.

Foto: Celia Irina González Álvarez.

Pánico contenía poemas, dibujos y declaraciones dedicadas al MSI y al 27N. Los artistas en Managua ya habían impreso una primera edición y la habían intervenido, esos ejemplares continúan en Nicaragua. En La Habana el ejercicio terminaba cuando la comunidad de artistas cubanos intervenía los fanzines con

textos, dibujos, objetos y eran entregados al público. Sin embargo, los artistas del MSI y 27N se reconocieron en los fanzines, habían dibujos que recreaban fotos grupales de ellos, habían un poema en el que contaba que el acento de los torturados en Nicaragua era el acento cubano.

Los fanzines fueron intervenidos por los miembros del MSI y 27N para ser devueltos a los nicaragüenses, fueron dedicados a ellos. *Pánico* se convirtió en el espacio/objeto físico de diálogo entre las dos comunidades, escena de encuentro entre la comunidad artística nicaragüense y la cubana, fue el papel del fanzine dispositivo de relacionamiento. *Pánico* no explica nada, sus textos e imágenes intervenidas, son garabatos, tachaduras, notas escritas a mano. No es un testimonio es información dispersa y disruptiva.



Figura 8. Fanzine *Pánico* intervenido. Foto: Celia Irina González Álvarez.

En la segunda habitación de Avecez Art Space proyectamos dos videos de Elyla “Yo *no tengo miedo de tanta realidad” de 2018 y “Ni azul ni blanco ni rojo ni negro” de 2018. Ambos son documentaciones de performance realizados durante el exilio de Elyla en San José, Costa Rica, Ciudad de México y finalmente San Francisco. Elyla era estudiante de antropología en la UNAN en Managua cuando comenzaron las manifestaciones de 2018, logró exiliarse en Costa Rica.



Figura 9. Proyección de la obra de Elyla. Foto: Celia Irina González Álvarez.

En su performance *Yo *no tengo miedo de tanta realidad* Elyla transita por la ciudad hasta llegar a la embajada de Nicaragua en San Francisco, EUA, –ciudad donde se encontraba durante su exilio– escoge el 19 de julio de 2018, aniversario de la revolución sandinista, para realizar su acción. Frente a la embajada nicaragüense Elyla suelta 300 hormigas, respondiendo a la misma cantidad de muertos durante las manifestaciones de 2018. Al mismo tiempo los nombres de los asesinados en abril de ese mismo año interrumpen el poema de la Vicepresidenta Rosario Murillo *Tengo miedo de tanta realidad* (1985), texto literario donde las hormigas son la peor pesadilla de la autora. “El 19 de abril de 2018, Murillo se refirió a todos los manifestantes y voces disidentes como “diminutos y pequeños”, tal como en su poema se refiere a las hormigas. Desde entonces, las hormigas fueron adoptadas como un símbolo de resiliencia y resistencia.”⁹

9 Fragmento de la descripción de *Yo *no tengo miedo de tanta realidad* presentada junto a la obra en *No somos memoria*.

La obra de Elyla provocó un diálogo entre el músico Maykel Osorbo y el artista visual Luis Manuel Otero –ambos artistas permanecen presos actualmente, condenados a 9 y 5 años respectivamente– sobre el uso de la bandera en el arte. Luis Manuel Otero le explicaba a Maykel Osorbo que la bandera era un símbolo cliché, evitado por casi cualquier artista, manido y cargado de nacionalismo, demasiado explícito y que es el Estado el que fuerza a los artistas a regresar a este uso de la bandera cuando se la apropia. Es además la censura y la represión estatal por el uso de la bandera lo que le da sentido a las obras. Luis Manuel Otero se refería a su propio performance *Drapeau o 24h del mes de agosto la bandera como mi segunda piel* realizado en México en 2019, donde convivió con la bandera cubana a toda hora durante un mes: se bañan juntos, duermen juntos, comían juntos, paseaban, juntos bajo el hashtag “la bandera es de todos”. Debido a ese performance Luis Manuel estuvo 13 días preso y logró salir de la cárcel por la presión internacional de la comunidad artística. La grabación de esta conversación fue borrada de mi móvil por la policía.

W. J. T. Mitchell (2017, p. 185) en su libro *Qué quieren las imágenes* propone realizar una exposición de imágenes ofensivas: “Sería una ocasión para educar a la gente sobre las historias de la degradación humana, de explotación y deshumanización que tan a menudo acechan en el fondo de las imágenes ofensivas”. *No somos memoria* fue una exposición de imágenes ofensivas, el ofendido era el Estado y su poder era total, el más poderoso e iracundo ofensor en Cuba y Nicaragua. *No somos memoria* funciona para pensar en los efectos de saberse ofensor y en la reacción del ofendido, sabiendo que esta sería cuanto menos violenta no solo contra la imagen sino contra el productor de la misma.

Mitchell (2017, p. 165) nos propone pensar en la imagen ofensiva inevitablemente ligada a la necesidad del ofensor de agredirla, ocultarla o desfigurarla, asumiendo una visión mágica de la imagen, que la convierte directamente en lo que representa y siente lo que se le hace físicamente. “Lejos de desmitificarlas en la era moderna, las imágenes son uno de los últimos bastiones del pensamiento mágico y, por tanto, una de las cosas más difíciles de regular con leyes y con políticas racionalmente construidas” (Mitchell, 2017, p. 166).

La imagen ofensiva es ofendida por los funcionarios del Estado aún con más pasión que la invertida por el artista/ofensor, como si se tratara de un objeto animado. En su libro *Defacement*, al antropólogo Michael Taussig (1999, p. 13, traducción propia) le interesa pensar en la acción del ofendido y la desfiguración

de la imagen/objeto como un acto mucho más poderoso y enérgico que la propia sacralización:

Around me there is no sacrifice, nor much passion about sacred things. The disenchantment of the world still seems to me a largely accomplished fact. What exists now is perhaps best thought of as a new muted but powerful forms, especially –and this is my central preoccupation– in its “negative” forms as desecration.

Coindicen Mitchell y Taussig en que en la relación mágica del ofendido con la imagen a ser desfigurada anula su carácter de representación, entrando en una suspensión de la ficción para pasar a un mimetismo mágico-religioso que convierte al productor de la imagen en culpable de traer a la vida una “realidad” intolerable.

Sin embargo, aquí la capacidad ofensiva de la imagen es proporcional a la capacidad curativa de la imagen. El antropólogo Tarek Elhaik (2016) propone pasar de un entendimiento semiótico de la imagen a uno sintomatológico, la imagen como síntoma, una mutación que permite remediar las constelaciones conceptuales de la nación “las imagen-incurables” para pasar a escenas de curación “imágenes de pensamiento”. La imagen en su dimensión clínica se hace mucho más efectiva para romper la linealidad histórica de la imagen-incurable de la nación; para cubanos y nicaragüenses la de la revolución.

La obra de arte es imagen crítica, adquiere el estatus de imagen pathos, síntoma, imagen clínica que intenta reconfigurar aquella intransigente, inamovible, la imagen-incurable. La clínica trastoca al funcionario estatal y por tanto es atacada, borrada, alcanzando una dimensión mágica que incapacita su dimensión curable.

Save place: arte para no ser visto

A *No somos memoria* fue el periodista Edgar Ariel de la revista Cultural *Rialta*, el periodista Mauricio Mendoza del periódico *Diario de Cuba* y la periodista Luz Escobar del periódico *14ymedio*, los tres medios independientes del Estado. Edgar Ariel redactó la nota “No somos memoria: muestra de artistas nicaragüenses en

La Habana” publicada el 15 de enero de 2021 justo el día de la inauguración de la exposición. Por su lado el periodista Mauricio Mendoza publicó el 16 de enero en Diario de Cuba “La artista visual Celia González genera un diálogo entre el arte político cubano y nicaragüense”.

La publicación de estas notas me parecían fundamentan para alcanzar también a la escena cubana interesada en la cultura fuera de la isla y producir una reflexión sobre la muestra en el contexto político y cultural del momento. Sin embargo, implicaba un conflicto, había prometido discreción a los artistas nicaragüenses. Yo no coordiné estas publicaciones pero tampoco negué la posibilidad de que surgieran, enseguida informé a todos de la publicación preguntando qué les parecía. Rápidamente comenzó una discusión sobre qué postura asumir ante la divulgación de obras que pudieran resultar comprometedoras. Una divulgación realizada además por medios no estatales y altamente estigmatizados por el Estado cubano.

Flores de la Guerra y Elyla postearon en sus redes sociales ambas notas de prensa. Por otro lado, otros artistas me pidieron que intentara que el resto no divulgara las notas de prensa y que por favor retirar sus nombres de toda publicación. Félix Flores, Elyla y Milena me enviaron mensajes reflexionando sobre la contradicción que implicaba el deseo de promover sus obras y el miedo por hacerlo, para ellos no era un problema nuevo y habían decidido asumir el riesgo.¹⁰ Finalmente el consenso del conjunto de artistas fue no postear por seguridad y a la vez no impedir que sus nombres y las imágenes de sus obras fueran divulgadas por los medios no estatales en Cuba. Mensaje de Milena García a través de menssager del 17 de enero de 2021:

Yo no he compartido igual por la seguridad de los y las demás. Comprendo la preocupación. Es como un dilema neurótico, accedemos a participar porque queremos, porque nos conviene pero a la vez hay miedo porque pueden haber represalias y acá las aplican según el cliente digamos, nunca es parejo, se enseñan con quienes tienen menos redes, menos apoyo, o con quienes ellos consideran

10 Elyla, Félix Carril y Flores de la Guerra me escribieron por whatsapp sus posiciones sobre la divulgación de las notas de prensa pero estos mensajes fueron borrados de mi teléfono por la policía política cubana el 27 de enero de 2021. Precisamente datos valiosos para pensar en la relación entre miedo y práctica artística fueron destruidos por agentes del Estado.

traidores. Yo desde que acepto participar asumo que todo el mundo se dará cuenta, salga o no salga en los medios. Hasta cierto punto creo que la visibilidad puede acarrear eventualmente algún tipo de beneficio en cuanto a protección. Pero siempre hay diferentes puntos de vista, hemos tenido esas discusiones en Espira ya.

Yo estoy muy contenta por haber participado, poder compartir mis piezas y agradecer el interés en lo que hago, prefiero arrepentirme de haberlo hecho que de no haberlo hecho.¹¹

Participar en *No somos memoria* conllevó una discusión acerca del miedo a las posibles represalias por traición y la posición más adecuada para protegerse sin perder visibilidad. Esta discusión deriva principalmente en dos posiciones: participar sin dejar claras las autorías, sin promoción, invitando a un público controlado y realizando las muestras en espacios privados o por otro lado, participar asumiendo que los niveles de visibilidad no son controlables.

Este debate nos lleva a reflexionar sobre cuáles son las consecuencias de tener que elegir entre hacer obras para no ser vistas –o ser vistas por un gremio muy reducido– y asumir el riesgo a la represión de Estado. De esta forma el miedo comienza a ser parte de la práctica artística en sí, la obra es producida a pesar de saberse hecha para no ser vista. El artista incorpora el miedo como una condición inevitable ante la posible represión de Estado porque como aclara Milena García la represión es arbitraria y la condición de enemigo lo es también.

Relaciones destotalizantes

Las obras mostradas en *No somos memoria* registran un suceso y sus consecuencias, no intervienen en la situación política proponiendo un evento, acción o práctica participativa, por ejemplo, sino que están interesadas en producir un documento que habite el espacio entre el evento revolucionario y el contrarrevolucionario, entre el ser militante y el disidente. En el atrevimiento de proponer

11 Entrevista a Milena García vía online en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

una disolución del binarismo de la imagen revolucionaria y su contrario es que se encuentra el potencial ofensivo de estas obras ante el Partido único. A la vez que es el propio Estado y las consecuencias de la violencia sistemática, el terror histórico, colindante, heredado el protagonista en las obras.

Al mismo tiempo la práctica curatorial en *No somos memoria* habilita la oportunidad de establecer formas de relacionamiento no estatales teniendo a estas obras no contrarrevolucionarias, no revolucionarias como dispositivos protagónicos para comenzar la conversación entre artista nicaragüense y artista cubano en situación contingente y fuera del control del Partido único. Es en sí misma la práctica curatorial un desafío al orden totalitario sostenido en la división entre militantes y contrarrevolucionarios. “Todo totalitarismo es, pues, un maniqueísmo que divide el mundo en dos partes mutuamente excluyentes, los buenos y los malos, y que se fija como objetivo la aniquilación de estos últimos” (Todorov, 2002, p. 46). Los artistas nicaragüenses expuestos y los cubanos público éramos hijos de los fundadores del partido, sandinistas y revolucionarios, habíamos sido criados para repudiar al otro político, a la “contra”, al “gusano”.¹² Ahora nos preguntábamos sobre las consecuencias de aquella división a través de la producción de obras y de la práctica curatorial como oportunidad de encuentro.

En su ensayo *Necropolítica* el filósofo camerunés Achille Mbembe (2011) establece el concepto necropolítica para pensar en la administración de la muerte, en la división de la población entre quienes tienen el derecho a vivir y aquellos que deben morir. La estricta división entre revolucionarios y contrarrevolucionario, los últimos sometidos a la muerte social, muerte física o cárcel atraviesa las prácticas artística y curatorial en *No somos memoria*. La solicitud por parte de los artistas nicaragüenses de la utilización de seudónimos para la publicación de este ensayo, la reducción del público de la exposición a solo personas de confianza, la anulación de promoción y divulgación posterior, la pérdida de muchas de las imágenes de la exposición debido a la violencia policial hablan de la condición necropolítica de la vida en Cuba y Nicaragua.

El terror como detonador de estas obras y al mismo tiempo como regulador del evento mismo es parte intrínseca del totalitarismo, estrategia fundamental

12 La contra y los gusanos se refieren a la contrarrevolución en Nicaragua y en Cuba respectivamente, son el nombre despectivo más común para referirse a la oposición.

del Partido único para sostenerse en el control total: “El terror no es una característica facultativa de los Estados totalitarios, forma parte de su mismo fundamento” (Todorov, 2002, p. 46).

A pesar de que la mayoría de las obras nicaragüenses no son explícitamente antigubernamentales los artistas acuden a estrategias de invisibilización, conscientes de que el único papel aceptable de un artista ante el Partido único es reproducir la realidad inamovible, estable, heroica que demandan los lineamientos estatales. Es así que la práctica curatorial en *No somos memoria* fue una oportunidad para propiciar una escena de encuentro problemática y producir una descripción etnográfica que permitiera reflexionar sobre el lugar de los artistas, el arte y la curaduría ante la división necropolítica de la población y el atrevimiento a producir formas de relaciones no estatales.

Las imágenes de *No somos memoria* fueron borradas por la policía política el 27 de enero de 2021 en un nuevo acto de desfiguración con una dimensión mágica-religiosa (Taussig, 1999). Sin embargo, la exposición, evento en sí mismo y su dimensión curatorial, propició el encuentro de imágenes de pensamiento asumidas como pacto momentáneo, y posiblemente insostenible, entre artistas cubanos y nicaragüenses en un intento de transmutación de la imagen revolucionaria hacia el experimento de la curación (Elhaik, 2016). Un avance hacia un nuevo punto de partida conceptual para la nación: formas de relacionamiento no estatales, una propuesta de relaciones destotalizantes.

Referencias

DAS, V. *Life and words: violence and the descent into the ordinary*. Berkeley: University of California Press, 2007.

DAS, V.; POOLE, D. (ed.). *Anthropology in the margins of the state*. Santa Fe: School of American Research Press, 2004.

ELHAIK, T. What is contemporary anthropology? *Critical Arts: South-North cultural and media studies*, [s. l.], v. 27, n. 6, p. 784-798, 2013.

ELHAIK, T. *The incurable-image: curating post-Mexican film and media arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

ENWEZOR, O. The state of things. In: ENWEZOR, O. *All the world's futures*: 56th International Art Exhibition: Biennale di Venezia. Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, 2015. p. 6-15.

FOSTER, H. El artista como etnógrafo. In: FOSTER, H. *El retorno de lo real*: la vanguardia a finales del siglo. México: Ediciones Akal, 1996. p. 175-207.

MARCUS, G. Contemporary fieldwork aesthetics in art and anthropology: experiments in collaboration and intervention. *Visual Anthropology*, [s. l.], v. 23, n. 4, p. 263-27, 2010.

MBEMBE, A. Necropolítica. In: MBEMBE, A. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Úrsula: Melusina, 2011. p. 17-75.

MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

SANSI, R. (ed.). *The anthropologist as curator*. London: Bloomsbury, 2020.

SSORIN-CHAIKOV, N. Ethnographic conceptualism: an introduction. *Laboratorium*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 5-18, 2013.

TAUSSIG, M. *Defacement*: public secrecy and the labor of the negative. Stanford: Stanford University Press, 1999.

TODOROV, T. *Memoria del mal, tentación del bien*: indagación sobre el siglo XX. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

Recebido: 26/10/2022 Aceito: 12/06/2023 | Received: 9/30/2022 Accepted: 5/31/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Viver o Carnaval, criar a vida: performance, política e ativismo nas ruas do Rio de Janeiro

Experience Carnival, creating the life: performance, politics and activism on the streets of Rio de Janeiro

Caroline Peres Couto¹

<https://orcid.org/0000-0002-2749-4501>

carolpcouto@gmail.com

¹ Universidade Federal do Mato Grosso – Cuiabá, MT, Brasil

Resumo

Ocupar a rua; promover e participar de um desfile de bloco de Carnaval, no Rio de Janeiro, têm conotações políticas que remontam à própria história da cidade. O deboche e a ofensiva contra governos e outras formas de opressão aparecem nas músicas, fantasias, comércios paralelos de bebidas e comidas, sobretudo nos desfiles *não oficiais*, que costumam denunciar abusos no controle burocrático da festa e investidas mercadológicas com anseios de privatizá-la – por exemplo, parcerias público-privadas têm tomado de assalto a folia momesca. Mas não só isso: o jogo da performance no Carnaval, o ativismo pós-manifestações de 2013, as revisões históricas e de linguagem nos permitem tecer, acerca desse evento, possíveis considerações sobre a emergência de estéticas da existência numa nova configuração do campo das lutas identitárias, assim como das políticas partidárias, da condução das gestões públicas, do sistema capitalista e das questões gerais do (sobre)viver na cáustica realidade da cidade.

Palavras-chave: Carnaval; ativismo; performance; estética da existência.

Abstract

Occupy street; promoting and participating in a Carnival block parade, in a public space, is a gesture with political connotations that invariably go back to the history of the city of Rio de Janeiro. Mokery and resistance against public power and the forms of oppression is expressed in musical compositions, fantasy and in unofficial parades, complaining the burocratics rules and the attempts to privatize the party, express in public-private partnerships that have taken account of King Momo's festivity in the city. The performative play granted by Carnival, the activism post-demonstrations 2013, as historical and political review and political language, allowed us to yield potentials aesthetics of existence, in a new configuration of the field of identity struggles, as well as of party politics, the conceiving about the conduction of urban public administrations, about the capitalist system and about the possibilities of (sur)living in the caustic reality of the city.

Keywords: Carnival; activism; performance; aesthetics of existence.

Introdução

O Carnaval, segundo Mikhail Bakhtin (1987), possui uma relação intrínseca com as formas artísticas teatrais, remetendo aos elementos do *jogo*. Contudo, apesar da interconexão do teatro com o Carnaval, este não se insere, por completo, no domínio da arte, de acordo com Bakhtin (1987, p. 6), e estaria na fronteira entre arte e vida: “[...] é a própria vida apresentada com elementos característicos da representação”. O jogo performático do Carnaval permite, portanto, o deslizar sobre um duplo que é coextensivo: a vida vivida e a representação da vida em fantasia. A brincadeira carnavalesca, com suas formas teatrais, é um abre-alas que mescla uma articulação de diferentes linguagens artísticas, permitindo uma experiência sinestésica de cores, sons e contatos na qual a multidão é elemento-chave. Diz o poeta Ferreira Gullar (cf. Trigo, 2010): “A arte existe porque a vida não basta.” Parafraseando-o: e o Carnaval existe porque a crítica política/social usual da vida comum não é suficiente para suportar as atrocidades vividas e testemunhadas.

O Carnaval, cujo rei, o Momo, é figura mitológica reconhecida pela ironia e pelo sarcasmo, não poderia deixar de expressar, com humor, as insatisfações populares e as formas de sobreviver ao caos das opressões diárias, (re)criando, criativamente, as aflições cotidianas experimentadas pelos moradores e trabalhadores da cidade. As críticas – sobretudo as políticas – têm no entanto se avolumado entre os blocos de rua e ganharam mais força a partir de 2013, quando grandes manifestações políticas tomaram conta das ruas¹ e diversos músicos – alguns de blocos – começaram a levar seus instrumentos para os protestos, produzindo uma bricolagem ativista – um *carnavrau*.² As críticas políticas

-
- 1 O período de 2013 marca o início das insatisfações populares em torno dos investimentos vultuosos destinados a promover supostas melhorias, na cidade, em razão de dois megaeventos que ela abrigaria: a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. Indicativos de fraudes milionárias e lavagem de dinheiro e a remoção das populações mais vulneráveis em larga escala, além de um aumento substantivo do custo de vida na cidade, mobilizaram então a ira de muitos cariocas.
 - 2 Livre alusão à palavra que ganhou as redes sociais: *vrau!*, que denota um duplo sentido – pode ser tanto a forma de “fechar” um comentário, acreditando-se ter apresentado o melhor argumento – numa variação da gíria *lacrou!* – como pode ser usada no sentido de prática de ato libidinoso sem envolvimento afetivo com um ou mais parceiros, por sinal muito comum no Carnaval.

foram se desenrolado, tais quais uma serpentina, nas letras musicais e em novas palavras de ordem e expressões de reivindicação, assim como emergiram fantasias que, inventivamente, souberam agregar o elemento político ao humor, e também pudemos observar a intensificação das maneiras subversivas de ocupação do espaço público e das produções de consumo alternativo, durante a festividade.

Como veremos, apoiados nas premissas de Bakhtin (1987), reformulamos que o Carnaval é sim uma forma de arte “[...] que passa pelo crivo da vida, arte a favor da vida, e transforma-se em ética de existência” (Lemos; Dote, 2019, p. 140). De acordo com Lemos e Dote (2019, p. 140), a festa carnavalesca permite a abertura para a invenção de estados de percepção e possibilidades de vida. Trata-se de dobrar as linhas de força e constituir modos de existência, segundo “[...] regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida” (Deleuze, 2013, p. 127 *apud* Lemos; Dote, 2019, p. 140).

Apresentaremos, neste artigo, como, em algumas performances carnavalescas ocorridas no intervalo de quatro anos, de 2014 a 2017, notamos uma mudança no *tom* da politização no evento, mais voltada à problematização de gênero, de raça, mas também de classe social, além de ele ter propiciado, nesse período, um ganho de importância e de visibilidade sobre o debate da burocratização e privatização dos desfiles dos blocos de rua por parte da prefeitura da cidade. Os dados informados são resultado de trabalho de campo e pesquisa para mestrado e doutorado concentrados ambos na região portuária e central do Rio de Janeiro e realizados junto a grupos de roda de samba e de Carnaval locais³ e cujo interesse principal era saber como esses grupos lidavam com a transformação iminente da região citada, devido ao início das obras do projeto de reurbanização intitulado Porto Maravilha e dos preparativos e realização dos megaeventos de 2014 e 2016.

3 Durante o mestrado, foram dez os grupos implicados na pesquisa, entre blocos de Carnaval e rodas de samba: Escravos da Mauá, Filhos de Gandhi, Cordão do Prata Preta, Coração das Meninas, Banda da Conceição, Pinto Sarado, Fala Meu Louro, Roda de Samba da Pedra do Sal, Terreiro de Breque e Samba de Lei. No doutorado, somaram-se, aos listados, mais sete grupos locais: Velhos Malandros, Samba Honesto, Som das Artes, Charme da Gamboa, Teimosos do Porto, Feira do Cais, Moça Prosa e Samba da Saúde, a fim de observar as suas respectivas dinâmicas de ocupação do espaço público.

Em um contexto em que esses grupos ocupavam prioritariamente o espaço urbano e se serviam da arquitetura antiga como suporte de referência para a valorização do porto e seus entornos como ponto fundacional da cultura da cidade, cabia perguntar como seriam seus posicionamentos, como se portariam e negociariam sua permanência e trânsito no local diante das transformações visuais e sociais daqueles bairros.⁴ Pudemos acompanhar, entre os foliões, os quatro Carnavais do período citado e deles extrair relevantes informações. Além disso, realizamos entrevistas estruturadas com algumas lideranças dos blocos e grupos, assim como detivemos nossa atenção às diversas interações e debates acalorados nas redes sociais, nas quais, particularmente, muitos temas interessantes emergiram, ao longo desse período. O mesmo pode-se dizer sobre as reportagens que servem de fonte bibliográfica para os diversos fatos por nós abordados, de um jornalismo que cobria a intensa disputa entre quem definia o que sobre o Carnaval de rua.

Logo, como veremos, a eclosão da pauta política no Carnaval de rua é multifatorial, apesar de ser extremamente relevante a centralidade que as manifestações ganharam, nesse ínterim; mas, devemos considerar ainda que, do ponto de vista da aglomeração de grandes massas e da formação massiva de uma nova geração de blocos, o Carnaval vem sempre se reconstituindo, em um longo processo que remonta à virada deste novo século.

Brincando o Carnaval de rua: formas de resistir

Podemos situar no início dos anos 2000 os primeiros movimentos de uma dita *retomada* do Carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro, dinâmica que demonstrou sua força ao se ver ultrapassado, no Rio, em 2010, o número de foliões em comparação com os dados do Carnaval de Salvador, Bahia, até então o mais expressivo nesse quesito (O Rio..., 2010). Enquanto, no ano de 2007, desfilaram pelos bairros cariocas 281 blocos, bandas, ranchos e cordões de rua, no ano seguinte, 2008, o aumento foi de 15%, pulando para 324 o número de autorizações de licenças para coletivos carnavalescos se apresentarem pelas ruas da cidade

4 A região portuária do Rio de Janeiro se divide em quatro bairros: Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju.

(Freire, 2019). O ano de 2012 testemunhou um crescimento vertiginoso do Carnaval, somando-se o total de 425 coletivos que solicitaram à prefeitura licença para desfilar, duplicando a porcentagem do aumento ocorrido de 2007 para 2008: 30% a mais, no número de agremiações. A organização dos desfiles desse número considerável de blocos, bandas, ranchos e cordões cariocas acarretou uma dilatação do calendário comemorativo, ampliando o tempo de folia para antes e depois da festa oficial de Momo. No mesmo ano de 2012, atingia-se a impressionante marca de 5,3 milhões de foliões (entre os quais 918 mil turistas), embalados pelos festejos e irreverências dessa forma que é o *brincar nas ruas*, fundante do próprio Carnaval (Vianna, 2012). O número dos blocos seguiu, até o ano de 2016, em um crescimento contínuo, chegando então à marca de 505 no total, isto é, 49 a mais do que teriam desfilado no ano de 2015 (Lista..., 2016). No que diz respeito à movimentação econômica que acompanha o incremento da festa, estima-se que o Carnaval de rua carioca alcance a cifra de mais de R\$ 2 bilhões, ativando economias locais de forma importante para seus moradores (Carnaval..., 2015).

Para gerir a festa de rua, a prefeitura do Rio de Janeiro realiza, desde 2009, parcerias com o capital privado, delegando a uma empresa contratada a responsabilidade de elaborar e implementar um calendário oficial da temporada, tendo essa empresa que negociar, por conseguinte, junto às principais ligas e blocos, os horários e os percursos dos desfiles previstos. Desde o início desse novo processo gestor e até o Carnaval de 2017, a ganhadora da disputa da concorrência aberta foi a empresa Dream Factory, que conta internamente com a interveniência de duas outras empresas: a Companhia de Bebidas das Américas (Ambev) e a Investimentos Itaú S.A. A Dream Factory é presidida por Roberta Medina, filha do publicitário Roberto Medina, e consta no histórico da empresa a organização, na cidade, de uma série de megaeventos de iguais proporções, como o Rock in Rio, a montagem da árvore natalina na Lagoa Rodrigo de Freitas, a Maratona da Caixa Econômica, a Jornada Mundial da Juventude Cristã em 2013, entre outros (Luoni, 2013).

A dimensão alcançada pelo Carnaval de rua obriga a prefeitura a fornecer, em diversos pontos da cidade, importante infraestrutura para a recepção desse número considerável de foliões, como banheiros químicos, postos médicos, serviço de remanejamento do trânsito e também de cadastramento de milhares de ambulantes que vendem bebidas em caixas de isopor, em meio à multidão. De acordo com a parceria firmada, porém, os vendedores ambulantes só podem

trabalhar quando cadastrados e devem ofertar para o público a cerveja oficial do Carnaval, produzida pela Ambev – coincidência ou não, uma empresa participante do contrato firmado pela prefeitura junto à Dream Factory.

O credenciamento desses trabalhadores, no entanto, tem sido limitado e o procedimento, em si, executado de maneira furtiva. Em 2013, por exemplo, muitos dos interessados em se submeter ao cadastro tiveram que aguardar em longas filas para obter a licença para o Carnaval, porém em vão. De acordo com alguns dos presentes no dia estipulado pela prefeitura para o cadastramento, haveria surgido, na parte de fora do prédio, um mercado ilegal de vendas de senha e kits de isopor por parte dos próprios funcionários da prefeitura, gerando desordem na progressão dos atendidos na fila e, consequentemente, muita indignação por parte dos trabalhadores.

A insatisfação relacionada ao esquema de negócios que se instaurou nos desfiles de rua tem crescido em meio aos foliões, que se sentem acossados pela falta de opções de cervejas vendidas durante o evento. Nos anos recentes, diversos sites de notícias vêm divulgando que as cervejarias – com destaque para a Ambev – têm omitido quais ingredientes usam na composição de suas marcas; e que a cerveja oficial do Carnaval conteria, em sua fórmula, alto índice de presença de milho entre os ingredientes – item apresentado em seu rótulo sob a imprecisa descrição de *cereais não maltados* –, índice quase próximo ao limite máximo estipulado pela legislação. O motivo disso estaria no fato de que o milho costuma ser mais barato que a cevada, o ingrediente principal das cervejas, em que pese às justificativas, por parte da empresa, de que cereais como o milho ajudariam a proporcionar leveza e refrescância à bebida (Siqueira Júnior; Bortoletto, 2015).

Para fazer frente ao monopólio comercial da Ambev e à qualidade duvidosa da cerveja oficial do Carnaval, muitos foliões têm produzido artesanalmente seus próprios *sacolés* – drinks congelados em que se misturam frutas e bebidas destiladas –, como alternativa de consumo à *cerveja de milho*. A prática tem se tornado até mesmo uma fonte de renda para alguns foliões, que se aventuraram na empreitada de produzir esses *sacolés* também para venda a terceiros (Torres, 2015). Contudo, a venda desse produto é considerada ilegal pela prefeitura e, por isso, quem o comercializa encontra-se constantemente sob a ameaça de apreensão da bebida por parte da Secretaria Municipal de Ordem Pública (Seop) (Lisboa, 2013). O comércio de sucesso dos *sacolés*, mesmo combatido, parece ter

encorajado o crescimento, ano após ano, das ofertas de outros produtos alimentícios por vendedores não cadastrados, como doces, salgados e até comidas alternativas, como quitutes veganos e alimentos chamados *spaces*, que levam maconha entre seus ingredientes. Contudo, como a produção desses gêneros alimentícios não costuma se dar em larga escala, sua apreensão torna-se mais difícil, sobretudo quando o potencial vendedor alega que os sacolés e comidas são para consumo pessoal. O sacolé tornou-se até tema de fantasias usadas entre os foliões, como forma de ironizar a tentativa de controle de sua circulação por parte do poder público, e se tornou um símbolo potente de resistência ao consumo padronizado de cerveja.

A onda de manifestações populares produzida em razão das insatisfações com os processos de intervenção na cidade devido aos megaeventos e aos processos decisórios com esses relacionados, iniciada em 2013, foi, aos poucos, invadida por estandartes, bandas e fantasias antes comuns apenas nas agremiações carnavalescas da cidade. Testemunhamos uma bricolagem entre palavras de ordem, marchinhas, reivindicações políticas e fantasias. De acordo com alguns pesquisadores, as manifestações de 2013 se caracterizaram por uma organização que seguia a lógica das redes sociais on-line – por sinal o espaço em que as chamadas para os protestos ocorriam – e cujos motores principais eram:

[...] necessidade de confrontar a ordem sociopolítica dominante e o próprio sistema que operacionaliza e constitui a cidade a partir das necessidades do capitalismo, uma vez, nas ruas, buscavam a lógica do enxame, juntar o maior número possível de pessoas em um espaço com a impressão de desorganização e sem unidade; negação a qualquer liderança; *carnavalização dos protestos políticos com músicas, danças e fantasias cheias de significados*; mistura de classes sociais [...] (Andrade; Pinheiro, 2019, p. 173, grifo nosso).

Carnavandalização, manifestashow, carnavrau, Ocupa Carnaval – o último de fato um movimento em alusão ao Ocupa Alerj de 2013⁵ – foram algumas

5 O Ocupa Alerj foi a manifestação política mais turbulenta e conturbada desse período e aconteceu no dia 8 de agosto de 2013: manifestantes invadiram a casa legislativa e foram retirados à força, encenando um verdadeiro motim na frente do prédio, lançando bombas, colocando fogo em lixos e derrubando e atirando as grades contra a entrada principal da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj).

expressões que entraram em voga e que passaram a representar esse novo momento em que o elemento político é acionado intencionalmente, como uma forma de sinalizar que festa e disputa por poder não estão dissociadas. O *black bloc*⁶ virou fantasia de Carnaval; enquanto, por sua vez, diademas de flores coloridas, bandas com trompetes e trombones, portando estandartes com palavras de ordem tornaram-se cada vez mais presentes nos protestos políticos relacionados à vida urbana.

O direito à cidade, a recusa a aceitar a violência urbana como algo trivial, a revolta contra a corrupção, a opressão às minorias, a carestia da vida, entre outros temas, passaram a ser representados em canções, fantasias e identidades de novas agremiações. Nos discursos dos foliões, manifesta-se uma vontade clara de fazer da festividade um momento de troca com a própria desgraça, mas também de expressão do seu descontentamento, por meio do jogo, do teatro aberto da vida que é o Carnaval, e de sinalização de que ali há uma potência, a potência da multidão. Se, como afirma Roberto DaMatta (1997, p. 38), em qualquer sociedade há a necessidade de se transitar pelo extraordinário no qual a vida transcorreria num plano de plenitude, abundância e liberdade, é possível então compreender por que o Carnaval é “[...] a festa que reconstrói o mundo” (DaMatta, 1997, p. 16), pois nesse domínio especial abrem-se alternativas de ação que podem nos direcionar para a volta ao cotidiano de modo satisfeito ou não, talvez com a gana de provocar alguma alteração, transformação da realidade (DaMatta, 1997, p. 52).

Para Émile Durkheim (1968), a festa aproxima os indivíduos, coloca a massa em movimento e suscita um estado de efervescência em que o indivíduo é transportado para fora de si e em que é possível observar excessos nos movimentos, nos cantos e nas danças, rompendo-se com o limite entre o lícito e o ilícito. A contribuição de Elias Canetti (1983) sobre o comportamento das massas e do indivíduo é de que as massas retomam um dilema humano: de um lado, há o temor de ser tocado, do contato com o estranho; e, de outro, uma tentação pelo contato, que só acontece quando se está imerso na massa. Na densa massa, na qual corpos encontram-se estreitados uns aos outros e não se sabe mais quais corpos se

6 *Black blocs* são identificados como aqueles que aderem às táticas de protesto anarquistas, associadas à violência performática (Solano, 2014). Sua vestimenta é preta e eles cobrem seus rostos, para não serem identificados pela polícia.

encostam uns nos outros, é que o indivíduo deixaria de temer o contato pelo fato de que todos se tornam uma figura única, coletiva. Quando essa figura coletiva se forma, ocorre uma certa *descarga*, um momento de densidade máxima, em que “[...] praticamente não existe mais espaço entre as pessoas, os corpos se pressionam uns contra os outros, e cada um fica tão perto do outro como de si mesmo” (Canetti, 1983, p. 15). Essa descarga viria acompanhada tanto de um forte alívio como de uma impulsão à violência, à destruição de tudo que fundamenta as hierarquias. O encontro com a massa, o anonimato ou desindividualização provocados pelas fantasias, máscaras e maquiagens podem provocar a sensação de poder, força, esse alívio e violência que emergem no corpo e que impulsionariam os indivíduos dali em diante, podendo estes se engajar em partidos políticos, em coletivos culturais ou nas formas mais diversas que lhes convierem na tentativa de contribuírem com alguma mudança no mundo ao seu redor.

Como observamos ao longo das pesquisas de campo, nas palavras dos nossos interlocutores, o termo *cultura* aparece, de uma maneira geral, como uma panaceia para os males sociais, um caminho pelo qual os erros podem ser desfeitos e uma forma mais harmônica de se viver, encontrada. Todos os envolvidos estão, de alguma forma, tentando contribuir socialmente através do trabalho cultural que conduzem ou de que fazem parte. Além disso, as questões urbanas também serviram de argumento para que diversos deles justificassem suas ações artísticas e culturais. O bloco Escravos da Mauá⁷ afirma a necessidade de ocupação do espaço público em uma época marcada pela segregação espacial resultante da violência urbana.⁸ O Samba da Pedra do Sal, por sua vez,

7 O Escravos surgiu em 1993, na região portuária do Rio de Janeiro, e cresceu de maneira estrondosa, principalmente nos anos 2000. A grandiosidade que alcança é comumente explicada tanto pela irreverência marcante do bloco como pela sua contribuição para a reversão do imaginário simbólico sobre o local, que passa a despertar interesse e simpatia em muitos cariocas. E essa é uma façanha que tem feito história não somente no Carnaval, mas também nas dinâmicas urbanas da cidade (Couto, 2016).

8 Os formadores do bloco se defrontavam com as frustrações de viver em uma cidade fortemente desigual, marcada, nos anos 1990, por atos violentos que causaram grande comoção, como a chacina de meninos de rua por policiais nos arredores da Igreja da Candelária, em julho de 1993, e o massacre de Vigário Geral, em agosto do mesmo ano, quando um grupo de extermínio executou 21 moradores daquela favela. O desejo de superar o clima de guerra urbana ganha expressão tanto pela audácia do grupo, de ocupar um local marginalizado, o Largo da Prainha, no bairro da Saúde, como nas letras de seus sambas, que terminam por fomentar a ideia de que, em paz, o Rio teria total capacidade de se desenvolver em toda a sua potencialidade (Couto, 2016).

menção o compromisso com a formação cultural das crianças locais, cuja possível influência do tráfico era sempre iminente. Fabíola Machado, cantora do Moça Prosa,⁹ lembra que o assassinato de sua irmã, em São Gonçalo, durante um assalto, impulsionou-a em direção à arte como forma de sobrevivência psicológica e também de engajamento político nas pautas de mulheres negras. Fabíola menciona também o homicídio de Marielle Franco, vereadora do Psol no Rio de Janeiro, em 14 de março de 2018, como um acontecimento trágico, mas que também mobiliza para arte e para a luta.

O feminismo negro aparece na pauta, produzindo muitas desconstruções a respeito de questões como a fantasia da Nega Maluca,¹⁰ as letras racistas de certas marchinhas e as ditas *apropriações culturais* da estética negra no Carnaval, causando polêmica e controvérsias entre os próprios grupos engajados nas mudanças sociais através da festa. O espaço de discussão público – especialmente em redes sociais – alimentou o que Francisco Bosco (2017) nomeia *carnival war*, durante a qual se intensificou a problematização da relação entre linguagem, “[...] naturalização e reprodução de preconceitos e humilhação de minorias” (Bosco, 2017, p. 94). Bosco (2017) defende ainda que polêmicas em torno das marchinhas de Carnaval foram desencadeadas por uma “consciência aguda em relação à natureza da linguagem” e, citando Lacan, lembra que não é somente o sujeito que fala a linguagem, mas é a “[...] linguagem que fala o sujeito” (Bosco, 2017, p. 94). As revisões da linguagem – a fim de reverter opressões históricas – foram acusadas de chatice exagerada, enfatizando-se sempre a emergência do *politicamente correto*, numa festa de exageros e desregramento. A acusação, como nos lembra Bosco (2017), surge como forma de reação de conservadores, nos Estados Unidos, num período em que, justamente, elementos da vida social até então entendidos como “neutros, justos e meritocráticos, em suma, não políticos” passam a ser acionados como políticos e a terem defendida a sua desconstrução. Aos grupos reivindicatórios

9 Fundado em 2012, o Moça Prosa se anuncia como um movimento de samba feminino, prestando homenagem a todas as mulheres compositoras e intérpretes do samba. A ideia de resgate também está presente no discurso do grupo, que se dedica a jogar luz sobre as composições e interpretações antigas de sambistas como Dona Ivone Lara, Clara Nunes, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra e Leci Brandão.

10 Personagem saído das histórias em quadrinhos e cantado em verso e prosa (Oliveira Neto, 2015), a Nega Maluca se torna uma fantasia carnavalesca com a prática do *black face*, em que brancos pintavam a cara de negro, numa prática social racista de transformar corpos femininos negros em objetos risíveis e grotescos.

recai a pecha de inconvenientes, por politizarem o sistema de representação que organiza a vida social – que seria, ou deveria ser, apolítico.

O feminismo e a defesa do reconhecimento dos direitos das pessoas LGBTQIA+ formaram um eixo central de combate à significativa violência sofrida por essa parcela da população. Em fevereiro de 2018, a própria vereadora Marielle Franco foi presidente da Comissão de Defesa dos Direitos da Mulher na Câmara Municipal do Rio de Janeiro e esteve à frente da campanha Carnaval sem Assédio, que distribuiu leques com os dizeres “Não é não!”, em razão da escalada de 90% das denúncias de violência sexual contra mulheres durante o Carnaval do ano de 2017 (Marielle Franco, 2018). No mesmo ano, foi lançada a música *Rueira* (2018), de Manu da Cuíca e Rodrigo Lessa, afirmando, no feminino, o pertencimento à boemia e à vida na rua, que, historicamente, sempre foram tidas como de primazia masculina. Com a rua postulada como um lugar também das mulheres, se depreende a possibilidade de a mulher estar no espaço urbano e se sentir segura na cidade que também é sua. Como forma de politização da letra e de marketing, foram distribuídas 600 tatuagens provisórias com a inscrição “Eu sou rueira”.

Antes, em 2015, surgira o primeiro bloco feminista do Carnaval carioca: Mulheres Rodadas. Mais uma vez, resultado da centralidade das discussões em redes sociais, nas quais se tornou viral uma postagem de um usuário que dizia “Não mereço mulher rodada!”. O bloco foi criado como forma de protesto a isso, e anunciado inicialmente como um evento, no Facebook, com um desfile de mulheres e que, em menos de 24 horas, já possuía mais de mil confirmações de presença. Em 2016 surgiria o Ocupa Carnaval, formado por um grupo de artistas que produziam paródias das marchinhas de Carnaval, trazendo sempre à pauta questões políticas – e, na época, os assuntos candentes eram os esquemas do então presidente da Câmara, Eduardo Cunha; a candidatura a prefeito de Pedro Paulo, suspeito de agredir a ex-mulher; os gastos com as Olimpíadas; o aumento das tarifas do transporte público, entre outras. Em entrevista para o portal de notícias on-line *G1*, Julio Barroso, um dos responsáveis pelo bloco, salienta o teor político do Carnaval e critica a postura da prefeitura de então, que tinha à frente Eduardo Paes, então do (P)MDB:

O carnaval é uma festa politizada. Só de as pessoas estarem nas ruas, usando o espaço público, isso é um ato político, mas é possível aproveitar mais esse momento. No carnaval, eu só vi a Orquestra Voadora se posicionar contra as

remoções [em razão da reurbanização do porto]. Hoje a gente vive um carnaval em que a prefeitura decide tudo, a hora do bloco que a gente vai, por onde passa, o que a gente vai beber, até que horas a gente tem que beber. (cf. Souza, 2016).

Em 2017, em seu início de governo, o então prefeito Marcelo Crivella foi “home-nageado” pelo bloco, que, com o mote *crivellada*, recordava, entre outras coisas, que o prefeito abandonara a cidade durante a festa momesca, possivelmente pelo fato de ela não ser condizente com sua posição de líder evangélico da Igreja Universal do Reino de Deus e apesar de se tratar do maior evento turístico da cidade. Em 2018, o Ministério Público do Rio de Janeiro (MP-RJ) abriu um inquérito para investigar as viagens do prefeito Marcelo Crivella ao exterior, durante o Carnaval. O inquérito abrange também a investigação do presidente da Riotur, Marcelo Alves, acusado de improbidade administrativa por falhas no planejamento do Carnaval. Desde 2017, Crivella teria sido negligente não somente com o Carnaval de rua, mas com aquele das escolas de samba, também: medidas de corte no repasse de recursos para essas escolas chegaram a provocar a fúria de carnavalescos e do setor cultural carioca, com repercussão nacional. No dia 12 de fevereiro de 2018 (Multidão..., 2018), na Abertura Não Oficial do Carnaval, foliões, no centro da cidade, fizeram um cortejo até o Santos Dumont, adentrando no saguão do aeroporto, aos gritos, em protesto contra o prefeito e contra o então presidente Michel Temer, dando mostras da insatisfação com as condutas de ambos e, mais uma vez, evidenciando a mescla pública entre política e Carnaval.

Além de trazer à baila problemáticas sociais e políticas, o Carnaval de rua carioca reivindica, por meio de determinadas práticas, a revisão do sistema burocrático relacionado ao regramento dos cortejos, além das limitações comerciais e de patrocínio. A chamada *Abertura Não Oficial do Carnaval* é uma representação máxima dessa reivindicação: com explícita desobediência, organizam-se cortejos não autorizados pela área central da cidade. Esse evento ganha mais destaque a partir de 2014 e é liderado por blocos que questionam o excesso de burocratização e a mercantilização da festa popular, haja vista que muitos outros blocos têm recebido, além de patrocínio oficial do poder público, mediante cumprimento de uma série de exigências, patrocínio de um conglomerado de cervejarias que domina o setor de vendas nas ruas. Os blocos se organizam num coletivo *antiligas de blocos* – o que chamam de *Desliga*, um

movimento congregado já em torno de lemas como *liberdade, folia e luta*. A sua fundação remonta a 2009 e, no blog atribuído ao grupo, datado de 2010, encontramos o *Manifesto momesco*, no qual se propaga a livre ocupação do espaço público pelos blocos de rua, numa clara oposição política entre a balbúrdia da festa da carne e o pregresso tempo de silêncio imposto pela ditadura:

A praça é do povo como o céu é do condor, já dizia Castro Alves. Depois de muitos anos de ditadura, nossos representantes garantiram na Constituição brasileira o direito à livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença, e de reunirmo-nos pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização. (Desliga dos Blocos, 2010).

É flutuante a presença dos blocos na Desliga e, a cada ano, a Abertura Não Oficial ganha mais destaque, incorporando, assim, mais blocos interessados em participar do evento. Não se pode perder de vista, ainda, que surgem blocos novos a cada ano, apesar do *boom* de blocos anuais já não ser uma realidade, como nos anos anteriores. Contudo, o principal bloco que representa o movimento é o Cordão do Boi Tolo, dissidência do Cordão do Boitatá, bloco que conta com grandes patrocínios e importantes nomes da música brasileira entre seus organizadores.

No ano de encerramento da nossa pesquisa de campo, em 2019, os blocos elencados para desfilar na Desliga eram 16: Fanfarra Black Clube; Cordão da Bola Laranja; Vem Cá, Minha Flor; Orquestra Voadora; Maracutaia; Mulheres Rodadas; Me Enterra na Quarta; Sinfônica Ambulante; Bésame Mucho; Bloco das Tubas; Bloco do Afrojazz; Multibloco; Locomotiva da Baixada; Biquínis de Ogodô; Trombetas Cósmicas do Jardim Elétrico; Traz a Caçamba (Freire, 2019). O acontecimento contou, no final, com um número maior, de 19 blocos, em razão justamente do caráter espontâneo e de improvisação do desfile. Na região portuária, um importante representante da Desliga é o Cordão do Prata Preta, que, desde sua formação, se alinha aos princípios políticos manifestados por essa postura crítica em relação aos usos da cidade e à mercantilização do Carnaval de rua.

Apesar de ter se tornado tradicional, a Abertura Não Oficial e, mais especificamente, os blocos não cadastrados foram fortemente criticados, em 2018, pelo então presidente da Riotur, Marcelo Alves, que afirmando que os blocos, chamados por ele de *piratas*, teriam sido um grande problema daquele ano

e que os organizadores dos cordões seriam responsabilizados por isso, civil e criminalmente. A resposta a essa ameaça veio por meio de nota produzida pela Desliga dos Blocos, acusando a prefeitura de demonstrar “[...] total desconhecimento do que é o carnaval de rua” (Meyohas, 2018). O grupo ainda afirma que os ditos *blocos piratas* seriam formados por “[...] cidadãos cariocas que se encontram na rua para fazer a sua cultura popular” sem qualquer “figura burocrática ou jurídica de um organizador” por detrás deles (Meyohas, 2018). E segue atribuindo autenticidade à festa, mobilizando seu caráter histórico: “Isso acontece há mais de 200 anos e é a essência da festa” (Meyohas, 2018).

A Desliga ainda relaciona a falta de conhecimento do que é a folia carioca, por parte da prefeitura, com uma impossibilidade prática de contribuição para que

[...] a cidade funcione bem nesse período que não pode ser considerado de forma alguma como um problema para a cidade e sim como a festa popular que mais caracteriza a identidade do carioca e uma oportunidade especial de exposição positiva do Rio de Janeiro. (Meyohas, 2018).

Essa resistência e subversão promovidas pela Desliga sofrem, contudo, repressão constante da Guarda Municipal, órgão responsável por inibir supostas desordens, na cidade. Em 2016, durante a Abertura Não Oficial do Carnaval Carioca, foliões relataram uma confusão daquele órgão de repressão com camelôs não cadastrados pela prefeitura.¹¹ Esses trabalhadores comercializavam cervejas de outras marcas que não a oficial¹² e foram duramente reprimidos por guardas municipais. Foliões que organizavam a festa reagiram então à truculência dos agentes,

11 Essas ações encontram-se no bojo do Plano Municipal de Ordem Pública (Pmop), implementado desde o início do governo do prefeito Eduardo Paes, em 2009. O plano previa o chamado Choque de Ordem, destinado a controlar, na cidade, a circulação de camelôs, ambulantes, população de rua, flanelinhas, entre outras iniciativas com a justificativa de tornar a cidade mais organizada e, assim, competitiva para a captação de recursos que subsidiassem as transformações necessárias para que o Rio recebesse eventos mundiais como as Olimpíadas 2016 (Fernandes, 2013).

12 Vale reforçar que a venda de outras marcas de cerveja não é tolerada porque a empresa que organiza há oito anos, para a prefeitura, o Carnaval de rua, a Dream Factory, tem como parceira a Ambev, que, por sua vez, escolheu a cerveja Antartica para ser a marca a ser celebrada e comercializada no Carnaval de rua carioca. A Seop funciona como principal articuladora no processo de pôr em prática a hegemonia da marca, credenciando e fornecendo kits com o logotipo da empresa aos vendedores ambulantes. Aqueles que são flagrados sem o credenciamento perdem suas mercadorias.

na defesa do direito de aquelas pessoas exercerem sua atividade. A Guarda Municipal, por sua vez, recorreu ao uso indiscriminado de suas armas não letais, como as bombas de gás lacrimogêneo e as balas de borracha. A celeuma deixou o saldo de dois detidos, e muitas pessoas passaram mal com o gás, além de alguns foliões terem sido alvejados pelas balas de borracha (Confusão..., 2016).

Artivismo, performance e estética da existência

Utilizaremos o conceito de *artivismo* para compreender as práticas dos agentes culturais de que tratamos, apesar de esse ser um neologismo de apreensão ainda instável, quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. O conceito apela a ligações, “[...] entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão” (Raposo, 2015, p. 4). O artivismo pode ser produzido por pessoas ou coletivos que se utilizam de estratégias poéticas ou performativas com vistas a provocar intervenções sociais e políticas. “A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência” (Raposo, 2015, p. 4).

O teatro é mobilizado como uma ferramenta analítica; afinal, a antropologia da performance emerge da junção dos estudos sobre o social, o ritual e o teatral, de acordo com Jean Langdon (2006). No campo da antropologia, a performance se estabelece nos anos 1970, a partir da combinação, segundo Carlson (2010, p. 171), entre as obras de Schechner e Turner (Carlson, 2010, p. 171). Cabe salientar dois pontos, identificados por Schechner (2013), que nos parecem relevantes para o caso estudado: primeiro, a dramatização de uma experiência compartilhada pela performance, com base no conhecimento nativo; segundo, a ideia de *performatividade*. As culturas humanas são performativas. É do humano atuar reflexivamente, brincar e configurar o comportamento como “duplamente comportado” (*twice behaved*) (Schechner, 2013, p. 27).¹³ Além

13 Esse conceito de performatividade poderia também ser discutido com base nos textos de Judith Butler, considerando-se a performatividade como algo constantemente regulado, haja vista que se elabora e se expressa em meio a dinâmicas culturais, mecanismos legais, códigos de significação e linguagem que a constroem e a limitam (Borba, 2014).

desses usos, a performance também é uma atividade ligada ao entretenimento ou à arte.

É crucial sustentar que performance serve como “metacomentário sobre a sociedade” e, por isso, Marvin Carlson (2010) orienta operar-se esse conceito com cuidado, afinal não é em todo caso estudado que se pode afirmar a existência de uma consciência dos *performers* e dos espectadores quanto à performatividade de uma ação. Contudo, é justamente essa possibilidade que se procura explorar neste artigo, sobretudo quando Carlson (2010, p. 163) nos lembra do advento da *arte da performance* – claramente se referindo à cultura ocidental –, a partir dos anos 1970, como uma função social e/ou política que logo adquire formas manifestamente críticas: jogar luz sobre os excluídos, os marginalizados por classe, raça ou gênero.

A autorreflexão pessoal e cultural estaria indiscutivelmente no centro desse tipo de *performance* e condensaria uma forma expressiva que foi possível observar entre os foliões cariocas durante o período de campo, conforme veremos. Segundo Carlson (2010), o jogo da performance se dá justamente em uma atmosfera-limite entre o real e o imaginado, operando segundo uma dupla consciência: dentro da estrutura do jogo, o *performer* não é *ele mesmo* (por causa das operações de ilusão); mas também não é um *não si mesmo* (por causa das operações de realidade). Por fim, cabe ressaltar o caráter público da performance, vide a participação dos expectantes na criação da performance em si e a centralidade do corpo *em cena*. Ou seja, a performance é uma *experiência multisensorial*: ela é vivenciada através dos sentidos. E é justamente o engajamento do corpo na cena performática que permite o jogo de emoção e razão num transbordamento, numa produção de *significados emergentes* (Langdon, 2006).

Diferenciando o ativismo cultural do artivismo, Miguel Chaia (2007) argumenta que o ativismo cultural tende a aproximar-se da antiarte, ao sobrepor o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética, afastando-se da contemplação em benefício do envolvimento da comunidade. Nesse caso, os sujeitos elaboram “[...] conceitos ou práticas tendo por base uma consciência crítica aguçada portada pelo artista individual ou por um coletivo” (Chaia, 2007, p. 4). Por sua vez, o artivismo “[...] distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos”, sendo então caracterizado por “[...] participação direta, configurando formatos de situações que vai do artista crítico até o engajado ou militante”

(Chaia, 2007, p. 4). Resumidamente, o ativismo pode ser definido como uma prática que se consolida como “[...] causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística” (Raposo, 2015, p. 4).

Considerando a ideia de *estética da existência* de Foucault (2011), defendemos que o Carnaval, com sua potência de jogo performático, de inversão e recriação do mundo, como nos diz Roberto DaMatta (1997), abre uma fresta no duro cotidiano que impele o sujeito a normatizar sua subjetividade em prol da adesão ao projeto moderno de um sujeito dócil. Ao invés disso, a festa momesca permite ao indivíduo rasgar o terno e o vestido respeitosos do dia a dia e, por debaixo dessas vestimentas, se reencontrar com fantasias que acessem *momentos de liberdade* antes de esse sujeito retornar às modalidades simbólicas de prisão às quais está ligado e que o impedem de fazer de sua vida algo alinhado com sua vontade.

Contudo, o jogo performático da e na massa, expressando criativamente linguagens artísticas e políticas no Carnaval, expõe um projeto referente ao cuidado de si, do outro e do espaço público, ao combate da violência urbana e da truculência do poder público, à afirmação da liberdade sexual e à luta contra o racismo. Cada tema abordado funciona como um estandarte que o bloco ergue em plena praça pública, por meio de seus mil braços de criatura assustadoramente encantadora. Nos milhares de vozes, cantos e gritos de ordem, a vida comum e a vida de todos comuns, a vida coletiva, passam a ser tecidas como obras de arte, pretensiosamente distantes da normalização, das regras burocráticas, dos tiros e da imposição das cervejas de milho – uma estética da existência (Foucault, 2011) purpurinada e que se vê à luz do dia!

Notamos, igualmente, que o ativismo, ao convocar o coletivo, o envolvimento da comunidade, com seu potencial de resistência e subversão, encontra encarnação nas propostas dos blocos de rua estudados e nas propostas insurgentes de consumo dos foliões que pudemos acompanhar. Se considerarmos que o processo de privatização do Carnaval de rua já estava em andamento durante o mandato do prefeito Eduardo Paes, foi flagrante um ainda maior desejo de controle dos blocos na gestão do prefeito Marcelo Crivella, como no caso da proposta de construção da Arena Carnaval, nomeada vulgarmente de *Blocódromo*, na Barra da Tijuca (Resende, 2017). Apesar de ela supostamente

contar com entrada gratuita, há o debate sobre a possibilidade de haver espaços VIPs na arena, reforçando as desigualdades vividas no cotidiano da cidade, separando o público por sua origem e condição social.

A criatura que tece a sua estética da existência faz troça com a violência sofrida e se movimenta com mais fúria, alívio e certeza em direção ao seu alvo. A descarga da massa da qual fala Elias Canetti (1983) parece de fato fazer sumir qualquer medo, sobretudo quando se defende algo que se considera um patrimônio inegociável, como é o Carnaval carioca. Vejamos este caso: durante o Carnaval de 2016, no dia 13 de fevereiro, o Tecnobloco realizava seu cortejo, varando a madrugada. De forma improvisada, o trajeto iniciou-se no Largo de São Francisco, Centro, e terminou na Praça Mauá, já na região portuária. A praça, recém-remodelada para receber as Olimpíadas, estava sendo permanentemente guarnecida pela Guarda Municipal, que recebeu o bloco com truculência. Por volta das 5 horas da manhã, quando chegavam à praça, os foliões foram impedidos de manter o cortejo, sendo atingidos por balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo. No Facebook, um dos foliões publicou foto com os ferimentos resultantes da repressão – ele apresentava escoriações severas nos glúteos – e reclamava o direito de ocupação da praça pelos foliões. Mais uma vez, vemos a defesa de a praça ser do povo. Disso se depreende uma crítica indireta à Praça Mauá vendida como cartão-postal estático, local de contemplação, para olhar passarinho, como chegou a defender, certa vez, um dado presidente da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp)...

Cabe uma ressalva: algumas partes da região portuária, no centro da cidade, haviam sido recém-requalificadas e havia temor, por parte do poder público, de que a massa festejasse por ali e “destruísse” o novo cenário, apesar de o espaço ser constantemente cedido a eventos culturais de grandes proporções – todos controlados por megaempresários! Com isso, a disputa pelo espaço público se radicaliza de tal forma que vai se tornando bem evidente, no Carnaval, o crescimento de adeptos da Desliga ou de blocos que simplesmente não querem mais deixar na mão da prefeitura a decisão de como será o seu desfile, fazendo-o de forma que frua sem amarras, deixando o boca a boca cuidar do papel de propaganda para atrair os foliões. A intenção da prefeitura de cercar acessos a alguns espaços urbanos como a Praça Mauá, considerados impróprios a desfiles espontâneos de blocos, é denunciada como um controle que vai de encontro à própria dinâmica improvisada do Carnaval de rua.

Segundo Bakhtin (1987, p. 240-241), a festa é pedra angular da civilização humana: “É a festa que, libertando de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico” acessado pelo sonho, pela fantasia, pela esperança, pelo projeto de vida como obra de arte de que tratará Foucault (2011). Podemos ainda pensar nisso em termos de manifestação da esperança de se garantir o direito à diferença e o direito à cidade, conforme entendido por Lefebvre (1991), como uma forma superior dos direitos, a estruturar formas de ação social peculiares. Assim como no bloco Escravos da Mauá é comum a ideia de integração, de inclusão e direito à cidade, de possibilidade de se ocupar espaços estigmatizados e pouco acessados normalmente pelos cariocas, contribuindo com a tessitura de um imaginário que trabalha contra a cidade cerzida.

No caso do Tecnobloco, a chamada nas redes sociais e o relato da truculência da polícia geraram revolta e mais engajamento dos foliões, que, numa agitação valente, com os ânimos aflorados, participaram, logo depois da repressão sofrida, de um desfile-manifestação exatamente na Praça Mauá, onde tinha se passado o ocorrido. Segundo relatos de foliões presentes, ao chegarem à praça, os foliões foram surpreendidos ao encontrarem, perfilada, a Guarda Municipal, na aparente intenção de guarnecer a praça. No entanto, ao se aproximarem, os guardas estavam ali para encenar uma espécie de trégua, com sua banda marcial tocando alegremente músicas carnavalescas e guardas mulheres – aparentemente destacadas para a tarefa de paz – distribuindo flores aos foliões. Cabe destacar a astúcia da gestão da prefeitura, até então sob o comando de Eduardo Paes, para contornar a situação de conflito e baixar a temperatura dos ânimos dos foliões revoltados. Paes jogou o jogo da performance carnavalesca, inverteu os papéis, tirando os guardas do papel de ameaça e transformando-os em supostos foliões – o que pode ter impedido que um conflito de ainda maior gravidade ali acontecesse.

Ainda em 2016, o Teimosos do Porto, bloco de pequenas proporções que conta com a participação de moradores da região portuária, promovia um cortejo com mais ou menos uma dúzia de pessoas. Os foliões se divertiam às margens da Praça Mauá quando foram parados por um guarda municipal que lhes exigiu a autorização para aquele desfile. Em razão da minúscula expressão e da presença de bem poucos músicos (improvisados, no esquema de *bloco de sujos*), os foliões acharam graça do disparate de o guarda querer parar a expressão de uma dúzia de pessoas a se divertirem, porque estavam num espaço público de grande visibilidade.

Pudemos observar, nesses anos em que a bricolagem ativista entre manifestação política e Carnaval projetou uma poderosa performance no jogo carnavalesco, a potência da massa que canta, toca, brilha com suas fantasias e dança com seu corpo gigantesco. Da perspectiva da antropologia da performance, pode-se entender o Carnaval como um ritual antigo, que fornece energia para a arte (Schechner, 2012, p. 85). Na relação, no encontro dos corpos nesse tempo provisoriamente rompido, a promover quebras hierárquicas, experimenta-se, em seu extremo, a alteridade. Essa extrapolação é a mola propulsora para que se viva a brincadeira como maior possibilidade de existência e até única forma de convivência, naquele dado momento.

Nesse caso a proximidade física abre uma possibilidade para o ritual se expandir por todo o espaço; a partir daí, o conceito de tempo, espaço e ação, uma só unidade flexível, passa a ser o do ritual; nada mais acontece, nada mais é lembrado, nada mais é importante, só o que acontece a nossa volta importa e é real. (Zenicola, 2015, p. 79 *apud* Lemos; Dote, 2019, p. 140).

A radicalização da proposta carnavalesca e do ativismo não é, contudo, uma particularidade dos blocos que participam diretamente da Desliga, sendo que esses têm como temas centrais combater o controle, a burocracia e a privatização da festa – a partir dos quais se desdobram diversos outros. A questão político-partidária, a discussão sobre o capitalismo, a luta de classes, o racismo, a homofobia e o machismo também têm emergido – por exemplo, com o bloco abertamente comunista, o Comuna que Pariu, formado por militantes e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB); e, em diversas manifestações políticas, com a banda, que nunca chegou a constituir um bloco de Carnaval, organizada por militantes do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) e seus estandartes com inscrições brechtianas como “Nada é impossível de mudar”, para chamar a atenção dos populares.

O Comuna que Pariu desfila com sambas de embalo que têm feito bastante sucesso durante os carnavais. Em 2014, o bloco aproveitou o mote da Copa e cantou que “A revolução foi a Copa que pariu”¹⁴ (“No Carnaval/ Ó nós

14 Composição de Bil-Rait Buchecha, Rafael Maieiro, Gezuís da Cuíca, Nina Rosa, Débora Nunes, Mari Tristan, Victor Neves e Caio Martins (Comuna..., 2014).

de novo aqui na rua/ Fora Cabral/ E não tem gás que me destrua”); e, em 2015, que “Lugar de mulher é onde ela quiser!”¹⁵ (“Sou santa, sou puta, sou filha da luta/ Machismo é porrada e piada sutil”). Intencionalmente, as letras do bloco abordam temas sociais e políticos nunca dissociados da questão da luta de classes. O Carnaval do Comuna que Pariu conclama explicitamente o público à resistência, à luta social e à revolução – como se espera de uma organização comunista.

No ano de 2014, o Cordão do Prata Preta foi homenageado na premiação do Prêmio Serpentina de Ouro, das Organizações Globo, no quesito Destaque, o que dividiu opiniões entre os integrantes da agremiação. O desfile do cordão – que tinha como tema (ou alvo) a ditadura civil-militar brasileira no ano em que se completavam 50 anos do golpe civil-militar de 1964 – foi celebrado, sem nenhum embaraço, em plena festa da emissora, fazendo com isso ressoar palavras recorrentes nas manifestações políticas que ocorriam intensamente, desde 2013, nas ruas da cidade: “A verdade é dura, a Rede Globo apoiou a ditadura (e ainda apoia!)”.¹⁶ O desfile de 2014 do Cordão do Prata Preta nos sugere uma forte influência dos protestos políticos de 2013, durante os quais as redes sociais formaram os meios de comunicação principais “[...] utilizados pelos manifestantes, em que estabeleciam debates, convocavam a população e organizavam as agendas das diversas manifestações nas cidades do país” (Andrade; Pinheiro, 2019, p. 172). Essa forma de comunicação alternativa,

15 Composição de Marina Iris, Manu Trindade, Nina Rosa, Belle Lopes, Victor Neves e Bil-Rait Buchecha (Comuna..., 2016).

16 Além da evidência de esse apoio estar presente na natureza de como eram enviesadas as reportagens do jornal *O Globo* da época, a anuência da empresa para com o governo militar também vem sendo desvelada, aos poucos, com a divulgação de documentos secretos e com relatos de jornalistas que trabalharam na época para a empresa. Há, por exemplo, arquivos do governo estadunidense que indicam que o fundador e presidente da empresa, Roberto Marinho, foi um dos principais articuladores da ditadura militar no Brasil (Documentos..., 2015). Um livro de 2015, *Golpe de Estado: o espírito e a herança de 1964 ainda ameaçam o Brasil*, escrito por Palmério Dória e Mylton Severiano (2015), ainda acusa o jornal *O Globo* de ter servido, por meio de sua agência de notícias, como um setor de delações para os militares, principalmente ao tentar descobrir secretamente informações, em primeira mão, junto a seus funcionários considerados de esquerda, mantidos ali para emitir uma imagem de independência do jornal e também para servirem como iscas, pois, ao desconhecerem que estavam sendo investigados e acompanhados no que faziam, ora ou outra, inocentemente, recebiam e processavam, na própria agência, e dividiam com pessoas que consideravam confiáveis, informações valiosas para o governo militar.

pelas plataformas digitais, permitiu se promover uma crítica à ética do jornalismo oficial e mesmo uma certa rejeição da grande mídia – considerada manipuladora das informações – acontecia muito de repórteres desses veículos, presentes nos locais de protesto, ouvirem emergir gritos como “O povo não é bobo, abaixo a Rede Globo!”. Ainda sobre o desfile do Prata Preta em 2014, entre as fantasias dos foliões, contavam-se viúvas da ditadura, Leila Diniz, jornais manchados de sangue e várias menções críticas à mídia oficial e à relação das Organizações Globo com os militares, naquela quadra histórica tematizada.

Considerações finais

Conforme indicado por Couto (2019), estaria em curso um esforço, por parte de empresários, investidores e poder público, em formas híbridas como terceiro setor e parcerias público-privadas, de engendrar um jogo ilusório com a plateia, fazendo crer ser possível a despolitização da cultura. A busca seria por se evitar, nos conteúdos e nas formas culturais, qualquer “polêmica”, como assuntos envolvendo problemas sociais, querelas raciais ou tendo partidos, propostas ou figuras políticas como temáticas. A pacificação, a domesticação dos assuntos parecem assim uma prioridade dessa proposta, visto que o entretenimento deveria prevalecer sobre qualquer tipo de arte provocativa.

Curiosamente, enquanto os espaços dos grandes espetáculos sofrem uma espécie de sufocamento em nome do entretenimento dito *apolítico*, outras expressões artísticas com um caráter político terminam por emergir quase como obrigatórias: o próprio Carnaval de rua vai tomando uma forma ainda mais política do que já possuía, produzindo novos modos de recriação performática, no jogo que ocorre no período espontâneo do agora, na fronteira entre a arte e a vida, como nos fala Bakhtin (1987). Esse caminhar num total desconhecimento do que virá no segundo seguinte é guiado pela criatura da massa de foliões que dá o ritmo do passo, no compasso, “no passinho”, num Carnaval que já misturou marchinha com funk e MPB. A massa entra no aeroporto, no túnel, na praça *de ver passarinho*, nas ruas *perigosas* e malfaladas: desbrava, enfrenta, subverte, luta para concretizar o inconcebível para aquela parcela que tenta promover a cultura apolítica.

As fantasias coletivas de crítica social, os corpos subversivos, nus, que questionam o padrão estético demonstram que viver o Carnaval é tentativa estética e artística de criar novas propostas e propósitos de vida. A cultura de rua, a grande massa – constantemente vista como uma ameaça em potencial aos olhos do poder público –, essa onda escancaradamente vulgar, debochada, de conteúdo divergente, inconveniente ao *status quo* tornam-se os traços do rosto desse gigante momesco que quer, além de amofinar os gestores da cidade, garantir sua festa insólita e sua potencialidade de ser e de propor vidas outras para seus súditos – mesmo que momentaneamente.

Referências

- ANDRADE, M. R. R. de; PINHEIRO, C. V. Q. Manifestações políticas de junho de 2013: um debate à luz dos conceitos de massa e multidão. *Revista Psicologia Política*, [s. l.], v. 19, n. 45, p. 170-185, 2019.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BORBA, R. A linguagem importa?: sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 441-473, jul./dez. 2014.
- BOSCO, F. *A vítima tem sempre razão: lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Todavia, 2017.
- CANETTI, E. *Massa e poder*. Brasília: Ed. UnB, 1983.
- CARLSON, M. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.
- CARNAVAL de rua do Rio movimentará este ano mais de R\$ 2 bilhões, estima Riotur. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jan. 2015. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-01/carnaval-de-rua-do-rio-movimentara-este-ano-mais-de-r-2-bilhoes-estima-riotur>. Acesso em: 1 fev. 2018.
- CHAIA, M. W. Artivismo: política e arte hoje. *Aurora*, [s. l.], n. 1, p. 9-11, 2007.
- COMUNA que Pariu 2014: “A revolução foi a Copa que pariu!”. [S. l: s. n.], 11 fev. 2014. 1 vídeo (4min18s). Publicado no canal TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=btP6YWLzRPo>. Acesso em: 28 set. 2022.

COMUNA que Pariu! 2015: lugar de mulher é... É onde ela quiser! [S. l: s. n.], 17 nov. 2016. 1 vídeo (5min18s). Publicado no canal Comuna que Pariu!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-l3zElxvHk>. Acesso em: 28 set. 2022.

CONFUSÃO na abertura não oficial do carnaval do Rio tem dois detidos. *Gl*, Rio de Janeiro, 4 jan. 2016. Disponível em: <http://gl.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/01/confusao-na-abertura-nao-oficial-do-carnaval-do-rio-tem-dois-detidos.html>. Acesso em: 26 jan. 2016.

COUTO, C. P. *E o samba serpenteia com o Escravos da Mauá: uma nova perspectiva sobre o porto do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.

COUTO, C. P. *Entra cultura, sai política: práticas de boa governança na gestão das manifestações de rua por parte do Porto Maravilha*. 2019. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

DAMATTA, R. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DESLIGA DOS BLOCOS. *Manifesto momesco*. Rio de Janeiro: Desliga dos Blocos, 7 set. 2010. Disponível em: <https://desligadosblocos.blogspot.com/2010/09/manifesto-momesco.html>. Acesso em: 6 maio 2019.

DOCUMENTOS indicam que Roberto Marinho foi um dos principais articuladores da Ditadura Militar no Brasil. *R7*, [s. l.], 19 fev. 2015. Disponível em: <https://noticias.r7.com/brasil/documentos-indicam-que-roberto-marinho-foi-um-dos-principais-articuladores-da-ditadura-militar-no-brasil-19022015>. Acesso em: 8 fev. 2019.

DÓRIA, P.; SEVERIANO, M. *Golpe de Estado: o espírito e a herança de 1964 ainda ameaçam o Brasil*. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

DURKHEIM, É. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF, 1968.

FERNANDES, A. dos S. *Escuta ocupação: arte do contornamento, viração e precariedade no Rio de Janeiro*. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

FOUCAULT, M. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FREIRE, Q. G. Desfiles da abertura não oficial do Carnaval do Rio. *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 5 jan. 2019. Disponível em: <https://diariodorio.com/desfiles-da-abertura-nao-oficial-do-carnaval-do-rio/>. Acesso em: 16 fev. 2019.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha: revista de antropologia*, Florianópolis, v. 8, n. 1-2, p. 163-183, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>. Acesso em: 20 maio 2023.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.

LEMOS, A.; DOTE, A. O carnaval é hoje porque o amanhã é nunca: a festa como ritual no espetáculo Devorando Heróis. *Proa: revista de antropologia e arte*, [s. l.], v. 1, n. 9, p. 122-141, 2019.

LISBOA, V. Prefeitura do Rio apreende mais de 36 mil bebidas com ambulantes ilegais no carnaval. *EBC*, Rio de Janeiro, 13 fev. 2013. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/noticias/brasil/2013/02/prefeitura-do-rio-apreende-mais-de-36-mil-bebidas-com-ambulantes-ilegais-no>. Acesso em: 1 fev. 2018.

LISTA de blocos do carnaval 2016 do Rio é divulgada; consulte. *G1*, Rio de Janeiro, 8 jan. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/01/prefeitura-divulga-listagem-dos-blocos-de-rua-do-carnaval-2016-veja.html>. Acesso em: 1 fev. 2018.

LUONI, J. P. O empresariamento do carnaval de rua no contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro. *Revista Geo-Paisagem*, v. 12, n. 23, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.feth.ggf.br/CarnavaldeRua.htm>. Acesso em: 11 fev. 2019.

MARIELLE FRANCO. *Carnaval sem assédio*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.mariellefranco.com.br/carnavalsemassedio>. Acesso em: 6 maio 2019.

MEYOHAS, M. Blocos não oficiais reagem a crítica da Riotur: 'Festa legítima do povo'. *Extra*, Rio de Janeiro, 22 fev. 2018. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/blocos-nao-oficiais-reagem-critica-da-riotur-festa-legitima-do-povo-22422497.html>. Acesso em: 18 fev. 2019.

MULTIDÃO de foliões ocupa Aeroporto Santos Dumont e protesta contra Temer e Crivella; veja o vídeo. *Congresso em Foco*, [s. l.], 13 fev. 2018. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/multidao-de-folios-ocupa-aeroporto-santos-dumont-e-protesta-contratemer-e-crivella-veja-o-video/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

OLIVEIRA NETO, M. G. de. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. *Revista Brasileira de Ciência Política*, [s. l.], n. 16, p. 65-85, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-335220151604>. Acesso em: 26 set. 2022.

RAPOSO, P. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 4, n. 2, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>. Acesso em: 28 set. 2022.

RESENDE, D. Parque dos Atletas, na Barra, será transformado em Arena dos Blocos durante o carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 dez. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/parque-dos-atletas-na-barra-sera-transformado-em-arena-dos-blocos-durante-carnaval-22226638#ixzz55ylNeEoz>. Acesso em: 1 fev. 2018.

O RIO de Janeiro já ultrapassou a cidade de Salvador em número de pessoas que aderem ao chamado carnaval de rua. *RTP Notícias*, Lisboa, 16 fev. 2010. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/mundo/o-rio-de-janeiro-ja-ultrapassou-a-cidade-de-salvador-em-numero-de-pessoas-que-aderem-ao-chamado-carnaval-de-rua_v319592. Acesso em: 31 jan. 2018.

RUEIRA. Intérprete: Marina Iris. Compositores: R. Lessa e M. da Cuíca. In: RUEIRA. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2018. 1 CD, faixa 1.

SCHECHNER, R. *Performance e antropologia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, R. Pontos de contato revisitados. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 23-66, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82460/85440>. Acesso em: 24 maio 2023.

SIQUEIRA JÚNIOR, F.; BORTOLETTO, A. P. Cerveja: as grandes marcas omitem que o que você bebe é milho. *Pragmatismo Político*, Rio de Janeiro, 11 abr. 2015. Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/04/cerveja-as-grandes-marcas-brasileiras-omitem-que-o-que-voce-bebe-e-milho.html>. Acesso em: 1 fev. 2018.

SOLANO, E. *Mascarados*: a verdadeira história dos adeptos da tática black bloc. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

SOUZA, E. de. Bloco Ocupa Carnaval faz paródias politizadas de marchinhas; veja vídeo. *G1*, Rio de Janeiro, 13 fev. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/ocupa-carnaval-faz-parodias-politizadas-de-marchinhas-veja-video.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

TORRES, L. Pré-carnaval faz cariocas faturarem com sacolés de cachaça e vodca. *G1*, Rio de Janeiro, 22 jan. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2015/noticia/2015/01/pre-carnaval-faz-cariocas-faturarem-com-sacoles-de-cachaca-e-vodca.html>. Acesso em: 1 fev. 2018.

TRIGO, L. 'A arte existe porque a vida não basta', diz Ferreira Gullar. *G1*, Rio de Janeiro, 7 ago. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

VIANNA, R. Blocos de rua do Rio atraem mais de 5,3 milhões de foliões, diz secretário. *G1*, Rio de Janeiro, 27 fev. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/blocos-de-rua-do-rio-atraem-mais-de-53-milhoes-de-folhoes-diz-secretario.html>. Acesso em: 21 set. 2014.

Recebido: 28/09/2022 Aceito: 29/05/2023 | Received: 9/28/2022 Accepted: 5/29/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Da escravidão à liberdade: a imagem de Anastácia entre arte contemporânea, política e religião

From slavery to freedom: the image of Anastácia between contemporary art, politics and religion

Edilson Pereira¹

<https://orcid.org/0000-0001-8308-661X>

edilson.pereira@eco.ufrj.br

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

O artigo recupera a trama histórica e as controvérsias em torno da imagem de Anastácia, acompanhando sua passagem e transformação entre registros históricos: de memória da escravidão, mágico-religiosos, políticos e de consciência racial, até chegar em um caso exemplar da arte contemporânea brasileira, com o trabalho do artista negro LGBTQIA+ carioca Yhuri Cruz. Tema de interesse de outros pesquisadores ao longo das últimas décadas, as reproduções e apropriações da imagem de Anastácia são analisadas para explorar a intersecção entre arte e política, em um movimento de análise que culmina em ações artísticas de contramemória e de “fabulação crítica”, viabilizando a conversão da “Escrava Anastácia” em “Anastácia Livre”.

Palavras-chave: afro-brasileiro; religião popular; Yhuri Cruz; Anastácia Livre.

Abstract

This article recovers the historical plot and controversies surrounding the image of Anastácia, following its transition between and its transformation into different historical records: memory of slavery, magical-religious ones, political records and of racial consciousness, to then focusing on an exemplary case of contemporary Brazilian art – the work of black LGBTQIA+ artist Yhuri Cruz, from Rio de Janeiro. A topic of interest to other researchers over the last decades, the reproductions and appropriations of Anastácia's image are analyzed here to explore the intersections between art and politics, through an analytical movement that culminates in artistic actions of counter-memory and “critical fabulation”, which produce the conversion of “Slave Anastácia” into “Free Anastácia”.

Keywords: Afro-Brazilian; popular religion; Yhuri Cruz; Anastácia Livre.

*O que é necessário para imaginar um estado livre
ou para contar uma história impossível?*

(Hartman, 2020, p. 26)

Introdução

Em 2022, uma versão do retrato de Anastácia, tradicionalmente conhecida como Escrava Anastácia, alcançou repercussão em escala inédita no país. A obra *Anastácia Livre*, do artista visual carioca Yhuri Cruz (nascido em 1991), ultrapassou os circuitos da arte contemporânea ao ser reproduzida como estampa da camiseta utilizada pela artista multimídia Linn da Quebrada em sua inserção, como competidora, no programa televisivo de maior audiência no país, o *Big Brother Brasil*. O rosto de Anastácia foi exibido sobre o corpo de uma “bixa-travesty”, conforme a própria artista se identifica, para um público de cerca de 17,5 milhões de telespectadores.¹ Cifra considerável para a exposição de qualquer imagem e, ainda mais, para um retrato polissêmico, com uma história marcada por controvérsias.

O evento midiático serviu de plataforma para a divulgação da poética do artista que se apropriou criativamente de uma imagem complexa, cujas raízes estão conectadas ao passado da escravidão negra no Brasil e Américas. Historicamente, o retrato da Escrava Anastácia assumiu uma presença contraintuitiva, senão ambivalente: mesmo apresentando instrumentos de desumanização de pessoas negras, ela se converteu em símbolo de resistência e imagem de devoção popular. Imagem simultaneamente religiosa, política e histórica, que circula há décadas em mídias e plataformas variadas, ela adquiriu uma nova camada de sentido e potência ao ser recriada no campo da arte contemporânea, em sintonia com uma vertente da arte socialmente engajada em pautas antirracistas e decoloniais.

1 A estimativa considera os números publicizados em sites especializados à época, indicando que no dia 20 de janeiro de 2022, o *BBB* alcançou cerca de 24,7 pontos no Ibope, cada ponto equivalendo a 713.821 indivíduos, segundo dados da agência especializada Kantar Ibope Media. Para mais informações, cf. Kantar... (2022) e Confira... (2022).

Neste artigo, recuperarei o trajeto de conformação da iconografia de Escrava Anastácia até os desdobramentos de sua conversão em Anastácia Livre. O argumento central perpassa uma trama que conjuga apropriação criativa, consagrações contestadas, disputas de representação política e ataques iconoclastas até chegar às ações de arte contemporânea. No primeiro movimento de análise, baseio-me em dados secundários, da literatura dedicada à santa afro-brasileira, sua imagem e devoção, para compreender os procedimentos de apropriação e ressignificação que excedem os experimentos da arte contemporânea, mas que encontram neles reverberações sensíveis. Na sequência, um segundo movimento de análise observa a presença dos elementos idiossincráticos de Escrava Anastácia em ações de artistas brasileiros contemporâneos. Situo a produção estética de Yhuri Cruz, artista negro LGBTQIA+, nascido na zona norte do Rio de Janeiro, com base em referenciais teóricos presentes, de maneira latente ou explícita, nos trabalhos do próprio artista, bem como na literatura contemporânea que aborda projetos participativos, críticos e de ativismo (Raposo, 2015; Sansi, 2015; Sholette, 2022). Junto a esses referenciais, incluo na análise dados primários, resultantes de incursão de campo em exposições, galerias e performances do artista, com especial atenção aos processos de troca estabelecidos entre ele e seu público, tendo Anastácia como eixo.

Em seu conjunto, o artigo avança sobre dimensões ora paralelas, ora sobrepostas dos processos estéticos e históricos conjugados nas ações de contramemória.² De maneira geral, a arte contemporânea é abordada como um dos modos de enquadramento do retrato de Anastácia, observando em que medida os fins religiosos e políticos anteriormente estabelecidos em relação à imagem-santa são revertidos, subvertidos ou potencializados na “fabulação crítica” (Hartman, 2020) do artista, que se filia a uma vertente interessada na potencialidade de reconfigurar a colonização do passado e afrofabular novos futuros.

2 Por contramemória refiro-me à qualidade não exclusiva das ações que se reportam de maneira reflexiva e crítica aos modos oficiais de representação da história e do passado de certas coletividades e indivíduos, seja para transgredir seus cânones e assimetrias de poder implícitas, seja para dar luz a histórias e memórias outras, como as de minorias costumeiramente obliteradas. Trata-se de uma ideia em chave próxima do que alude Walter Benjamin (1987) em suas teses sobre o conceito de História.

A imagem entre mito e história

A variação dos modos de enquadramento de (Escrava) Anastácia e sua imagem insólita tem sido observada desde os anos 1980, quando autores brasileiros e estrangeiros passaram a se dedicar com mais afinco ao tema, sobretudo em perspectiva antropológica e histórica.³ Nesses trabalhos, assim como na recente publicação da *Enciclopédia negra: biografias afro-brasileiras*, Anastácia costuma figurar na intersecção entre personalidades históricas e mágico-espirituais, como figura “que circula entre o mito, a memória e a realidade” (Gomes; Lauriano; Schwarcz, 2021, p. 50). A ela são atribuídas várias biografias possíveis, como diferentes versões de um mesmo mito:

Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para Bahia e escravizada por uma família portuguesa. [...] Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Iorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravização. (Kilomba, 2019, p. 35).

A pluralidade de versões biográficas de Anastácia repercute um princípio hagiográfico comum a outros “santos” de devoção popular, oficiais e não oficiais, dentro e fora do país (Augras, 2009; Johnson, 2021; Kofes, 2015). Cada versão favorece um dos enquadramentos possíveis de sua trajetória de vida/morte e os sentidos projetados à sua imagem. Parte da literatura dedicada à personagem e seu culto os considerou na posição de um “lugar social de alta concentração simbólica, onde as ideias, sentimentos e ansiedades sociais, que normalmente permanecem vagos e ambíguos, se reúnem de uma maneira densa, tangível, imediata” (Burdick, 1999, p. 56).

3 Em um levantamento bibliográfico realizado ao longo de 2022, encontrei cerca de 20 referências publicadas entre 1985 e 2021, incluindo artigos e estudos monográficos dedicados especificamente à Escrava Anastácia e sua conjugação aos campos da política, da religião popular e da memória negra. Entre os de maior destaque e em diálogo com o objeto de interesse desta análise, cito Burdick (1998, 1999), Handler e Hayes (2009), Augras (2009), Paiva (2009) e Johnson (2021).

Em um estudo de referência sobre a devoção à Escrava Anastácia, Burdick (1998, 1999) a observou como imagem-síntese das contradições culturais vinculadas ao legado do racismo na história do país. O destaque conferido à imagem foi decodificado, analiticamente, como sintoma de questões latentes e não resolvidas na experiência social brasileira, como o racismo e o machismo, simultaneamente vividos e negados. Segundo Burdick, a ascensão do culto à Escrava Anastácia no final do século XX sinalizaria que as feridas da escravidão se fariam sentir muito após a Abolição. Assim, analisar sua imagem seria uma estratégia para enxergar algo além dela mesma. Seu retrato devocional observado “como se fosse uma janela, ou lente, ou radiografia, ou espelho, ou, se quiserem, um buraquinho na parede através do qual é possível vislumbrar as ansiedades sociais mais profundas desse país” (Burdick, 1999, p. 56).

É importante lembrar que a pesquisa de Burdick, entre outros, foi estimulada pelo crescimento da visibilidade pública alcançada pela santa e pelas reproduções de sua imagem. Embora a invocação religiosa de Anastácia, entre outros espíritos de “escravos”, ocorresse há mais de um século, no catolicismo popular e sincrético, inserindo-a em uma rede de santos oficiais e não oficiais, a reprodução massiva de sua imagem cativa tem uma história mais recente. O retrato de uma mulher negra tendo como marca distintiva uma máscara de ferro cobrindo a boca e um colar de ferro no pescoço⁴ passou a ser identificada como a persona de Anastácia no bojo de práticas devocionais mantidas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos,⁵ no Centro do Rio de Janeiro.

Assim como a biografia de Anastácia, a história do estabelecimento de sua imagem devocional é permeada de incompletudes e narrativas sobrepostas, sem uma versão única e oficial. Uma das hipóteses repercutidas pela bibliografia especializada, em relação ao “nascimento” da imagem de Escrava Anastácia, assinala sua posição intersticial, não só entre mito e história, mas em relação ao espaço físico no interior da igreja do Rosário e São Benedito, acima mencionada.

4 A máscara de flandres, como era conhecida desde o período colonial, tinha diferentes formatos e finalidades, mas, em geral, sua imposição sobre os corpos negros se fazia como punição, fosse pelo que se considerava excesso no consumo de álcool e alimentos ou para evitar a geofagia, isto é, o consumo intencional de terra como via de suicídio do sujeito escravizado.

5 Edificação católica fundada no início do século XVIII pela irmandade homônima e que, nos séculos posteriores, foi palco de importantes ações de combate à escravidão e o racismo no país.

Embora aclamada pela devoção popular, tratava-se de uma “santa” não reconhecida pela Igreja Católica e, por isso, suas efígies e pinturas não poderiam ocupar lugares de destaque no espaço oficial dos ritos habituais. Ao invés dos altares, onde se encontram efígies de santos negros e brancos canonizados, as réplicas de Anastácia apareceram nas exposições mantidas no entorno da nave central, fora dela. Em especial, no Museu do Negro, situado no mesmo conjunto arquitetônico da igreja.

O museu, que narra o passado escravocrata e o protagonismo negro em seu combate, abriga as imagens de Escrava Anastácia que são ali descritas em perspectiva histórica – como uma forma de apartá-la das imagens devocionais do perímetro religioso.⁶ Desde o final dos anos 1960, após um grande incêndio que destruiu a maior parte do acervo patrimonial e arquitetônico da igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, o museu reconta a memória da escravidão de maneira a articular a imagem da Escrava Anastácia com a de Zumbi (1655-1695), identificado naquele espaço como “líder negro da heroica resistência do Quilombo de Palmares” (Paiva, 2009, p. 150). Junto a quadros de ambos, entre outras figuras observadas como precursores da luta pela liberdade e fim da escravidão, o museu exhibe objetos de tortura (em ferro), reproduções de gravuras de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), ex-votos, além de gravuras de membros da família imperial, com destaque para a Princesa Isabel.

Ainda nos anos 1960, o diretor da instituição, Yolando Guerra, teria buscado imagens para ilustrar o passado escravista brasileiro e, nesse intuito, encontrou uma gravura (Figura 1, à esquerda) publicada originalmente em 1839, no diário de viagem *Souvenirs d'un aveugle: voyage autour du monde* (Arago, 1868), do jovem desenhista e escritor francês Jacques Étienne Victor Arago (1790-1854), que realizou duas incursões pelo Brasil, entre 1818-1817 e 1820, descrevendo cenas e personagens vinculados ou não à escravidão. Na publicação, a legenda

6 O artifício de separação do espaço museal (histórico) com o religioso (ritual) não se mantém, contudo, de forma perene ou espontânea entre as pessoas que circulam por tais espaços. Paiva (2009) demonstrou que as práticas religiosas – católicas e afro-brasileiras – ocorrem fora dos contornos previstos. Além disso, a proximidade do “santuário onde vive Anastácia” com a exposição histórica sobre o tempo da escravidão demanda “um trabalho diário de curadoria: a equipe [do Museu] tem o cuidado de retirar oferendas em dinheiro, flores e bilhetes e depositá-las no velário, no andar de baixo, onde a exibição material de Anastácia se dá exclusivamente para fins de ritual, e não pedagógicos” (Johnson, 2021, p. 296).

da gravura se refere a “punição de escravos”, sem fazer menção a uma mulher ou pessoa específica. Mais de 150 anos depois de sua criação, o desenho foi integrado ao projeto expositivo do Museu do Negro que associou a imagem a outros rostos negros, de figuras anônimas e personalidades como Zumbi dos Palmares.⁷ A gênese do “nascimento gráfico” da Escrava Anastácia se baseia em um desenho do século XIX que foi pessoalizado e feminilizado (Figura 1, à direita). A devoção popular tomou de empréstimo uma obra de arte (Sansi, 2007, p. 36) exposta como imagem histórica.

A apropriação devocional da gravura produziu, por sua vez, um deslocamento do sentido habitualmente vinculado aos instrumentos de tortura escravagista. Máscara e colar de ferro operam como um sinal positivo na conformação da narrativa sobre o seu martírio, como uma “representação concreta do elemento que permitirá atribuir a Anastácia as características da santidade” (Augras, 2009, p. 92). Sob tal enquadramento, as hagiografias da santa destacam sua identidade sexual e racial, de mulher negra escravizada que se tornou objeto de desejo e tirania do senhor branco. A resistência e a violência a “purificam”, nos informa a oração impressa na face oposta ao seu retrato nos santinhos devocionais.⁸ Em síntese, a Escrava Anastácia se santificou em diálogo com o imaginário católico, embora negada pela hierarquia eclesial, por conta do extremo sofrimento infligido sobre ela, mimetizando um princípio comum a outras(os) mártires cultuados no cristianismo e que se espriam em religiões afro-brasileiras, como na umbanda, onde Anastácia é cultuada junto às almas e os pretos-velhos, todos celebrados nos dias 12 e 13 de maio.

7 De acordo com Handler e Hayes (2009, p. 42, tradução minha): “Embora o uso da ilustração de Arago no Brasil seja incomum, ela não é excepcional. Versões da ilustração de Arago foram publicadas ou reimpressas em livros modernos e aparecem em sites atuais que tratam da escravidão atlântica, onde geralmente são empregadas para ilustrar a brutalidade do regime escravista.” No original: “While the use of Arago’s illustration in Brazil is unusual, it is not exceptional. Versions of the Arago illustration have been published or reprinted in modern books and appear on current websites that deal with Atlantic slavery, where they are generally employed to illustrate the brutality of the slave regime.”

8 Compósito gráfico impresso, contendo seu retrato (imagem) em das faces do papel e uma oração (texto) no verso.



Figura 1. Quadros expostos no Museu do Negro e em seu entorno. Esquerda: reprodução da gravura de Arago, com legenda “Châtiment des Esclaves (Brésil)”. Direita: a imagem identificada como Escrava Anastácia, com inscrição gráfica de uma prece e escritos devocionais feitos à mão. Fotos: Edilson Pereira, 2023.

Outro fator central para o crescimento da devoção e visibilidade pública da imagem foi a convergência temporal com a efeméride do centenário da Abolição, em 1988, quando houve uma mobilização de muitas frentes tematizando a questão racial no país, uma tendência alimentada também pelo contexto de reabertura democrática após décadas de ditadura civil-militar. O clima político e cultural da época foi retratado no cinema nacional, com *Ôri* (1989), de Raquel Gerber, e *O fio da memória* (1991), de Eduardo Coutinho. O documentário de Coutinho retrata expressões estéticas e rituais do candomblé, da umbanda e do carnaval para abordar as relações raciais no país. Em sua montagem, *O fio da memória* inclui a repercussão em torno de Escrava Anastácia, descrita como “objeto de um culto popular sem paralelo no Brasil contemporâneo” (O fio..., 1991).

Eduardo Coutinho havia sido, em 1985, um dos criadores do departamento de vídeo do Instituto Superior de Estudos da Religião (Iser), no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, o Iser se tornou um dos pontos de convergência entre

antropólogos e documentaristas interessados nas histórias em torno de Anastácia. Entre eles, estava Joatan Vilela Berbel, diretor de *Anastácia, escrava e santa* (1987), documentário produzido pelo Iser Vídeo e integrado ao acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que retrata as várias dimensões e controvérsias implicadas em seu culto e memória. Além de acompanhar rituais católicos, umbandistas, candomblecistas em diferentes espaços urbanos, cada qual com sua versão de Anastácia, o documentário apresenta o depoimento do fotógrafo e então presidente do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras, Januário Garcia. A respeito do 13 de maio, Garcia argumenta que a efeméride do centenário de 1888 não rememora a abolição negra, mas “representa o momento em que as classes dominantes conseguiram se desvencilhar dos escravos” (Anastácia..., 1987), abolindo legalmente qualquer responsabilidade de reparação àqueles que foram escravizados. No tocante à santa afro-brasileira, Garcia propunha uma operação de deslocamento simbólico. A (Santa) Anastácia interessaria se transformada em símbolo da resistência negra:

Eu vejo Anastácia como símbolo de resistência, como símbolo daquela que chegou e que foi necessário amordaçá-la para não falar, é um símbolo muito grande que a gente tem. Evidentemente, se o movimento negro começasse a entender o significado desse símbolo, eu acho que Anastácia seria muito mais do que o mito que ela é. [...] Imagine o que seria uma passeata com mais de 2, 4, 5 mil negros com essa mordança na boca e ao mesmo tempo um caminhão gritando palavras de ordem, mostrando como a sociedade, como a classe dominante, como o Estado sempre amordaçou o negro [...] Se a gente fizer uma análise, dentro de uma conjuntura, da visão negra de uma problemática negra, a gente vai ver que o que carece à nossa luta são símbolos. Símbolos que reúnem a luta e o místico.⁹

9 Transcrito a partir de Anastácia... (1987).

Reprodução, censura e iconoclastia

Embora não haja notícia que uma performance tal como sugerido por Januário Garcia tenha ocorrido, é certo que a efervescência das reflexões sobre a negritude no país foram acompanhadas por ações políticas e artísticas de grandes dimensões, incluindo aí os rituais festivos capazes de reunir milhares de pessoas, em êxtase, na avenida. Em 1988, poucos meses antes da efeméride do centenário da Abolição, o desfile de carnaval da escola de samba Unidos de Vila Isabel conquistou o primeiro lugar da premiação do grupo especial do Rio de Janeiro, com o enredo *Kizomba, a festa da raça*. Anastácia foi integrada à letra do samba entoado por milhares de pessoas, em coro, durante o desfile: “Ôô, ôô, Nega Mina/ Anastácia não se deixou escravizar/ Ôô, ôô, Clementina/ O pagode é o partido popular.”¹⁰

Nota-se, desde então, como a personagem foi observada desde pontos de vista distintos: ora por sua condição de mártir escravizada, cujo sofrimento é um traço distintivo de seu enquadramento religioso; ora como um símbolo histórico e de resistência, mesmo que silenciosa, à violência escravagista, sob um enquadramento que a aproxima da história da diáspora africana. Seja pela perspectiva religiosa ou política, o retrato da Escrava Anastácia adquiriu um sentido positivo de exemplaridade.

A consolidação de sua iconografia como um símbolo polissêmico foi acompanhada, contudo, pela manifestação de agentes críticos à sua consagração cultural. Uma primeira frente de questionamento enfocou a popularidade de Escrava Anastácia como poderosa mediadora espiritual e santa milagrosa. Desde os anos 1980, seu culto foi objeto de perseguição pública eclesial,¹¹ quando os agentes católicos passaram a se valer da narrativa historiográfica para questionar a existência material da santa, bem como negar que a imagem da devoção popular retratasse efetivamente a sua pessoa – uma personagem sem registro histórico, produto da imaginação popular, descreditavam.

Para a hierarquia católica, a apropriação devocional que se valeu do desenho feito em 1839 por Jacques Arago seria uma invenção cultural, em sentido negativo. A pesquisa historiográfica feita por agentes religiosos serviu para gerar um

10 Composição de Jonas Rodrigues, Rodolpho de Souza e Luiz Carlos da Vila (Kizomba..., [2022]).

11 Para a descrição histórica do contexto, sigo as pesquisas de Souza (2001), Augras (2009), Paiva (2014) e Johnson (2021).

atestado do caráter artificial da devoção à (falsa) santa. Ainda em 1987, representantes da arquidiocese do Rio de Janeiro publicam textos em meios de ampla circulação na cidade, como o *Jornal do Brasil*, e, conforme informa Souza (2001, p. 96), promovem uma campanha religiosa anti-Anastácia que conclui que “ela nunca existiu”. A partir dessa época, a Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos foi proibida de celebrar missas em homenagem à Escrava Anastácia, e o Museu do Negro ficou fechado durante o ano de 1988. Além de proibir as missas, a cúria ordenou que os sacerdotes do Rio de Janeiro censurassem atividades e artefatos relacionados “à (fictícia) ‘Escrava Anastácia’”, incluindo “a proibição de vendas, distribuição, uso e exposição de orações, ex-votos, imagens, medalhas e outros objetos de culto” (*apud* Souza, 2001, p. 97).

A tentativa de controle católico produziu, no entanto, uma espécie de efeito reverso. O esforço eclesial gerou interesse midiático na devoção subalternizada, ao mesmo tempo que incentivou a expansão e africanização de Anastácia, acentuando sua hagiografia não cristã. A contenda pública estimulou a produção de programas de rádio, reportagens em veículos impressos de grande circulação, como a revista *Veja*, e uma minissérie exibida em rede nacional pela TV Manchete – ampliando consideravelmente o número e extensão das pessoas que passavam a tomar contato com as histórias de Anastácia (Augras, 2009; Burdick, 1998; Souza, 2001).

A grande visibilidade alcançada pelo retrato de Escrava Anastácia foi acompanhada por um segundo movimento crítico questionando a sua qualidade de símbolo político afro-brasileiro. Para algumas linhagens do movimento negro, a Escrava Anastácia se converteu em uma “santa *non grata*” (Johnson, 2021, p. 277) porque reproduz a imagem estigmatizada de um indivíduo negro sob os instrumentos de tortura escravagista e, complementarmente, porque seu culto convergia com uma narrativa histórica que abre espaço à consagração de figuras brancas no processo da Abolição. Por esse motivo, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, onde se formalizou o culto a Anastácia, passou a ser vista como uma “aliada incômoda” (Souza, 2001, p. 63). Embora a irmandade agremiasse figuras de referência no movimento negro da época, como Lélia Gonzales e Joel Rufino dos Santos, ela comportava também os que cultuam a memória da Princesa Isabel (Paiva, 2009). A desconfiança em torno do culto religioso ou político-cultural a Escrava Anastácia projetou sobre ela uma condição de dupla marginalidade, questionada nos dois

enquadramentos, político e religioso. Embora reproduzida continuamente, muitos a viam com maus olhos.

Após a censura ocorrida em sua igreja “de nascimento”, no Centro do Rio, houve uma dispersão dos rituais em sua homenagem para outras partes da região metropolitana. Proibida em um templo, Anastácia reapareceu em outros, sob a forma de pinturas murais e efígies. Ela ganhou novos espaços de culto, articulando católicos e umbandistas (Augras, 2009; Johnson, 2021; Paiva, 2009; Souza, 2001). Pequenos altares urbanos foram construídos em favelas e comunidades cariocas, nos quais a imagem da santa abençoava o espaço e aqueles cujas orações eram depositadas junto a ela.

A disseminação da imagem da Escrava Anastácia ofereceu um termômetro cultural das práticas religiosas e urbanas de uma época. Acompanhando o crescimento evangélico nas periferias cariocas entre os anos 1980 e 2000, Vital da Cunha (2014) observou que a devoção a Anastácia, entre outras entidades afro-católicas, foi sendo substituída por emblemas de uma estética evangélica no espaço urbano. Pinturas murais, grafites e altares em ruas foram substituídos por textos e símbolos bíblicos, por vezes com o apoio de traficantes evangélicos. Alguns ataques à imagem progrediram para a iconoclastia realizada em contexto de expressiva presença evangélica nos subúrbios e periferias do Rio de Janeiro e além.

Mais recentemente, as modalidades de sua contestação chegaram ao patamar de desfiguração literal da imagem. A verve iconoclasta feriu uma representação de Escrava Anastácia que fica na base de um cruzeiro situado em frente a um templo dedicado à santa e a Cosme e Damião, na zona norte carioca. Braz (2019) e Mathias e Baltar (2020) retrataram a meticulosa ação (Figura 2). Um ataque iconoclasta que destruiu apenas a face e as flores nos azulejos, eliminando o elemento central de sua identidade pública e índice de santidade. A obra, que servia de mediadora e réplica que daria acesso ao protótipo divino de Escrava Anastácia, em frente a um de seus espaços de culto, foi substituída por um vazio significativo. O ataque revela uma força negativa que deve ser considerada nos processos de reprodução e atualização de sua relevância cultural.

O gesto iconoclasta confirma a sacralidade da imagem, ainda que por meio de sua transgressão (Taussig, 1999; Pereira; Oliveira, 2022). No entroncamento entre aparência e formas de agência (mística), nota-se que o retrato de Anastácia permite atualizar debates consagrados nas ciências sociais. Desde “A significação

estética do rosto”, publicado em 1901 por Simmel (2020), sabe-se que o rosto é um meio de produção de vínculos por excelência e, por isso mesmo, ocupa uma posição central em processos de consagração e de profanação das pessoas retratadas.



Figura 2. Retrato de Anastácia vandalizado, no bairro de Olaria.

Foto: Luiz Claudio Martins Baltar, 2020.

Anastácia na arte contemporânea

As imagens da Escrava Anastácia foram reproduzidas em muitas mídias e enquadramentos: na tradicional forma de santinhos, fabricados aos milhares e disseminados silenciosamente entre seus fiéis, em pinturas, esculturas, santuários urbanos, estampas em roupas populares e desfiles de alta moda,¹² encenações dramáticas e musicais,¹³ na televisão, na internet, etc. Anastácia foi transformada em tema de um espetáculo de dança nos Estados Unidos (Samuels, 2000) e, mais recentemente, foi representada pela rainha de bateria da Mangueira, no ensaio técnico do desfile da escola, em 2019, ano em que alcançou o primeiro lugar na competição.¹⁴

O simbolismo de Anastácia está presente na arte contemporânea brasileira e nas obras de artistas brasileiros na diáspora, cujos trabalhos exprimem uma vertente crítica da história colonial, suas violências e silenciamentos. Em geral, esses trabalhos se exprimem como modalidades de uma arte socialmente engajada ou de “ativismo” (Raposo, 2015; Sansi, 2015; Sholette, 2022), uma noção de difícil definição por englobar uma miríade de processos que, em alguma medida, compartilham a ênfase nas formas de participação e reflexão crítica compartilhadas entre artistas e seus públicos-interlocutores, visando produzir efeitos de resistência e subversão para além da arte. No campo da performance, por exemplo, a máscara de silenciamento da Escrava Anastácia reaparece sobre as faces das artistas Musa Michelle Mattiuzzi¹⁵ e Priscila Rezende,¹⁶ em ações que tomam os rostos e corpos negros das artistas como vias de expressão artística e de manifestação política.

12 Johnson (2021) descreve uma controvérsia internacional englobando a apropriação comercial (branca) da imagem de Escrava Anastácia na alta moda.

13 Criada nos anos 1990, a banda soteropolitana de percussão Didá, composta apenas por mulheres, fazia performances musicais usando a máscara de Anastácia. Em momento mais recente, o emblema não parece ser corrente em suas apresentações, mas a imagem de Escrava Anastácia acompanha a divulgação de seus eventos, como comprova seu perfil no Instagram (Didá, 2014).

14 O enredo mangueirense *História para ninar gente grande*, 2019, propunha uma revisitação crítica do passado brasileiro, valorizando o papel de grupos subalternizados no processo histórico nacional (Menezes; Pereira, 2021).

15 *Experimentando o vermelho em dilúvio*, de 2016, e *Merci beaucoup, blancol*, de 2017.

16 *Vem pra ser infeliz...*, de 2017.

Em consonância com as vertentes contemporâneas da arte socialmente engajada, reproduções da gravura “tortura de escravos” de Jacques Arago foram integradas ao acervo do Museu Afro-Brasil e à exposição *Histórias afro-atlânticas*, ocorrida em São Paulo, em 2018.¹⁷ Nessa coletiva, o desenho oitocentista foi agrupado ao núcleo temático das “imagens da escravidão e lutas por emancipações e liberdades” (Pedrosa; Toledo, 2018, p. 52), próximo de obras de seu tempo, como as pinturas de Debret,¹⁸ e trabalhos de artistas atuais de grande repercussão, como Rosana Paulino¹⁹ e Paulo Nazareth.²⁰

Entre as ações artísticas de destaque relacionadas a Anastácia, nos últimos anos, estão as obras de Yhuri Cruz, que se apropria da iconografia religiosa para gerar um interessante deslocamento em sua representação e enquadramento. Um traço que singulariza o trabalho de Yhuri Cruz, em relação a outros artistas, é o reforço da faceta mística da imagem. Segundo ele próprio, sua conexão com a santa afro-brasileira antecede, em muito, a sua atuação profissional, retrocedendo até um tempo anterior ao seu nascimento na zona norte do Rio de Janeiro, em 1991, quando a visibilidade alcançada pela Escrava Anastácia se expandia sensivelmente.

Sua mãe, Valéria Cruz, é umbandista e conta que a gravidez do filho seguia de forma conturbada. Numa noite, durante a gestação, ela sonhou com Iansã lhe aconselhando: “Entrega esse menino para Anastácia!”²¹ Assim ela o fez, consagrando o filho à santa para garantir o sucesso do parto. Após o nascimento de Yhuri, sua mãe manteve a rotina de interação com a santa, por meio de orações e oferendas, como café coado, disposto em um altar doméstico. Tal como muitos outros devotos, o contato primeiro de Yhuri se deu no seio familiar, no qual a mídia privilegiada de presença da Escrava Anastácia é o santinho impresso. Ao narrar essa parte de sua biografia, o artista emula parte do comportamento devocional que enriquece a hagiografia de seus santos protetores, pois a tauma-

17 A exposição foi realizada no Museu de Arte de São Paulo (Masp) e no Instituto Tomie Ohtake.

18 *Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra*, circa 1820-1830.

19 Obra sem título, da série *Bastidores*, de 1997. Depois dessa série, a artista produz *Autorretrato para comedores de terra*, de 1999.

20 Obra sem título, da série *Para venda*, de 2011.

21 Esta e as demais citações a seguir foram transcritas das falas do artista e de sua mãe presentes no vídeo *A pretofagia de Yhuri Cruz*, produzido pelo coletivo Cabine, em 2019 (*A pretofagia...*, 2019).

turgia dos entes divinos os permite agir em prol de seus fiéis antes mesmo que “o próprio devoto tome consciência” de suas necessidades (Menezes, 2004, p. 51). Assim, Escrava Anastácia protegeu o artista antes mesmo de ele nascer.

Além da sociabilização no repertório religioso familiar, a trajetória de Yhuri Cruz inclui uma formação em ciência política, graduando-se pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com pós-graduação em jornalismo cultural pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Na universidade, o tema da religião integrou seus interesses de reflexão enquanto bolsista de iniciação científica de uma pesquisa voltada ao acompanhamento de manifestações religiosas no Rio de Janeiro.²² Entre as atividades dessa época, inclui-se uma incursão etnográfica na Caminhada em Defesa da Liberdade Religiosa, realizada anualmente na orla de Copacabana (Gomes; Didier; Cruz da Silva, 2010).

A formação de Yhuri Cruz nos referenciais do campo artístico, por sua vez, deu-se a partir de instituições como a prestigiada Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage. Sua inserção na EAV, contudo, culmina na elaboração de um trabalho que visa repensar a própria escola no que se refere à presença – ou sintomática ausência – de “negrxs que já expuseram como artistas convidados pela escola, negrxs que articularam as curadorias dessas exposições e, por fim, negrxs que estão presentes no corpo pedagógico (leia-se aqui professores oficiais) da instituição” (Cruz, 2018). O projeto artístico incluía um documento impresso com gráficos que quantificam o número de obras, artistas e docentes negres, em relação ao total, de maioria branca. Esta obra foi denominada *Monumento-documento à presença* e integrada à exposição coletiva *Formação e deformação*, de 2018.

O projeto final do curso homônimo à mostra incluía um “contrato ético”, no qual o jovem artista propunha à direção da EAV uma série de ações de reparação institucional a serem mantidas no ano seguinte – proposta que não recebe a assinatura dos representantes da escola. Vale atentar que aquele primeiro “monumento” se referia à monumentalidade da ausência negra em um espaço institucional de arte contemporânea. Era uma afirmação de um negativo no seio da instituição de arte para que, após reconhecido, ele pudesse ser transformado. A proposta estética politicamente engajada trata mais de monumentalidade, portanto, do que objetos de proporções grandiosas, isoladamente, como

22 Projeto orientado por Edlaine de Campos Gomes (Unirio).

obras que se bastam em si mesmas. Há um deslocamento na forma canônica de pensar o monumental.



Figura 3. Frente e verso do santinho de Anastácia Livre (Cruz, 2019).

O princípio de monumentalidade se verifica em outros trabalhos de sua autoria, incluindo um que nos interessa diretamente: o *Monumento à voz de Anastácia*, de 2019. Definida pelo artista como um “afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre”, a obra resulta da composição entre uma pintura mural com a palavra VOZ e, junto a ela, um maço de reproduções da imagem de Anastácia no tradicional formato que circula na devoção popular (Figura 3). O artista, porém, intervém no texto e no retrato da santa, modificando sua legenda e retirando os instrumentos de tortura que a martirizavam. Em substituição à máscara, o rosto agora é dotado de um sorriso. Na moldura do pequeno quadro, as rosas, muito presentes em devoções católicas,²³

23 Seja no culto mariano, cujas orações da Ave-Maria formam um “rosário”, seja como elemento hagiográfico e metonímico de santos e santas.

são trocadas por camélias, flores-símbolos das ações abolicionistas, desde o século XIX.²⁴ A face desnuda é conjugada ao afresco VOZ, que se complementam para alterar o quadro de referência do santinho.

O artista propõe que o público das exposições possa recolher quantas cópias quiser da imagem, mimetizando um gesto comum nos espaços de culto – cada devoto/espectador provendo um sentido e uso pessoal para a réplica adquirida. Seja no espaço religioso ou artístico, seja sob o modelo tradicional da iconografia de Anastácia ou na recriação elaborada por Yhuri Cruz, observa-se que o poder da imagem não se baseia em um efeito de distância e unicidade que fundamentariam a sua “aura”, em termos benjaminianos (Benjamin, 1987). Ao contrário, a força da forma-imagem dos santinhos reside em sua reproduzibilidade, circulação e proximidade (Menezes, 2011). O projeto do artista, por conseguinte, não se encerra na edição da iconografia, sua impressão e exibição em uma galeria ou museu. O *Monumento à voz de Anastácia* adquire monumentalidade na medida em que oferece as condições para um encontro entre público e imagem, rompendo com o modelo de contemplação à distância, engajando as pessoas na manipulação dos santinhos, retirando-os até que acabem. Em consonância com a ideia de “arte relacional” (Bourriaud, 2009), a monumentalidade desse projeto está baseada nas consequências da situação de encontro face a face, proposta pelo artista-mediador, que oferece ao público um novo retrato de Anastácia. Em resposta, o público reage emulando o gesto devocional de apropriação de suas cópias, ampliando seu raio potencial de circulação e presença.

Se algo da faceta mística da imagem de Anastácia é mantido no processo de sua “artificação” (Shapiro; Heinich, 2013), na passagem do santinho tradicional ao artístico, cabe ressaltar que nem tudo é continuidade. As intervenções gráficas do artista produzem rupturas com o cânone visual, que remete à obra de Arago e sua variação na forma do santinho católico. Em segundo lugar, o deslocamento dos santinhos para museus e galerias de arte opera um deslocamento da moldura psicológica (Bateson, 2000) habitualmente associada à imagem nos locais de culto. Além disso, Anastácia Livre evoca a memória da escravidão sob uma chave não apenas descritiva do passado histórico: a obra

24 A camélia, flor de origem japonesa de difícil aclimação no Brasil, serviu como código visual entre movimentos e quilombos abolicionistas. Cf. Silva ([2022]).

projeta uma nova possibilidade de percepção do passado, não mais centrado na dor e resistência de uma mulher negra escravizada, mas na memorialização celebrativa de sua liberdade. É, ainda, uma obra que avança sobre os ecos de outras ações de arte contemporânea engajadas politicamente, algumas das quais sem nenhuma evocação da faceta religiosa de Anastácia.

Se a articulação entre imagem e texto é um dado central nos santinhos, em geral (Menezes, 2011), nota-se que ela adquire uma tônica particular nessa obra. Frente e verso do compósito criado por Yhuri Cruz explicitam a substituição dos marcadores visuais e textuais da condição de mulher escravizada para que se possa declarar “Anastácia Livre”. Enquanto a forma tradicional do santinho homenageia a santa martirizada através da declaração “eras pura, superior, tanto assim que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil”, a versão artística suplanta alguns termos mantendo a estrutura da prece original: “Sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade” (Cruz, 2019).

Monumento à voz de Anastácia evidencia um expediente de recriação narrativa em torno da memória, baseando-se em princípios que acentuam a dimensão política da linguagem. Pois, como enfatiza Grada Kilomba (2019, p. 14), “a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade”. Kilomba parece figurar entre as referências conceituais de relevo para Yhuri Cruz, dado que algumas de suas obras mantêm grande afinidade com a crítica da herança colonial presente na linguagem cotidiana e na que informa o conhecimento. Não por acaso, a iconografia de Anastácia escravizada, derivada do desenho oitocentista de Jacques Arago, é a única imagem escolhida para figurar em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, obra que parte da crítica de “uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podíamos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes” (Kilomba, 2019, p. 28).

Além da produção teórica, Kilomba incluiu a imagem de Anastácia em sua participação na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016. A “instalação de relicário em homenagem à Escrava Anastácia” (Kilomba, 2018) foi composta por uma reprodução da imagem (com a máscara) em pequeno formato, colares de conta, uma

vela acesa e oferendas no espaço expositivo. O “relicário” foi posicionado junto à entrada da sala onde se projetavam vídeos do Projeto Desejo – com exibição simultânea de textos em três canais. Assim como Cruz, Kilomba (2018) afirma que conheceu a iconografia de Anastácia no ambiente familiar, ainda na infância, onde o registro devocional reconta “a história de uma mulher escravizada que foi forçada a ter sua boca cerrada”. O atravessar temporal, da tenra idade à fase adulta da vida dos artistas, parece emular a conexão em outra escala que as imagens de Anastácia projetam entre passado e presente. Segundo Yhuri Cruz (2019): “Anastácia Livre é uma viagem no tempo. É voltar ao passado e libertar essa mulher negra escravizada que veio do Congo no século XVIII e foi condenada à mordaca pelo resto da vida por lutar contra um homem branco que a violentou sexualmente.”

Na viagem de transcrição da imagem, o artista intervém na sua faceta religiosa, como comprovado pela sua pesquisa e seleção do “pequeno sorriso-secreto” que compõe a nova face de Anastácia (Figura 4). Yhuri Cruz encontrou o sorriso substitutivo à máscara de tortura no retrato de uma personagem histórica: a santa sudanesa Josefina Bakhita (1869-1947), cujas virtudes foram reconhecidas pelo Vaticano quase na mesma época em que, no Brasil, proibia-se em templos católicos o culto à Escrava Anastácia.²⁵

Apesar de suas diferenças geográficas e temporais, de uma ser consagrada e outra censurada pela hierarquia eclesial, as duas santas negras se aproximam no que diz respeito à pluralidade de biografias formuladas a seu respeito, a hagiografia devocional de ambas se mesclando com narrativas historiográficas. Tal como Anastácia, as histórias sobre Bakhita servem a propósitos concorrentes e correlacionados, ainda que interligados por uma referência comum: o trauma da escravização. Raptada quando criança, a radicalidade da experiência a faz esquecer o próprio nome, sendo apelidada de Bakhita, “afortunada”, pelos seus sequestradores. Após ser comercializada na capital do Sudão, ela passa a trabalhar para a família de um cônsul italiano que a levaria para a Europa, onde, posteriormente, converte-se ao catolicismo e à vida monástica. Cultuada também no Brasil, a hagiografia de santa Bakhita é acompanhada por discursos que a

25 Segundo o site do Vaticano: “O processo para a causa de Canonização iniciou-se em 1959, doze anos após a sua morte. No dia 1º de dezembro de 1978, a Igreja emanava o Decreto sobre a heroicidade das suas virtudes” (Josefina..., [2002]). A canonização ocorreu em 2000.

situam como “modelo de catolicismo africano; como uma crítica à escravidão e ao racismo; como uma mediação entre o islamismo e o cristianismo; e como um modelo de sucesso para os povos afrodiaspóricos e afro-brasileiros seguir na luta pela igualdade” (Kofes, 2015, p. 54, tradução minha).²⁶ A colagem artística da boca, de uma face a outra, provê um sorriso à personagem e alarga os sentidos do polissêmico retrato de Anastácia.



Figura 4. Esquerda: reprodução de um santinho de Josefina Bakhita. Direita: Anastácia Livre, de Yhuri Cruz, em versão ampliada, na mostra *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*, no IMS, em São Paulo.

Foto (esquerda): Edilson Pereira, 2023. Foto (direita): Laís Franklin.

²⁶ No original: “As a model of African Catholicism; as a critique of slavery and racism; as a mediation between Islam and Christianity; and as a successful model for Afro-diasporic and Afro-Brazilian peoples to follow in the struggle for equality.”

Anastácia como Vênus: um rosto para outros corpos

Monumento à voz de Anastácia condensa alguns princípios desdobrados por Yhuri Cruz em obras posteriores, incluindo o projeto *Pretofagia: uma exposição-cena* (2019), elaborado na conclusão de sua residência artística no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Outra vez, a vibração de referências do pensamento negro se faz sentir nas intervenções do artista, como ocorria desde o *Monumento-documento à presença*, exibido na mostra coletiva na EAV (2018), cujo texto trazia uma passagem de *Pele negra, máscaras brancas*, de Franz Fanon. Cito um trecho da epígrafe: “Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos” (Fanon *apud* Cruz, 2018).

As escolhas e referências conceituais do artista permitem notar que uma dimensão central de seus trabalhos dialoga com uma vazão intelectual fundamentada em “uma fome coletiva de ganhar a voz, escrever e recuperar nossa *história escondida*” (Kilomba, 2019, p. 27, grifo da autora). Considerando a dimensão política da escrita desde uma perspectiva negra, afrocentrada, *Pretofagia* apresenta sob a forma de um afresco, pintado nas paredes da exposição, que é também o espaço de suas cenas-performances, a máxima: “Vida, estou comendo você.”²⁷

A imagem desmascarada de Anastácia Livre não acrescenta apenas um sorriso enigmático à figura, resultante de uma contaminação positiva realizada a partir da face de Bakhita, santa sudanesa. O retrato que ganha uma boca parece adquirir também a potencialidade de se fazer ouvir, de detonar um movimento impossível na forma iconográfica tradicional. Instaura um modo subjuntivo de pensamento que permite indagar o que aconteceria se realizássemos o exercício contraintuitivo de “ouvir as imagens”, como sugere Tina Campt (2017). Para a autora, a possibilidade de cogitar um efeito auditivo, sonoro, das imagens opera de maneira a desestabilizar a hierarquia que

27 Em conjunto à exposição, foi elaborado o projeto gráfico de *Pretofagia: um ensaio-cena em 4 atos*, que foi impresso como uma variação dos zines ou jornais dobrados. Quando aberto, cada exemplar chega ao tamanho de 3m de comprimento, com texto em cor clara sobre fundo negro, que reproduz a mesma máxima presente em forma de afresco na exposição. Para mais informações, cf. Incerti (2021).

habitualmente caracteriza o regime ótico de conhecimento, sua epistemologia colonial e uma tentativa de superação das metáforas da visão ocidentais. O ganho de experimentar esse modo outro de se relacionar com as imagens, sentindo suas “vibrações”, permitiria lidar diferentemente com os arquivos visuais, como os retratos de identificação de negros, *queers* e pobres, por vezes mantidos como cativos de uma sujeição fotográfica que os silencia. Campt sublinha o compromisso ético que sustenta o olhar às imagens daqueles que não foram retratados por e para eles mesmos. Para além do escrutínio visual, que recorta o objeto sob um único nível sensorial, ela defende que ouvir as imagens “requer uma sintonização com frequências sônicas de afeto e impacto. É um conjunto de ver, sentir, ser afetado, contatado e movido para além da distância da visão e do observador” (Campt, 2017, p. 42, tradução minha).²⁸

Se Anastácia abrir sua boca, seria possível conhecer suas narrativas, desde um ponto de fala (e vista) outro? Mas como fazê-la falar e ouvi-la? Além da série de afrescos-monumentos, o trabalho de Yhuri Cruz com a escrita se desdobra em encenações, performances e na série *Criptas* (2018-presente), na qual se realiza a inscrição, em baixo-relevo, de sentenças sobre uma peça de mármore negro em formato retangular. Apropriando-se dessa forma expressiva que interliga o tempo dos mortos e dos vivos,²⁹ o artista escreve em uma de suas peças: “Trair a linguagem, emancipar movimentos” (*Cripta n. 4*). Diante da impossibilidade de recontar histórias daqueles cuja dignidade não foram respeitadas, das pessoas violentadas fisicamente e, depois, pela escrita que os enquadra como sem história, ou apenas observados pelo enquadramento da violência sofrida, é que o trabalho criativo da arte contemporânea parece contribuir com suas formas autorais de “fabulação crítica” (Hartman, 2020, p. 28).

Em 2020, em meio à experiência de isolamento social demandado pela pandemia mundial de Covid-19, Yhuri realiza com três outros colegas, negros

28 No original: “Listening requires an attunement to sonic frequencies of affect and impact. It is an ensemble of seeing, feeling, being affected, contacted, and moved beyond the distance of sight and observer.”

29 Seja em referência às frases tumulares ou em analogia às placas produzidas como ex-votos textuais, em agradecimento a santos, já mortos, como Escrava Anastácia.

e LGBTQIA+, uma performance remota denominada *Anastácia como Vênus, uma cena de tradução*.³⁰ Trata-se de um “live-cena” na qual se projeta na tela o que está no desktop dos artistas, reunidos por meio de uma plataforma de videoconferência, para encenar e refletir durante o processo de tradução “não oficial” do artigo “Venus in two acts”, de Saidiya Hartman (2020), em consonância com as investigações dramatúrgicas “pretofágicas” do artista.

Hartman aborda os limites da escrita histórica sobre personagens vitimadas pela economia libidinal da escravidão e, ainda, pelos arquivos que reiteram apenas essa violência, silenciando-se em relação às vidas para além do referente traumático escravagista. Quando tal vazio narrativo é reconhecido, nos diz a autora, “a perda de histórias aguça a fome por elas. Então é tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum. Criar um espaço para o luto onde ele é proibido” (Hartman, 2020, p. 25). Na busca por tal objetivo a autora se indaga, como apontado na epígrafe deste artigo: “O que é necessário para imaginar um estado livre ou para contar uma história impossível?” (Hartman, 2020, p. 26).

Por meio da combinação de linguagens, a videoconferência se desenrola como um exercício ao vivo que segue um roteiro de gradativa aproximação entre as presenças e ausências, documentais e físicas, dos corpos de Anastácia e de Vênus. Imaginação, escrita, iconografia e história são atravessadas e reposicionadas, redefinindo seus limites e sobreposições. Em síntese, a ação se organiza como um exercício poético contra-histórico ao mesmo tempo que fabula uma história possível de libertação para Vênus, como Anastácia. Nesse movimento, contudo, o investimento não se realiza sobre uma história individual, mas sim coletiva, das mulheres e homens negros cujos nomes, rostos e biografias não foram documentados pela disciplina histórica. No plano visual, a legenda de Anastácia Livre é alterada para fazer Vênus Livre e, com ela, os próprios atores assumem a face de Anastácia. Por meio de um filtro digital aplicado em suas câmeras, que projeta a imagem do santinho de Anastácia Livre sobre cada espaço doméstico, a virtualidade da face de Anastácia se mescla aos rostos que lhe dão voz (Figura 5).

30 Artistas-criadores da cena: Caju Bezerra, Igor Peres, Jade Zimbra e Yhuri Cruz.



Figura 5. Registro da live-cena de tradução (Anastácia..., 2020).

Na live-cena, os vetores de agência retratados incluem a presença e ação não humana de Anastácia para além de sua imagem. Ao discorrer sobre o processo conceitual que fundamentou a performance de tradução, Yhuri (Anastácia..., 2020) conta que desejava se ausentar das próprias palavras para poder falar com as de outrem – nesse caso, de Hartman, sobre Vênus. O exercício de tradução, de atravessamento e conversão entre léxicos de cada idioma, foi a via pela qual ele experimenta sair da posição de autor do discurso. Nesse processo, Anastácia reaparece. Mas, dessa vez, como uma voz que interpela o artista: “Depois que eu entrei na tradução, o que aconteceu é que a Anastácia falava no meu ouvido. De novo e de novo: Yhuri, talvez a Vênus seja eu. Yhuri, a história da Vênus, ou a não história da Vênus, é muito parecida com a minha não-história” (Anastácia..., 2020).

Apropriações, reproduções e sobreposições geram deslocamentos poéticos e políticos a partir de Anastácia-Vênus, que se torna visível e audível em corpos vivos, negros, e *queers* e outros LGBTQIA+. Refazendo o percurso do artista, nota-se que a imagem de santa Anastácia foi apropriada em sua forma-santinho e subvertida, com sua iconografia e sentido alterados. O mesmo se torna outro, distinto porque se contrapõe à naturalização de uma representação consolidada. A conversão da Escrava Anastácia em Anastácia Livre efetiva “uma

proposta de ‘tomada de um significado existente e sua colagem em um outro significado’ (Hall, 2016, p. 212), como forma de contestação ao regime racializado de representação [negativa]” (Meirinho, 2021, p. 58).

Assim, a criação artística gerou a possibilidade de reimaginar a figura mítica e histórica, reenquadrando seu destino e daqueles que se identificam com sua nova face. O retrato de Anastácia Livre pode ser vestido por muitas pessoas historicamente subalternizadas. Em certo ponto da live-cena (Anastácia..., 2020), Yhuri diz se enxergar como Anastácia, vendo também assim as(os) colegas que coparticipam da ação, remotamente. Os artifícios digitais e mediações poéticas da arte contemporânea permitem reconhecer algo de Anastácia, uma espécie de máscara de liberdade, que se conjuga ao rosto dos atores e, possivelmente, de todas(os) aquelas(es) que se valerem dessa imagem para fabular algo de seu próprio passado ou futuro.

“Minha língua está em sua boca e eu a quero de volta”

Na live comentada anteriormente, Yhuri aborda a história iconográfica de Anastácia, valendo-se de referências como Handler e Hayes (2009), e acentua o fato de que o desenho do século XIX, de Jacques Arago, passou por uma feminilização. A figura representada primeiramente como um indivíduo escravizado, sob punição, era dotada de uma feição andrógina, que permitiu sua identificação como o retrato de uma mulher. As transformações imprevistas da imagem antecedem, logo, sua ação criativa e servem como um motor para novas projeções estéticas com potenciais efeitos políticos.

Nos anos seguintes, Yhuri elabora duas ações interligadas com a imagem de Anastácia Livre, cada qual com uma esfera e amplitude de repercussão. A primeira delas propulsiona a vocação de proliferação da obra, viralizando o retrato transformado em estampa da camiseta da artista paulista Linn da Quebrada em sua estreia no *Big Brother Brasil*, em janeiro de 2022. A aparição no programa televisivo que, atualmente, alcança a maior audiência no país, fez com que novos públicos fossem alçados pela imagem, cruzando gerações e territórios.

Linn integra um universo de “artistas que fazem a crônica da vida cotidiana de segmentos marginalizados da sociedade, atuando como intelectuais urbanos” que abordam o tema do “sexo, da sexualidade fora da heteronormatividade, do

conflito e da masculinidade como matéria para a resistência, subversão e mudança na sociedade” (Oliveira, 2021, p. 149-150). Identificando-se na cena artística como bixa-travesty, Linn traz à baila outros significantes para a imagem de Anastácia Livre exposta na televisão. De repente, o passado de violência de Anastácia, revisto e fabulado, cruzou com as histórias de violência e formas de desumanização que atingem identidades como a de Linn. Mas as confluências potenciais entre elas coexistem entre faíscas geradas por seu atrito: diferentemente da purificação que a interpretação católica projetou à santa-mártir, cuja hagiografia destaca a resistência frente à ameaça ou efetiva violência sexual sofrida, as representações inferidas a travestis, *queers* e outros LGBTQIA+ sustentam uma qualificação negativa ou contraexemplar. Ainda assim, as personagens mutuamente engajadas (santa e artista) mobilizam aspectos de um sagrado transgressor, não domesticado, que pode gerar tanto interesse quanto repulsão – mesmo quando suas imagens são conjugadas em redes da mídia comercial.³¹

A propulsão da imagem de Anastácia resultante da ação entre Linn da Quebrada e Yhuri Cruz nos aproxima de um tema central no campo das teorias *queer* e feministas: a ideia de que a linguagem opera como uma chave de recriação do mundo, e não apenas uma ferramenta para acessá-lo. Nesse campo de debates, as formas de existência não normatizadas, bem como as experiências e estéticas que as acompanham, são pensadas como performances políticas. Por isso:

Pegar as palavras [e imagens] pelos chifres e fazê-las funcionar a nosso favor é subverter essa realidade que é colocada como interpelação de vergonha, como acusação, e passar a percebê-la não como negação de um lugar dentro da norma, mas como armação de algo fora da norma. Essa norma que é, em nossa sociedade, marcadamente cis-heteronormativa e altamente racializada. (Grunvald, 2017, p. 23).

Alguns meses após o grande sucesso midiático, em 2022, Yhuri promoveu outra ação que colocaria as camisetas com o retrato de Anastácia em destaque. *Negrocição/Negotiation #1* foi o nome escolhido para a cena realizada como parte da exposição *Gamboa: nossos caminhos não se cruzaram por acaso*, no

31 Para além da trajetória da artista, esses aspectos se desdobram na confecção da própria camiseta com a reprodução de Anastácia Livre. A imagem para vestir, fisicamente, teve a serigrafia assinada por um coletivo independente de pessoas trans e travestis, denominado FudidaSilk.

Centro Cultural Inclusartiz – instituição localizada numa região urbana de forte protagonismo negro da história do Rio de Janeiro, tradicionalmente chamada de Pequena África.³² Nessa “cena pretofágica”, ao invés de uma grande celebridade, o artista promoveu um rito de troca com o público presente, tendo como dádiva central a imagem de Anastácia Livre impressa em camisetas. Foram feitas 200 reproduções daquela utilizada por Linn.



Figura 6. Fotografia publicada no Instagram da página Pretofagia, em 23 de junho de 2022, documentando a performance *Negrociação #1* (Pretofagia, 2022).

A cena de *Negrociação* mimetiza procedimentos rituais para a formalização de um contrato e troca entre artista e público. Nela são oferecidas as camisetas em troca da cessão de direitos de som e imagem de 200 pessoas. Os artistas

32 A história dessa região portuária é marcada, entre as últimas décadas do século 18 e as primeiras do 19, pelo desembarque de um imenso contingente humano, vindo da costa continental africana, que seria escravizado. Elas e eles conviveram com negros libertos e oriundos de outras partes do país, como a Bahia. No início do século 20, essa zona urbana de forte presença negra adquiriu o título de Pequena África.

colaboradores envolvidos estavam vestidos com peças de roupas que alternavam entre preto e branco, incluindo Yhuri, que coordenava o gestual ritualizado que precede a organização do público. No deslocamento realizado desde a porta de entrada até o fundo da galeria de arte, o caminho se realizava com alguns dos artistas envolvidos vestindo a camiseta sobre seus rostos, encobrindo-os, com a parte impressa com a face de Anastácia posicionada como uma máscara (Figura 6).

Os que assistiam à transmutação das faces dos artistas pela de Anastácia Livre tinham sua assinatura e também sua impressão digital requeridas para receber uma réplica da camiseta. Cada um(a) mergulhava o polegar em um balde de tinta vermelho-sangue e, em seguida, o colocava em contato com o centro de uma folha de papel com um círculo branco no centro, tendo as bordas negras. No fundo da galeria – que era também um estúdio provisório, com câmeras e gravadores posicionados –, um painel replicava a mesma forma geométrica. Esse era local para onde cada um das(os) envolvidas(os) no contrato com o artista deveriam se encaminhar. Após vestir a camiseta, cada um(a) declamava o seguinte texto diante das câmeras:

- Minha língua está em sua boca e eu a quero de volta.
- Minha voz está em sua garganta e eu a quero de volta.
- Minha imagem está em sua memória e eu a quero de volta.

Ao fim da leitura feita com os olhos e a voz, enunciada como um encantamento mágico de repatriamento corporal, cada pessoa filmada exibia sua língua, colocando-a para fora da boca. A língua como metonímia das pessoas; 200 línguas e vozes encorpam Anastácia, por intermédio de uma encenação que a multiplica, reforçando a reprodução de sua imagem complexa. Recordo que Kilomba (2019) também se dedica a pensar sobre a importância da boca. Ela escreve: “A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar” (Kilomba, 2019, p. 33-34, grifo da autora). Logo, uma assimetria subvertida na performance relacional de *negrocição*.

Na conjuntura artístico-ritual da cena em questão, a recuperação da boca, língua, voz, a partir de uma operação característica da arte contemporânea politicamente engajada, posiciona Anastácia como dádiva: ela requer algo dos que a

recebem e oferece a eles algo em troca, por meio da *negrocição* estipulada pelo artista. Em consonância com a vertente de arte contemporânea em diálogo com ações de “encontro” e ativismo (Raposo, 2015; Sansi, 2015), o trabalho de Yhuri está assentado sobre uma compreensão de autoria diluída, entre ele e o público, que por isso mesmo alimenta seu capital simbólico na medida em que for bem-sucedido na sua capacidade de afetar não só o campo artístico, mas a ordem das coisas, penetrando o real e tocando em aspectos sensíveis da vida contemporânea.

Nesse sentido, um desdobramento significativo de seu trabalho foi a incorporação da imagem de Anastácia Livre como parte do material didático da rede de ensino Eleva. A imagem acompanha “um módulo sobre sociedade colonial, do material didático utilizado por mais de 220 escolas ao redor do país” (Meirinho, 2021, p. 64). Outro exemplo interessante foi a performance realizada com o grupo Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia, na cidade de Tiradentes, em Minas Gerais. No ano anterior, o grupo havia sido censurado pelo pároco local, que o proibiu de fazer seus rituais na igreja de Nossa Senhora do Rosário. O sacerdote justificou a interdição alegando que o coletivo propagava o culto de uma santa não reconhecida pela Igreja, além de falar de desencarnação dos espíritos dos escravos. Frente ao ato de racismo religioso, a notícia da proibição circulou na mídia e chegou até o artista, que acompanhou posteriormente uma das performances do coletivo, levando consigo o retrato de Anastácia Livre impresso em grande formato – imagem doada ao líder do coletivo.³³

Anastácia como ícone contemporâneo

No início deste artigo, acompanhamos as controvérsias religiosas e políticas que conformaram a imagem de Anastácia na última metade de século, combinando vetores de apropriação, reprodução e iconoclastia de seu retrato. Avançando no desenrolar de um processo multivetorial e complexo, vimos como os elementos idiossincráticos da imagem foram disseminados em mídias e fins expressivos diversos, incluindo a arte contemporânea. Nesse cenário, a arte socialmente engajada desempenhou um papel-chave na atualização da imagem e seus fins,

33 Ação registrada no curta-metragem *Missão congado*, de Yhuri Cruz, de 2021.

projetando outras rotas de encontro com a imagem e reencontros com a memória que ela evoca. Sob novos enquadramentos, o rosto de Anastácia teve seu poder de afetação atualizado. Ou, melhor dizendo, seu contrapoder de afetação, posto que o retrato nunca assumiu uma posição de plena estabilidade, sem contestação.

Por meio das poéticas da arte contemporânea, com o protagonismo de artistas como Yhuri Cruz, Anastácia renovou sua condição de imagem-ícone (Sturken; Cartwright, 2001, p. 41), como um artefato estético de grande carga simbólica e emocional que comunica algo para além de sua composição formal e origem. Uma imagem icônica, porque gravada na memória de gerações, assumindo por meio da cultura visual contemporânea um efeito psicológico disparador de um imaginário contra-hegemônico e decolonial. Por meio de sua exposição e circulação na arte contemporânea, ela faz vibrar a potência de um conjunto maior de ideias, no qual as versões de (Escrava) Anastácia (Livre) integram uma constelação de personagens históricas e ancestrais que inspiram a fabulação de novos futuros.



Figura 7. Apropriação da imagem criada por Yhuri Cruz, sem a máscara e identificada, na legenda da camiseta, como Escrava Anastácia, incorporada à iconografia política que circula no comércio de camisetas no Rio de Janeiro. Foto: Edilson Pereira, 2022.

Referências

- ANASTÁCIA, escrava e santa. Direção de Joatan Vilela Berbel. Rio de Janeiro: Iser, 1987. (30min), color.
- ANASTÁCIA como Vênus, uma cena de tradução. [S. l.]: Yhuri Cruz, 25 set. 2020. 1 vídeo (1h03min12s). Publicado no canal Yhuri Cruz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q4QmC-SJSTU>. Acesso em: 10 out. 2022.
- ARAGO, J. E. V. *Souvenirs d'un aveugle: voyage autour du monde, ouvrage enrichi de soixante dessins et de notes scientiiques*. Paris: Lebrun, 1868.
- AUGRAS, M. *Imaginário da magia: magia do imaginário*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2009.
- BATESON, G. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *Cadernos IPUB*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 35-49, 2000.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAZ, L. de S. *Antes que o mal cresça, cortem a cabeça: signo, rupturas e disputas no espaço (sub) urbano*. 2019. Monografia (Especialização em Sociologia Urbana) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURDICK, J. *Blessed Anastácia: women, race, and popular Christianity in Brazil*. New York: Routledge, 1998.
- BURDIK, J. Tortura e redenção. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 55-64, 1999.
- CAMPT, T. *Listening to images*. New York: Duke University Press, 2017.
- CONFIRA a tabela de audiência do realitie 'Big Brother Brasil 22', 'BBB 22', de 2022. *Memória da TV*, [s. l.], 9 maio 2022. Disponível em: <https://memoriadatv.com.br/noticia/14368/confira-a-tabela-de-audiencia-do-realtie-big-brother-brasil-22-bbb-22-de-2022.html>. Acesso em: 20 set. 2022.
- CRUZ, Y. Contrato ético monumento-documento à presença. *Yhuri Cruz*, [s. l.], 28 dez. 2018. Site do artista. Disponível em: <http://yhuricruz.com/2018/12/28/monumento-documento-a-presenca-2018-2019/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

CRUZ, Y. Monumento à voz de Anastácia. *Yhuri Cruz*, [s. l.], 4 jun. 2019. Site do artista. Disponível em: <http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

CUNHA, C. V. da. Religião e criminalidade: traficantes e evangélicos entre os anos 1980 e 2000 nas favelas cariocas. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 1, p. 61-93, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-85872014000100004>. Acesso em: 10 nov. 2022.

DIDÁ. *Sábado tem a #Didá no Largo Tereza Batista no Pelourinho às 19hrs*. Salvador, 4 dez. 2014. Instagram: @didabandafeminina. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/wM96wAHpn3/>. Acesso em: 12 maio 2022.

O FIO da memória. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cinefilmes: Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro, 1991. (120min), color.

GOMES, E. C.; DIDIER, H. de S.; CRUZ DA SILVA, Y. Etnografando a Caminhada contra a Intolerância Religiosa. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 7, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1614>. Acesso em: 10 nov. 2022.

GOMES, F. dos S.; LAURIANO, J.; SCHWARCZ, L. M. *Enciclopédia negra*: biografias afro-brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GRUNVALD, V. Algumas reflexões pessoais sobre a descolonização da queer. In: *CIDADE queer: uma leitora*. São Paulo: Edições Aurora, 2017. p. 22-33.

HANDLER, J.; HAYES, K. Escrava Anastácia: the iconographic history of a Brazilian popular saint. *African Diaspora: journal of transnational Africa in a global world*, [s. l.], n. 2, p. 25-51, 2009.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em: 10 nov. 2022.

INCERTI, C. *Pretofagia*: um ensaio-cena em 4 atos. Rio de Janeiro, 7 set. 2021. Behance: @acincerti. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/126798565/pretofagia?locale=pt_BR. Acesso em: 10 nov. 2022.

JOHNSON, P. C. Formas e temperamentos da “Escrava Anastácia”, santa afro-brasileira. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 21, n. 40, p. 261-324, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-8136.120706>. Acesso em: 10 nov. 2022.

JOSEFINA Bakhita (1869-1947): religiosa sudanesa da Congregação das Filhas da Caridade (Canossianas). *A Santa Sé*, Cidade do Vaticano, [2002]. Disponível em: https://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ns_lit_doc_20001001_giuseppina-bakhita_po.html. Acesso em: 10 nov. 2022.

KANTAR Ibope atualiza ponto de audiência para 2022. *Abap*, São Paulo, 3 jan. 2022. Disponível em: <https://www.abap.com.br/kantar-ibope-atualiza-ponto-de-audien-cia-para-2022/>. Acesso em: 20 set. 2022.

KILOMBA, G. Conversa com Grada Kilomba: habitando um espaço de atemporalidade. Entrevista a Theresa Sigmund. *C&América Latina*, 26 fev. 2018. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/grada-kilomba/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

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

KIZOMBA, a festa da raça. *Apoteose*, Rio de Janeiro, [2022]. Disponível em: <http://www.apoteose.com/siteantigo/vilaisabel/samba1988.htm>. Acesso em: 10 nov. 2022.

KOFES, M. S. Roots and routes: the biographical meshwork of Saint Josephine Bakhita. *Auto/Biography Studies*, [s. l.], v. 30, n. 1, p. 53-66, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08989575.2015.1044739>. Acesso em: 10 nov. 2022.

MATHIAS, R. F.; BALTAR, L. Rever e reescrever a cidade do Rio de Janeiro: uma construção de apagamentos e uma reconstrução de resistências. *Desvio*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 3, p. 14-36, 2020.

MEIRINHO, D. Ressignificações contemporâneas dos imaginários racializados nas artes visuais. *Revista Farol*, [s. l.], v. 16, n. 23, p. 55-70, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.47456/rev.v1i23.34029>. Acesso em: 10 nov. 2022.

MENEZES, R. de C. Saber pedir: a etiqueta do pedido aos santos. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 46-64, 2004.

MENEZES, R. de C. A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 43-65, 2011.

MENEZES, R. de C.; PEREIRA, E. Imagens da religião em um carnaval da Mangueira. *GIS: gesto, imagem e som: revista de antropologia*, São Paulo, v. 7, n. 1, e-185745, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185745>. Acesso em: 10 nov. 2022.

OLIVEIRA, P. L. O sagrado transgressor nos corpos incandescentes de Linn da Quebrada e Baco Exu do Blues. *Proa: revista de antropologia e arte*, Campinas, v. 11, n. 2, p. 147-167, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/proa.v1i2.16562>. Acesso em: 10 nov. 2022.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. *Narração de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Agatha Produções, 1989. (91min), color.

PAIVA, A. L. S. de. *Os fios do trançado: um estudo antropológico sobre as práticas e as representações religiosas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos no Rio de Janeiro*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PAIVA, A. L. S. de. Quando os “objetos” se tornam “santos”: devoção e patrimônio em uma igreja no centro do Rio de Janeiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 53-70, 2014.

PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (org.). *Histórias afro-atlânticas: vol. 1: catálogo de exposição*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

PEREIRA, E.; OLIVEIRA, P. L. de. Rosto, retrato e ambiguidade do sagrado. Campos: revista de antropologia, Curitiba, v. 23, n. 2, p. 187-202, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/cra.v23i2.84044>. Acesso em: 10 nov. 2022.

PRETOFAGIA. *Pretofagia apresentou no dia 18 de Junho de 2022 a sexta cena pretofágica: “Negrociação / Negotiation #1: Minha Língua está em sua Boca e eu a quero de volta”*. Rio de Janeiro, 23 jun. 2022. Instagram: @pretofagia. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CfJn7Rgrpnn/?img_index=3. Acesso em: 10 nov. 2022.

A PRETOFAGIA de Yhuri Cruz. [S. l.]: Cabine, 25 set. 2019. 1 vídeo (6min). Publicado no canal Cabine. Disponível em: <https://youtu.be/rgulaqWa8vO>. Acesso em: 10 nov. 2022.

RAPOSO, P. Ativismo: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

SAMUELS, S. Dance; both a slave and a saint, she lives on. New York Times, New York, May 21, 2000. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/05/21/arts/dance-both-a-slave-and-a-saint-she-lives-on.html>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SANSI, R. *Fetishes and monuments: Afro-Brazilian art and culture in the twentieth century*. New York: Berghahn Books, 2007.

SANSI, R. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.

SHAPIRO, R.; HEINICH, N. Quando há artificalização? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013.

SHOLETTE, G. *The art of activism and the activism of art*. London: Lund Humphries Publishers, 2022.

SILVA, E. *As camélias do Leblon e a abolição da escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [2022]. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_EduardoSilva_Camelias_Leblon_abolicao_escravidura.pdf. Acesso em: 10 nov. 2022.

SIMMEL, G. *Essays on art and aesthetics*. Edited by A. Harrington. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.

SOUZA, M. D. de. *Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 2001.

TAUSSIG, M. *Defacement: public secrecy and the labor of the negative*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Recebido: 11/11/2022 Aceito: 16/05/2023 | Received: 11/11/2022 Accepted: 5/16/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Recordando al Shimmy Club: sociabilidad afroargentina en la segunda mitad del siglo XX (1950s-1970s)

Remembering the Shimmy Club: Afro-Argentine sociability in the 20th century (1950s-1970s)

Alejandro Frigerio^{I, II}

<https://orcid.org/0000-0003-0917-3103>

alejandrofrigerio@gmail.com

^I Universidad Católica Argentina – Buenos Aires, Argentina

^{II} Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Buenos Aires, Argentina

Resumen

En este trabajo describo cómo lentamente aprendí, a principios de la década de 1990, que el candombe afroargentino había sobrevivido de manera muy vital hasta entrada la década de 1970 en los bailes del Shimmy Club. Mediante una breve autoetnografía, muestro el grado de invisibilización que tenían los afroargentinos y su cultura durante las décadas de 1980 y 1990 y señalo cómo los bailes del Shimmy Club fueron vitales en la persistencia y transmisión de la cultura negra y en la construcción de una identidad colectiva afroargentina. En la segunda parte del trabajo proporciono una variedad de testimonios de hombres y mujeres afroargentinos/as que entre las décadas de 1950 y 1960 participaron de estos bailes. A través de un amplio y polifónico registro de recuerdos, los/as propios/as afroargentinos/as nos transmiten la relevancia emocional que estos bailes tuvieron en su vida –una experiencia social que los académicos generalmente ignoraban o menospreciaban–.

Palabras clave: afroargentinos; sociabilidad; identidad colectiva; candombe.

Abstract

In this paper I describe how I slowly learned, in the early 1990s, that Afro-Argentine candombe had survived in a very vital way into the 1970s at the Shimmy Club dances. Through a brief autoethnography, I show the degree of invisibility that Afro-Argentines and their culture had during the 1980s and 1990s, and I point out how the Shimmy Club dances were vital in the persistence and transmission of black culture and in the construction of an Afro-Argentine collective identity. In the second part of the paper, I provide a wide variety of testimonies from Afro-Argentine men and women who participated in these dances between the 1950s and 1960s. Through a polyphonic record of memories, the Afro-Argentine participants themselves convey to us the emotional relevance that these dances had in their lives – a social experience that academics generally ignored or underestimated.

Keywords: Afro-Argentines; sociability; collective identity; candombe.

Cuando comencé mi investigación sobre los afroargentinos, a fines de la década de 1980, todo indicaba que era un tema para tratar en tiempo pasado y, además, lejano. Los académicos afroamericanistas locales más conocidos en ese momento, Ricardo Rodríguez Molas (1980) y Néstor Ortiz Oderigo (1980) sostenían que “los negros” habían visto su apogeo social y cultural en la primera mitad del siglo XIX. En la segunda mitad de ese siglo se habrían visto sobrepasados por la masiva inmigración europea que llegó al país y que dio origen al mito de una “Argentina Blanca”. Por ello, los “negros” y su cultura solo podían aparecer ocasionalmente en las primeras décadas del siglo XX dando sus últimos estertores en los rituales de las conmemoraciones nacionales (Ortiz Oderigo, 1969, p. 76).

La manera en que veían la relación entre cultura, comunidad negra y la inmigración europea, se resume en esta cita del libro clásico *Calunga: croquis del candombe*:

La vivencia del candombe, como música, danza y ceremonia folklórica, se mantuvo hasta la caída de Rosas. Mermó su intensidad al disminuir el elemento afroargentino y cuando el alud inmigratorio “blanqueó” la heterogénea textura etnográfica de nuestro país... [...] Podemos fijar el decenio de 1870 como la época en que comienza [...] su inevitable decadencia. (Ortiz Oderigo, 1969, p. 77).

Otros dos textos muy citados sobre el tema sólo llegaban en su estudio hasta fines del siglo XIX. El tratamiento académico y meticuloso que la historiadora Marta Goldberg (1976) realizó de los datos censales sobre los afroargentinos fue una pequeña joya de investigación, pero se ocupaba sólo de la primera mitad del siglo XIX. El libro revolucionario de George Reid Andrews (1980) *The Afro-Argentines of Buenos Aires: 1800-1900*, un verdadero clásico que inspiró los estudios futuros, finalizaba su análisis a fines del mismo siglo. Su epílogo, que ya era más narrativo y etnográfico, reflexionaba sobre sus experiencias personales con afroargentinos en la década de 1970 y pintaba un panorama algo pesimista del baile del Shimmy Club al que asistió en 1976 (Andrews, 1980, p. 217-218). A finales de la década de 1980, entonces, la mayoría de los relatos disponibles sobre afroargentinos consideraban, aún cuando fuera de la manera más poética posible, que el final del siglo XIX fue el momento en que los afroargentinos y su emblema cultural, el candombe, habían caído en el olvido (Frigerio, 1993).

En las páginas que siguen describiré cómo lentamente aprendí, a principios de la década de 1990, que ese no había sido el caso, y que el candombe (afroargentino), con sus toques de tambor y su danza, había sobrevivido de manera semipública y muy vital hasta entrada la década de 1970.¹ Espero que esta narración, a la manera de una breve autoetnografía, contribuya a la comprensión del grado de invisibilización que tenían los afroargentinos y su cultura en la década de 1980 y durante casi toda la de 1990.² Asimismo, que permita percibir los prejuicios (sociales, académicos y hasta de los propios involucrados) que había que vencer para vislumbrar y comprender el papel trascendental que habían jugado, hasta pocos años antes, los bailes organizados por el Shimmy Club en la Casa Suiza. Estos bailes fueron vitales en la persistencia y transmisión de la cultura negra, así como en la comunalización (Brow, 1990) y en la construcción de una identidad colectiva de los afroargentinos en momentos en que los académicos ya los daban mayormente por desaparecidos o socialmente irrelevantes.³

-
- 1 Agradezco a los amigos y colegas con quienes realicé varias de las entrevistas utilizadas en este capítulo o que me permitieron utilizar sus propios datos. En primer lugar, Robert Farris Thompson con quien entrevistamos (a veces varias veces) a muchos de los afroargentinos que hablan a través de este trabajo. También, mis agradecimientos al cineasta Marcelo Herman, a los antropólogos Pablo Cirio y Eva Lamborghini, y al activista cultural afrodescendiente uruguayo Ángel Acosta Martínez. Por supuesto, mi deuda de gratitud se extiende especialmente a los hombres y mujeres afroargentinos/as que generosamente donaron su tiempo y con paciencia y amor recordaron sus buenos momentos en el Shimmy Club, especialmente: Facundo Posadas, Carlos Anzuete, Pocha Lamadrid, Teté Salas, Rita Montero, Margarita Guillé, Guillermo Balcarce, Roberto Pita y José Cubas. Dedico este capítulo a la memoria de mi mentor en los estudios afroamericanos, Robert Farris Thompson, quien con su agudo conocimiento de las culturas africanas y afrolatinoamericanas siempre podía detectar detalles relevantes y personajes significativos en los relatos sobre el Shimmy Club que tanto lo entusiasmaban. Su extraordinario don de gentes fue vital para que los entrevistados/amigos se sintieran cómodos para explayarse en sus recuerdos.
 - 2 Ellis, Adams y Bochner (2015, p. 250-251) señalan que “La autoetnografía es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (*grafía*) la experiencia personal (*auto*) con el fin de comprender la experiencia cultural (*etno*)” (una forma) “de producir una investigación significativa, accesible y evocativa, basada en la experiencia personal, que sensibilizara a los lectores hacia cuestiones de identidad política, sucesos silenciados y formas de representación que profundizaran en la capacidad de empatizar con la gente que es diferente de nosotros mismos”.
 - 3 Brow (1990, p. 1, traducción propia) entiende la comunalización como “cualquier patrón de acciones que promueve un sentido de pertenencia conjunta. Es un proceso continuo y ubicuo en la vida social”. Para el caso de grupos étnico-racializados, resulta particularmente útil para evitar ideas de, y análisis basados en, “grupidades” esencializadas (*groupness*, según Brubaker, 2002) y dirige la atención hacia los procesos y los espacios en los cuales se construye ese “sentido de pertenencia conjunta” —que no se presume como un *a priori* del análisis—.

De manera algo inesperada la invisibilización de los afroargentinos comenzó a ceder lentamente a partir de 1997, al iniciarse un sorpresivo ciclo de movilización política afrodescendiente que tomó impulso durante el corriente siglo atrayendo, gradualmente, la atención gubernamental y de los medios. Esta nueva visibilidad dio origen en los últimos quince años a un verdadero aluvión de publicaciones académicas sobre los afroargentinos (Frigerio, 2008; Lamborghini; Geler; Guzmán, 2017) que parecen olvidar, o quizás prefieren no examinar, cuán fuertemente invisibilizado estaba el tema, tanto social como académicamente, en las últimas décadas del siglo XX. El paulatino desarrollo de un contexto social cada vez más apreciativo del multiculturalismo proveyó una estructura de oportunidades políticas que posibilitó la movilización afrodescendiente, permitió que los activistas lograsen la atención de algunos funcionarios gubernamentales y de los medios de comunicación y, finalmente, que los académicos se sintieron atraídos por estos esfuerzos exitosos. Antes de esta combinación de eventos, ni siquiera los afroargentinos parecían muy dispuestos a discutir su historia, cultura y situación social públicamente.

En la segunda parte de este trabajo proporcionaré una amplia variedad de testimonios de hombres y mujeres afroargentinos/as que entre las décadas de 1950 y 1960, mayormente, asistieron al Shimmy Club, para mostrar cómo este espacio hizo posible una rica e intensa, aunque episódica, sociabilidad negra. Cuando a fines de la década de 1970 las reuniones del Shimmy se fueron apagando y finalmente se suspendieron, con ellas terminó una vida social comunitaria afroargentina que fuera más allá de las reuniones privadas de cumpleaños a las que asistían miembros de la familia y algunos amigos.

Los recuerdos acerca de qué sucedía en los bailes del Shimmy Club, y en qué años, son muy diversos y hacen muy difícil la reconstrucción de su “verdadera” historia. Como las reuniones se llevaron a cabo en la Casa Suiza entre las décadas de 1920 y 1970, los entrevistados tienen recuerdos que corresponden a diferentes momentos, habiendo concurrido a los bailes primero de niños, y luego de adultos. No intentaré, por lo tanto, ofrecer un relato unívoco del Shimmy Club, sino que transcribiré un espectro polifónico de testimonios y recuerdos que nos brindaron los/as afroargentinos/as que entrevistamos. La multiplicidad de las descripciones es importante al permitir que, por primera vez, sean los propios participantes quienes con sus palabras nos transmitan

la relevancia emocional que estos bailes tuvieron en su vida –una experiencia social que los académicos mayormente ignoraban o menospreciaban–.

“Descubriendo” el candombe y el Shimmy Club

En 1989, el profesor afrobrasileño de capoeira Yoji Senna, el primer instructor de ese arte en Argentina, me pidió que participara en los esfuerzos de un grupo de afrolatinoamericanos que querían luchar contra el racismo. Quería que integrara este recién formado “Movimiento Afroamericano” no como un académico, sino como un miembro regular y comprometido.⁴ En ese momento yo estaba estudiando la expansión de las religiones afrobrasileñas en el país, con anterioridad lo había hecho en Bahía (Brasil), practicaba capoeira (en Buenos Aires y en Bahía) y seguía con interés el desarrollo local del candombe afrouruguayo. Por lo tanto, era una de las pocas personas blancas en la ciudad que tenía un conocimiento profundo de varias formas de la cultura negra y con mi amigo pensamos que tal vez podría hacer algún tipo de contribución a los esfuerzos del grupo. Además, admito que personalmente tenía mucha curiosidad por saber adónde podrían conducir estos esfuerzos pioneros de movilización racial.

Los afroargentinos estaban completamente invisibilizados en esos años y, como dije, eran considerados parte del pasado lejano del país. La comunidad caboverdeana, más organizada, era mayormente compuesta por inmigrantes y por argentinos/as de primera generación que estaban, con pocas excepciones, más preocupados/as por reivindicar una identificación nacional que una racial.⁵ Las personas afrodescendientes más visibles en el centro de Buenos Aires eran inmigrantes afrolatinoamericanos, especialmente de Uruguay y Brasil, varios de los cuales se desempeñaban como “trabajadores culturales”, enseñando danzas de orixás, capoeira o candombe. Sus esfuerzos en las décadas de 1980 y 1990 hicieron que la práctica de distintas formas de percusión

4 El movimiento comenzó porque un grupo de afrolatinoamericanos (en su mayoría de Uruguay y Brasil) había respondido a un anuncio pidiendo personas negras para participar como extras en la ópera *Aida* y sintieron que habían sido maltratados por la dirección del famoso Teatro Colón.

5 Ver Maffia (2010) para entender los cambios en las identificaciones personales y sociales que ocurrieron en la comunidad caboverdeana con el paso del siglo.

y danza afrolatinoamericana (más tarde, también africana) deviniera en parte cada vez más visible de la cultura juvenil blanca, de clase media, de la ciudad de Buenos Aires (Domínguez; Frigerio, 2002; Lamborghini, 2017).

Después de la segunda o tercera reunión yo era la única persona no afrodescendiente que continuaba asistiendo a las reuniones del Movimiento Afroamericano. Por lo que podía apreciar, la composición del grupo era consistente con una imagen de “desaparición” de la comunidad negra local. La mayoría de los participantes habituales eran afrouuguayos o afrobrasileños. Solo un par de afroargentinos asistían a las reuniones y sus historias de vida revelaban que habían llevado vidas aisladas de cualquier “comunidad negra” local. El mayor, Poli, de unos setenta años, había llegado de niño a Buenos Aires desde México y durante varios años de su juventud ni siquiera contaba con otro negro entre sus conocidos. Juan Carlos, treintañero, tampoco había nacido en Buenos Aires y era un migrante interno de una de las provincias del Noroeste. Aunque se identificaba positivamente como afroargentino, la mayor parte de su política identitaria la había adquirido en Uruguay, donde vivió algunos años. Difícilmente podían ser considerados como parte de una “comunidad afroargentina” local.⁶

Candombe en el siglo XX

Un día, esperando que llegaran otros miembros del Movimiento Afroamericano a una de nuestras reuniones, Poli –el mayor del grupo– compartía sus recuerdos con tres afrouuguayos y como al pasar comentó que un boxeador negro argentino del que se había hecho amigo en la década de 1960 era también un formidable bailarín de candombe. Sorprendido por la referencia, le pregunté si todavía existía el candombe argentino en ese momento. Me dijo que por supuesto que sí, y comenzó a marcar el ritmo con las manos sobre la mesa. Esa fue, creo, la primera vez que escuché que el candombe afroargentino había sobrevivido hasta la segunda mitad del siglo XX.

6 Estudios posteriores mostraron que en el proceso de invisibilización de los afroargentinos también incidió la suburbanización que sufrieron; ya no habitaban conventillos o caserones en áreas más céntricas de la ciudad, sino que varias de las familias extensas más conocidas fueron a vivir al conurbano bonaerense (Geler; Yannone; Egido, 2020).

Pronto encontré más evidencia. Descubrí un artículo del periodista Narciso Binayán Carmona en una edición de 1980 de la popular revista *Todo es Historia* dedicada a “Nuestros negros”, que pintaba un cuadro interesante de una “comunidad” que todavía parecía defender una identidad negra y que contaba con un muy dinámico Shimmy Club como parte central de su vida cultural, que había durado hasta algún momento de la década de 1970.⁷

El Shimmy Club, fundado en 1924 es el único que existe. Se calcula que aglutina a varios centenares de personas pero acepta blancos. Se reúnen todo los primeros sábados de cada mes en un club de Almagro y todos los carnavales en la Casa Suiza. Allí bailan y desde la medianoche y hasta el amanecer en el subsuelo bailes afroamericanos: candombe, rumba abierta y una mezcla de ambos. Hubo y debe seguir una viva discusión entre los tradicionalistas y los modernistas y en algunos momentos hubo dos grupos rivales de tamboreros y danzarines. (Binayán Carmona, 1980, p. 72).

Si bien, como argumenta Binayán Carmona, es posible que en ocasiones se hayan utilizado otros espacios físicos para albergar las fiestas del Shimmy Club, la mayoría de los afroargentinos identifican al “Shimmy” con la Casa Suiza.⁸ Todos sus buenos recuerdos se encuadran dentro de sus legendarias paredes y, especialmente, en su sótano. Cuando se mencionan otros lugares, las evocaciones siempre incluyen la frase “pero ya no era lo mismo”.⁹

7 Más tarde encontré otros dos relatos periodísticos, menos accesibles, que pintaban un panorama similar para finales de la década de 1960 (Grassino, 1971; Simpson, 1967).

8 De hecho, la mayoría de nuestros entrevistados mencionaban “la Suiza” con más frecuencia que “el Shimmy”.

9 La Casa Suiza fue construida por la Sociedad Filantrópica Suiza en 1861, para albergar a los inmigrantes de ese origen. Remodelada en el siglo XX, se convirtió principalmente en un lugar para actividades sociales, una especie de gran salón de baile que también podía usarse como teatro. Desde finales de la década de 1920 hasta bien entrada la década de 1970, el Shimmy Club lo alquilaba regularmente. Los recuerdos varían: algunos entrevistados dicen que en la Casa Suiza se hacían bailes todos los fines de semana y también durante ocho noches en carnaval, otros recuerdan sólo –o especialmente– los bailes anuales de carnaval. Durante la larga historia de la Casa Suiza, también actuaron en sus instalaciones famosos músicos y cantantes argentinos de diferentes géneros: la leyenda del tango Carlos Gardel; Sandro, el ídolo romántico de los años 70 y más tarde famosas bandas de rock como Hermética y Patricio Rey. Posteriormente fue utilizado para campañas políticas e incluso, para reuniones pentecostales. En 2009 cerró (la mayoría de estos datos provienen de Cirio, 2019).

Candombe en los bailes del Shimmy Club en la Casa Suiza

No tuve más dudas sobre la relevancia del Shimmy Club (y la Casa Suiza) después de entrevistar a Enrique Nadal en 1990. Enrique era un afroargentino de quinta o sexta generación, y una figura pionera en la lucha local contra el racismo. Como fundador del “Comité Latinoamericano contra el Apartheid”, formó parte de una coalición más amplia de ONGs de derechos humanos. Enrique se diferenciaba de sus colegas, blancos o afrodescendientes, por su gran estatura, por la intensidad de sus opiniones políticas de izquierda y, sobre todo, por su firme denuncia del racismo. Esta condena estaba dirigida abiertamente hacia la situación en Sudáfrica, pero también, en conversaciones más privadas, o en las pocas notas periodísticas a las que les interesaba tocar el tema, hacia su vigencia local. Enrique, supe más tarde, era miembro de una de las familias afroargentinas tradicionales, y aunque su vida en ese momento parecía no girar en torno a su pertenencia a una “comunidad negra” (su pareja y la mayoría de sus amigos y compañeros de trabajo eran blancos) tenía claros recuerdos de momentos comunitarios imborrables. Previsiblemente, el Shimmy Club aparecía ocupando un papel central en sus recuerdos de una comunidad afroargentina.¹⁰

Te estoy hablando del año 1973... 74, por ahí...yo me acuerdo que iba a la Suiza... Como te cuento, estaban las mesas, se sentaban los grandes patriarcas y la Negra San Martín era una matriarca... toda una tradición tenía esa negra... Yo me daba cuenta que era una negra muy querida y respetada en la comunidad. Después estaban los Nuñez, los Lamadrid, todos negros viejos... reconocidos por la comunidad [...]

Y la gente bailaba. Primero bailaba el público, y después salían a bailar los viejos negros, candombe. Y ahí ya no bailaba ningún blanco, no dejaban que ningún blanco baile [...] Y además, cuando a las doce de la noche se empezaba a tocar

10 Enrique es actualmente reconocido como uno de los pioneros del movimiento de reivindicación social afrodescendiente argentino. Aunque la mayor parte de sus esfuerzos se dirigieron hacia la lucha contra el racismo fuera del país, principalmente en Sudáfrica, fue uno de los primeros ideólogos de la conciencia racial local y fue una especie de mentor de Miriam Gomes y Pocha Lamadrid, los fundadores de *África Vive*, la organización que en 1997 inició en Buenos Aires el actual ciclo de movilización social afrodescendiente.

esto, el grito que se escuchaba era: “eh, eh, eh, barilo”... que quiere decir que entren los tamboreros... Y después hay contrapuntos, una serie de cosas, tocando esto [...] después de las doce de la noche, ya ahí salían los negros capos a bailar, y si ahí se ponía un blanco (que en ese entonces, bueno, siempre se les dijo “chongo”) “Afuera los chongos!!, afuera los chongos!!”, gritaban y entonces los echaban a los blancos. Y entonces bailaban todos los negros, negros viejos que bailaban [...] “Eh, eh, eh... Bariló... Eh, eh, eh... Bariló”. [Hace la mímica de bailar mirando para un lado y otro, con una mano oficiando de visera encima de los ojos, el otro brazo en la cintura, en jarra. Mira a un lado y otro con cada estrofa. Además mueve lentamente los hombros y realiza un balanceo ondulante de la espalda] Y todos se conocían y gritaban: “hacé esto, hacé lo otro!!” (no me acuerdo ya lo que se decían que hicieran). Y después bailaban los negros jóvenes, que ya venían con un candombe mas actualizado, con algunos toques ya de otra cosa... pero, los dejaban porque eran “hijos de”, “nietos de”, y después paraba eso y ya entraban los blancos. Y ya podía tocar cualquiera el tambor (pero tocándolo bien)... pero cuando llegaban las doce de la noche, los que tocaban el tambor eran negros, y los que bailaban eran negros.

[...] El candombe argentino se baila diferente al uruguayo. Ellos no tienen esta cosa que es... como mirando a lo lejos, así se baila acá en Argentina. Ellos lo bailan de otra manera [...] el estilo del candombe argentino, es... por las figuras que se hacen, a mí me da la impresión, que es un baile de los mayores. Porque se baila todo tipo negro viejo, viste, ese es el estilo. Qué representa este estilo, por qué se baila así... no sé... Porque no es como el uruguayo, que los tipos se mueven todos, no, no el argentino no es así, es todo suave... todos figuras lentas. [...] Todavía me acuerdo que se cerraba la Casa Suiza, creo que era a las dos o tres de la mañana, y salían los negros en un desfile por toda la avenida Corrientes, todos tocando los tambores... me acuerdo de eso...

[...] Pero ya en el último tiempo el Shimmy Club ya no era lo de antes... en los últimos tiempos ya a los negros mucho no les gustaba porque iban muchos blancos, ya iban muchos blancos. Y ya los negros no... dejaban de ir... (Enrique Nadal).

Cuando terminó su relato de las reuniones del Shimmy Club –que confirmó y amplió lo señalado en el texto de Binayán Carmona– se ofreció a llevarme al Congreso de la Nación, donde tradicionalmente trabajaba un pequeño grupo de ordenanzas afroargentinos (Colabella, 2012). Allí podría presentarme a

Héctor Núñez, el hijo de Alfredo Nuñez, el legendario fundador del Shimmy Club. Media hora después estábamos en el Congreso y le preguntamos a las personas que custodiaban la entrada si podíamos hablar con Núñez, quien apareció luego de una breve espera. Era un hombre agradable de cincuenta y tantos años, que rápidamente comenzó a recordar con Enrique los viejos tiempos. A medida que su conversación se volvía más animada, no pude evitar notar que los guardias miraban constantemente en nuestra dirección, aparentemente molestos porque dos hombres negros estaban hablando apasionadamente en la entrada del Congreso. Después de charlar un rato, Núñez accedió a reunirse conmigo para una entrevista más formal al día siguiente. Sin embargo, cuando llegué allí a la hora acordada, no había señales de él. Regresé al día siguiente, por si había malinterpretado la fecha, pero nunca más lo encontré ni pude llamarlo. Fue entonces cuando entendí más claramente la afirmación de Enrique de que a los negros argentinos no les entusiasmaba mucho en ese momento hablar de su “negritud”.¹¹

A fines de 1990, mi relación con los líderes del Movimiento Afroamericano se había deteriorado. Tal como me había pedido mi amigo capoeirista, mi participación en el Movimiento se había vuelto bastante intensa. Tanto fue así que luego de una lucha de “poder” —en la cual fue derrotada la facción con la que estaba más relacionado— dejé de ir a las reuniones, al igual que todos mis amigos más cercanos del grupo. Meses después supe que el Movimiento se había disuelto, debilitado por las deserciones y sin haber podido producir acciones o movilizaciones concretas en un año completo de encuentros (más allá de la edición de tres números de una breve publicación tipo fanzine que había compuesto en mi computadora, un bien preciado que pocas personas tenían en esos días).

La siguiente información que encontré sobre el Shimmy Club fue tres años después, cuando me contactó Marcelo Herman, un cineasta argentino que

11 El antropólogo Pablo Cirio (2009, p. 3) ha sugerido la existencia de un “pacto comunal de silencio” sobre la persistencia de la cultura afroargentina que llevó a que sus manifestaciones se realizaran sólo en espacios cerrados y entre miembros de la familia. Tomado literalmente, quizás pueda resultar un tanto exagerado, pero tomado metafóricamente brinda una buena idea de la discreción con la que los afroargentinos trataban ciertos temas. En una entrevista que describe sus esfuerzos pioneros por reconstruir una memoria e identidad afroargentina, Pocha Lamadrid dijo: “Estas cosas se han guardado. Se han guardado porque no les gusta que los demás los consideren ‘negros’” (Iriart, 2002).

estaba tratando de hacer un documental sobre la “desaparición” de los afroargentinos. Se había enterado, a través de un amigo en común, que yo había estado investigando el tema. En 1993, Marcelo filmó breves entrevistas con Enrique y otros/as cuatro afroargentinos/as que tuvo la gentileza de facilitarme.

Estos nuevos testimonios confirmaron que las reuniones del Shimmy Club posibilitaron una rica sociabilidad negra, y señalaron una interesante división espacial durante los bailes. Esta división reflejaba las principales tendencias en la danza y la música del momento, pero también ideas diferentes acerca de lo que era, o no, un comportamiento público respetable. En la sala principal del salón tocaban orquestas de jazz y tango, mientras que en el sótano, donde se vendían alimentos y bebida, muchos participantes se dedicaban, como habían dicho Carmona y Nadal, a bailar estilos más afroamericanos: candombe afroargentino y también rumba abierta, una adaptación local de la forma cubana (Cirio, 2007; Ferreira, 2022). Sin embargo, no todas las familias permitían que sus hijos (especialmente, sus hijas) bajaran las escaleras que conducían a ese espacio.

Un conmovedor testimonio de Guillermo Balcarce, un músico afroargentino que al momento de la entrevista (1993) estaba cerca de los sesenta años de edad, muestra cómo el evento era una cita obligada para las familias negras. En sus propias palabras: “era una obligación nuestra de estar ahí, de compartir con nuestro compañero de color, el padre, la madre”.

Todas las familias [negras] iban allí... desde niños, todas las familias iban allí. Padres, abuelos, hermanos, todos llevaban a sus hijos allí porque era el lugar [de reunión]. En ese momento solo iba la gente de color, los blancos no. No por razones raciales, sino porque era un club privado para personas de color. Después de algunos años, la gente se fue mezclando, lentamente, hasta que a los blancos les empezó a gustar, vieron que era un evento serio, que era muy divertido, que los niños y las familias estaban allí, entonces comenzaron a ir lentamente. (Guillermo Balcarce, músico).

En una ciudad con una población mayormente blanca, el Shimmy era el lugar donde los afroargentinos que estaban geográficamente dispersos y distantes entre sí podían confirmar que no eran una anomalía en la ciudad, ni algo del pasado. Que, en efecto, había otros negros en Buenos Aires, muchos de los cuales eran parientes suyos.

El hecho de que el documental de Herman nunca se terminara; de que el Movimiento Afroamericano no produjera acciones concretas ni obtuviera el apoyo ni la simpatía de ningún funcionario del gobierno; los escasos datos disponibles sobre el Shimmy Club, así como la reticencia de muchos afroargentinos para hablar de su cultura y de su experiencia social muestran lo difícil que era, en ese momento, reivindicar una memoria negra o una presencia negra en el país. La “negritud” –cultural, racial, social– no era bienvenida, y los afroargentinos eran muy conscientes de ello.¹²

Recién a fines de la década de 1990, y con más fuerza en los primeros años del siglo XXI, la narrativa dominante de la nación argentina “blanca” comenzó a resquebrajarse, con la introducción de narrativas más multiculturalistas de la sociedad argentina. Esto hizo posible que algunos funcionarios del gobierno y los medios mostraran algo de simpatía por estos esfuerzos y que los afrodescendientes estuvieran más dispuestos a hablar sobre su cultura, su vida social y a denunciar el racismo local.

Recreando el Shimmy Club

En 1996 la ciudad de Buenos Aires cambió su forma jurídica y pasó de “Capital Federal” a “Ciudad Autónoma”. Esto llevó a la sanción de un nuevo marco legal más progresista que le dio a la Ciudad un perfil más específico e independiente en relación con otras provincias. Además, de 1999 a 2007 Buenos Aires estuvo gobernada por una coalición política de centroizquierda. En este contexto, los “derechos de las minorías” –y las múltiples formas de las políticas de identidad– se volvieron más relevantes, y las reivindicaciones étnicas se convirtieron en iniciativas más valoradas. Lentamente surgió una narrativa más multicultural que se apartó de la visión tradicional de la identidad nacional basada en la homogeneidad producida por el “crisol de razas”. Dentro de esta

12 “Afligidos por su negritud, muchos jóvenes afroargentinos jóvenes desearían desprenderse tan pronto de su herencia” (es decir, organizaciones y tradiciones comunitarias) “como intentaron hacerlo sus antepasados de hace un siglo” (Andrews, 1989, p. 253). En esta última frase, Reid Andrews se refiere a las discusiones sobre la herencia y la cultura negras en los periódicos afroargentinos de las décadas de 1870 y 1880; ver Geler (2010) para el mejor análisis de estos diarios.

visión tradicional, los diferentes ingredientes étnicos y culturales se habían fusionado y desaparecido, dando origen a una nueva cultura e identidad compartida por todos los habitantes de la nación. Sin embargo, con la nueva narrativa multicultural que se impuso paulatinamente, la diversidad étnica de la ciudad se convirtió en un elemento valorado que la hacía más atractiva tanto para los turistas como para sus habitantes, en sintonía con otras metrópolis multiculturales y globalizadas (Lacarrieu, 2001).

Este nuevo multiculturalismo no llegó a promover efectivamente los derechos civiles de las poblaciones étnico-racializadas, sino que mayormente prescribió formas “autorizadas” –y mercantilizadas– de exhibir las culturas étnicas en espacios predeterminados y regulados (Lacarrieu, 2001). Pese a ello, la nueva narrativa dominante de la ciudad como “un mosaico de identidades” al menos debilitó la anterior imagen ideal de Buenos Aires como una ciudad “blanca” “europea” en América Latina y creó una estructura de oportunidades políticas que permitió realizar reclamos basados en identidades étnico-racializadas (Frigerio; Lamborghini, 2009a).

En este nuevo contexto social, la visibilización de los afrodescendientes comenzó a crecer cuando en 1997 Pocha Lamadrid, sexagenaria afroargentina de quinta generación, junto a Miriam Gomes, una joven pero destacada integrante de la comunidad inmigrante caboverdeana (nacida en Argentina) fundaron una asociación llamada *África Vive* –una ONG de activistas negros que ganó cierta visibilidad en diferentes ámbitos sociales–. Quizás lo más importante de esta agrupación fue lograr que varios afrodescendientes tuvieran la sensación de que valía la pena reivindicar su historia y cultura, aún cuando muchos de ellos abandonaron la organización para comenzar la suya propia (o fueron influenciados por ella sin nunca haber sido sus miembros).¹³

Las actividades de *África Vive* abarcaron varias áreas: social, cultural y política, y en su mayoría estuvieron determinadas por el apoyo económico externo

13 Aquí es necesario señalar la importante labor pionera de la *Casa de la Cultura Indo Afro Americana* de Lucía Molina y Mario López, que antecede a *África Vive*. Sin embargo, por estar situada en la ciudad de Santa Fé tuvo más repercusión en el inicio de un movimiento de reivindicación la organización porteña (ver Maffia; Zubrzycki, 2012 para una reseña de sus actividades). También hay que recordar los esfuerzos del *Grupo Cultural Afro*, que aunque conformado por afrouruguayos realizó una temprana reivindicación del legado afrodescendiente en Argentina, algo que también intentaron líderes afroumbandistas deseosos de encontrar un lugar en la nación para su práctica religiosa (ver Frigerio, 2002; Frigerio; Lamborghini, 2009b).

que pudo conseguir (Frigerio; Lamborghini, 2009a, 2011a). En 1999 el trabajo de Pocha Lamadrid llamó la atención de algunos medios importantes, lo que le permitió acceder a las oficinas de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, cuya Defensora Adjunta se convirtió, durante algún tiempo, en su principal aliada.¹⁴ Con su apoyo económico, Pocha logró en el año 2000 organizar una fiesta en la Casa Suiza, en un intento muy consciente de revivir las míticas reuniones del “Shimmy Club”. El baile reunió a muchos miembros de las familias afroargentinas más conocidas y, después de años de silencio público, contó con candombe afroargentino. También con un show de José Cubas, el único argentino blanco que, prácticamente criado por una mujer negra, se había convertido en un famoso bailarín de candombe. Sin embargo, debido a problemas de distinta índole, las reuniones no se pudieron llevar a cabo con regularidad como se pretendía originalmente y fue la única de su tipo. No obstante, el éxito del evento demostró que el Shimmy Club aún ocupaba un lugar simbólico importante en el imaginario social afroargentino.

Resumiendo: ya para comienzos del nuevo siglo – aproximadamente una década después de que comenzara a interesarme por los/as afroargentinos/as– el contexto social para la reivindicación étnica/racializada había cambiado significativamente.¹⁵ Las actividades de concientización de Pocha Lamadrid y de *África Vive* habían dejado a los afroargentinos más predispuestos a hablar

14 La importancia del desarrollo de una narrativa multicultural de la ciudad de Buenos Aires para la valoración de los movimientos reivindicativos étnico-raciales, así como del nuevo contexto legal y político, es explícitamente mencionada por la Defensora Adjunta en un informe anual publicado en 2001. En el primer párrafo de su “Informe Preliminar sobre la Comunidad Afro en la Ciudad de Buenos Aires” afirma: “En el marco del desarrollo de nuevas prácticas institucionales de acuerdo con la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la Defensoría del Pueblo ha asumido un verdadero compromiso con la promoción de los derechos de ciudadanía de las diferentes minorías” (Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires; Fundación África Vive, 2001, p. 1).

15 El trabajo de *África Vive* llevó a la publicación, entre otros artículos, de un reportaje de ocho páginas en la revista dominical de Clarín –el diario nacional más importante– titulado “Raíces: historias de afroargentinos” (Commisso, 1999). Este artículo fue particularmente relevante, no solo por su extensión y el medio en que fue publicado, sino también porque reconoció la existencia de una “comunidad afroargentina”. Esto fue un cambio notable con respecto a artículos anteriores que generalmente presentaban a afroargentinos o afrobrasileños y hablaban de “negros argentinos” en tiempo pasado. El último artículo de difusión masiva centrado en una comunidad afroargentina había sido una nota de 1971 (también publicada en la revista dominical del diario Clarín) titulada “Buenos Aires de ébano” (Grassino, 1971).

sobre su cultura y experiencias de vida: habían visto que algunos funcionarios del gobierno eran receptivos a sus reclamos y supieron que existía una red de ONGs negras norteamericanas y latinas respaldadas por organismos multilaterales que quizás podrían proporcionar no solo apoyo simbólico sino también algo de dinero para proyectos de desarrollo comunitario, así como fondos para viajar a reuniones internacionales. Así, en ciertas arenas sociales, las identidades y memorias negras, así como la cultura negra –y un fenotipo negro– se convirtieron en posesiones valoradas y ya no despreciadas como anteriormente.

Por supuesto que esto no significó el fin del racismo o de la discriminación, pero al menos la idea de la existencia de afroargentinos fue valorada positivamente en ciertas oficinas gubernamentales, así como por algunos periodistas y logró alguna aceptación social –que, hasta el día de hoy, no llega ser masiva–. Además, a medida que las artes culturales afroamericanas como la capoeira, las danzas de los orixás y el candombe afrouruguayo se convertían en parte de la cultura juvenil (y la práctica de las religiones afrobrasileñas se hizo cada vez más popular en el Gran Buenos Aires) más personas se inclinaron por reivindicar la herencia cultural negra del país y celebrar la presencia continua de los afroargentinos (Frigerio, 2002; Frigerio; Lamborghini, 2011b).

Todos estos cambios también llamaron la atención de los académicos, y el estudio de los afroargentinos ya no se consideró más un tema apto sólo para el análisis histórico, a medida que más antropólogos y sociólogos se sintieron atraídos por las actividades del movimiento social que se estaba desarrollando (Lamborghini; Geler; Guzmán, 2017). En mi caso, las actividades de *África Vive*, sus intentos de reavivar el candombe argentino y las varias otras organizaciones del movimiento social negro que, directa o indirectamente se derivaron de esta organización pionera, reanimaron mi interés por la cultura negra local. En todos los testimonios que aparecían en esta nueva etapa, los bailes organizados por el Shimmy Club en la Casa Suiza ocupaban, predeciblemente, un lugar destacado en la memoria. A fines de la década de 1990 el historiador de arte de Yale Robert Farris Thompson comenzó a venir a Buenos Aires en busca de datos para su investigación sobre la influencia negra en el tango, que derivó en su libro de 2005 *Tango: the art history of love* (Thompson, 2005). Juntos entrevistamos a varios bailarines de tango, tanto blancos como negros, y pudimos recoger testimonios conmovedores de las fiestas en la Casa Suiza, que transcribiré a continuación.

Recordando el Shimmy Club

Parece imposible encontrar un afroargentino/a que haya vivido en la ciudad entre 1930 y 1970 que no tenga buenos recuerdos del Shimmy Club o de la Casa Suiza –o, simplemente, de “la Suiza”, términos que, como dije, se convirtieron en sinónimos–.

Concordando con la afirmación del músico Guillermo Balcarce citado más arriba, otros entrevistados ratificaron que el Shimmy fue, durante la mayor parte de su prolongada historia, un lugar esencial para la sociabilidad negra, un lugar de encuentro clave no solo para adultos sino también para toda la familia negra. Todos los entrevistados destacaron el hecho de que fueron llevados allí de niños, y que esa era una característica valorada del lugar:

Ahí íbamos todos la familia, desde chicos, toda la familia, padres, abuelos, hermanos, todo el mundo. (Roberto Pita, ordenanza en el Congreso).

Las familias de negros iban con los chicos, yo tendría 4, 5, 8 años y los chicos estaban sueltos. No te dejaban ir a la calle si no salía tu mamá y decía: “Sí, dejelo”, y te dejaban salir. ¡Cómo se ocupaban las familias de cuidar a los chicos!. Era increíble eso. Yo me acuerdo de eso, uhl, muchísimo. (Facundo Posadas, destacado bailarín de tango e swing).

Las noches en el Shimmy eran maravillosas [...] mi prima tomaba una mesa, mi papá con mi mamá tomaban otra mesa. Porque eso era abajo, en el buffet. Las otras familias otra mesa y otra mesa, así que entraba a revolearse la cerveza por todas... Todas las noches [de carnaval]. Y esa gente gastaba mucho dinero, bastante porque podía. (Rita Montero, cantante de jazz).

Creo que la Suiza [es decir, el Shimmy Club] desapareció más o menos en el año 1970. Calculo yo. Porque yo no iba todos los carnavales. Iba una noche para cumplir [con la comunidad], o dos noches. Ahora sí, me llevaban cuando era más chico. [...] Era una cosa de locos. No se puede contar. Era la única reunión en el año que se juntaban los negros. Y había tres, cuatro o cinco bailes durante el año, aparte de los carnavales. (Carlos Anzuete, distinguido bailarín de swing y milonga).

El Shimmy fue fundamental para sostener la idea de que, en efecto, había una “comunidad negra” en la ciudad y contribuyó, de manera muy evidente, a su reproducción. Teté Salas, hoy profesor de salsa y, en su momento, uno de los bailarines más conocidos de la Casa Suiza, nos dijo:

Había una comunidad negra, pero realmente fabulosa. Mucha gente negra. Pero ahora no hay gente negra. Por qué? Porque en la época de mis padres (yo tengo 64 años), se casaban con negros. Llegaban al Shimmy Club, entonces se reunían en los carnavales todos, todos los negros que habían. Y ahí resultaba que se hacían parejas, por bailes, “Ocho grandes bailes de Carnaval”, que se hacía en esa época y bueno, entonces se juntaban todos los negros y se ponían de novio y todas esas cosas. Por eso yo soy hijo de negro y negra, como muchos de mi edad. Pero ahora cambió el asunto. [...] Yo no salí nunca con una chica negra. No, no. Mi mujer es blanca y toda la comunidad es blanca. Yo tengo hijas que una es negra y la otra es mulata. Pero mi mujer es blanca. Lo que pasa es que el negro en el engendramiento es más fuerte, entonces... claro. Pero se va aclarando. Se va aclarando, el ambiente de negro se va aclarando por las cruza. Porque mis hijas, yo tengo una hija casada, está casada con un rubio. Y la otra está de novia con un blanco. (Teté Salas, profesor de salsa).

En esos encuentros, sin embargo, no todo era necesariamente felicidad. El Shimmy también era un espacio/lugar donde parientes lejanos, y tal vez no tan lejanos, podían encontrarse y, a veces, tomar conciencia de la existencia del otro. Parece que no era raro que los hijos de las familias negras fueran criados por parientes que no eran sus padres, y en este espacio privilegiado de la sociabilidad negra se podían producir algunos encuentros incómodos.

Yo no lo conocí a mi papá. Como a los 12, 13 años, yo iba a la Suiza, con la tía que me crió, y había un negro que venía con un caballo blanco, vestido de gaucho y se paraba en la puerta de la Suiza, y yo me moría de risa y decía “este negro, que... le falta la lanza,” cualquier cosa decía hasta que al año siguiente mi tía me dijo: “ese es tu papá”. Me quedé helada y él también porque a él le dijeron “esta es tu hija... Y mi mamá iba y nunca me dijo, la que me dijo fue mi tía la que me crió. (Mujer sexagenaria).¹⁶

16 Por razones obvias, prefiero no identificar a la persona que me compartió estos recuerdos.

La misma mujer que me contó esta historia también recuerda cómo un amigo suyo se entristecía cada vez que iba a la Suiza porque su madre parecía no quererlo lo suficiente:

Las tías de él eran cinco negras, altas como yo, vestidas todas iguales, mismo modelo pero... vestidas todas iguales que iban a la Suiza y una de ellas, era la madre de él. Y él me dice que las tías tenían adoración con él pero que la madre no lo quería ni ver. Y él sufría por eso, cada vez que iba a Suiza.

La presencia de niños era un rasgo valorado del Shimmy Club. El hecho de que asistieran familias certificaba que se trataba de una diversión socialmente sana y pacífica, desmintiendo así el estereotipo social que veía a los negros como alborotadores, descuidados y social y moralmente cuestionables (Frigerio, 2013). Varios/as entrevistados/as manifestaron que cuando el ambiente empezó a cambiar y ya no parecía tan apto para niños, la gente comenzó a lamentarse de que ya “no era lo mismo” y dejó de ir. La asistencia de los niños también permitió su socialización temprana en los patrones culturales negros de la época, especialmente en el baile del candombe.

Bailando candombe

Varios testimonios muestran cómo los niños que concurrían a la Suiza aprendieron a bailar candombe sin darse cuenta; para algunos, fue una habilidad que tendría un efecto profundo en sus vidas, ya que les permitió carreras posteriores como bailarines:¹⁷

Yo escuchaba tocar esa gente, me volvía loco... Al punto que decían que... me subían arriba de una mesa para que me quedara quieto, porque andaba molestando... Y yo escuchaba esa música y bailaba arriba de la mesa... Esto te hablo de que... tenía tres o cuatro años... Y yo creo que... eso fue lo que... a partir de ese momento fue entrando en mí... esa música... creo que eso fue lo que hizo que la música fuera una gran parte de mi vida. (Facundo Posadas).

17 O como cantantes, ver Geler y Yannone (2022).

Cuando íbamos a la Casa Suiza, yo de chiquito, toda la familia negra, entonces estaba el salón y después había como un sótano, donde había confitería, allí varios percusionistas iban y tocaban candombe. Yo veía, entonces sin querer, el ritmo: pam pam pam, pampam, ritmo de candombe. Bueno, entonces ya, el movimiento, todos los chicos... cuando íbamos ya bailábamos candombe, todos. Entonces aprendí a bailar candombe viendo a los mayores, a los grandes. (Teté Salas).

Me llevaban, yo me quedaba sentada ahí, toda la noche, me aburría, hasta que un día, cuando tenía doce o trece años, me dijeron “–Bailás?”, “–no”, “–bueno, dale bailá” y bueno y salí y no sé qué bailé, no me acuerdo ni el día de hoy... lo único que me acuerdo sí que este petiso vino y me dijo “–no querés estar en el ballet mío?” Me dio la dirección y los horarios y así empecé a bailar profesionalmente. (Pocha Lamadrid, fundadora de *África Vive*).

Si bien no todas las familias negras iban al sótano –los afroargentinos más de clase media pensaban que ese tipo de baile no era un comportamiento adecuado– para la mayoría de mis entrevistados era precisamente el baile de candombe y rumba abierta en el sótano lo que hacía que el lugar fuera inolvidable.¹⁸ Parecían tener escasos recuerdos de las orquestas que tocaban en el piso principal –o de lo que allí sucedía– pero todos describían vívidamente la efervescencia colectiva que producía el baile en el sótano:

El piso del sótano transpiraba... estaba mojado y no era que habíamos tirado agua. La gente que iba, no podíamos ni movernos... las mesas estaban puestas alrededor de un espacio cuadrado que estaba en el medio para bailar. Las mesas de alrededor eran siempre de familia, las mesas siempre tenían un nombre. Familia Peyrano, familia tal... nosotros teníamos... la mesa nuestra estaba muy atrás, los chicos y todo eso, la familia Lamadrid, éramos como quince. Pero para ir a bailar había que ir al cuadrado, no era que bailábamos cada uno donde queríamos. Entonces teníamos el problema de que cuando había mucha gente, la gente se subía a las sillas o a las mesas para mirarnos, porque no llegaban a ver.

18 “Había familias de la Suiza, que nosotros sabíamos que no querían codearse con los negros que bailábamos candombe. Iban, pero se quedaban a un costado y si podían no mirar mejor. Para ellos el candombe era mala palabra” (María Elena Lamadrid, entrevistada por Angel Acosta en 2001).

Y el piso te digo, era mojado como si lo hubieras bañado, así... Podían haber ocho, nueve tamboreros tocando. Eran casi todos negros, o afrodescendientes. (Pocha Lamadrid).

En el sótano había un buffet grande y las mesas eran todas grandes. Entonces, en un determinado lapso irrumpían... uno con tumbadoras, otro con un bongó, otro con timbaleta, otro una maraca, ponéle, no? Y se ponían a bailar el candombe y también se bailaba la rumba abierta [...] Y en ese lapso, se bailaba aquí y se bailaba allá, vos no sabías con cuál quedarte. (Carlos Anzuate).

Abajo se hacían rumbas. Una descarga, que se le llama, con tumbadoras, timbaletas, bongó; era una rumba abierta. Una rumba de tipo mambo [...] se tocaba siete, ocho tambores, tocando y bongós. En el medio bailaban las mujeres de color, con los negros, con los blancos; bailaban todas rumbas descalzadas. Una descarga que duraba hasta las seis, siete de la mañana, una cosa... Yo creo que... en el país fue en el único lugar donde la gente mamó y vio todo eso, una cosa tan linda y natural y bien. (Guillermo Balcarce).

En la Casa Suiza había que ir abajo, al buffet del subsuelo para comprar comidas y bebidas. Los negros, abajo, los que no querían bailar la música de arriba, se reunían, abrían las mesas y era puro candombe y cuero y candombe y cuero. Cuando se hacía el intervalo, los que bailaban tango y todo eso, algunos bajaban al subsuelo a tomar porque ahí estaba el restaurant. ¿Y qué sucedía? Se sumaban a esto. Y llegaba un momento que empezaba la otra música arriba y la gente no subía, se quedaban abajo. ¡Y abajo hacía un calor!... porque eran ochenta mil, uno pegado contra otro. Pero no importaba. Transpirando como locos, la gente quedaba viendo ese espectáculo de candombe y de cueros, y no subía a bailar otra música. No cabían todos los que había en el baile. Te hablo de un baile de 500 personas, era una cosa de locos. (Facundo Posadas).

Varios jóvenes afroargentinos de la época (los años 60, aproximadamente) eran bailarines profesionales en cabarets, que eran una forma popular de entretenimiento y/o en compañías de danza de diferentes tipos. Las fiestas en el Shimmy eran un espacio privilegiado para mostrar sus habilidades y competir con otros bailarines negros.

Nos sacábamos chispas cuando bailábamos –pero en el buen sentido–. Era ver quién bailaba mejor y quién tenía más elegancia y quién hacía más acrobacias. A José Cubas es el único que lo vi hacer un solo de rodillas. Solo de rodillas es apoyar la rodilla y girar. Tomar envión y quedarte girando, que hoy en día lo hace Michael Jackson. El hacía eso. El movimiento que tenían los árabes con el estómago, él lo hacía. O sea, íbamos a ver cada uno, qué paso con ritmo podías ir tirando ahí adentro. Entonces eso era la locura de bailar y caerte desmayado ahí. Ver quién podía bailar mejor y mejor estilo. Yo soy la única que había sacado el estilo de Blanquita Amaro, me costó. Yo era una mujer que me crié con mi tía, muy santita, muy de colegio, y me gustaban las películas de Blanquita Amaro y me gustaba cómo ella movía las caderas y cómo hacía. Hasta que me acostumbé a... el paso de ella era en media punta. Pararme en media punta y sacudir las caderas. Y bueno, y lo hice. Y Teté no lo podía entender como lo había sacado y yo tampoco. (Pocha Lamadrid).

Tocaban tumbadoras y revoloteaban con figuras en bongó. Entonces era un éxtasis. Llegaba un momento, vos sabes cuando nos prendíamos Cubas, Tataíto, Peter y yo (los mejores bailarines de entonces) los 4 en rumba abierta nos sacábamos la remera, quedábamos todos en cueros... Y había un poco de competencia... quién bailaba mejor. Entonces llegado el momento, corría una adrenalina que venía como el santo, como una desesperación. Hay que estar en uno para interpretarlo, no? Es una cosa que seguía, seguía, seguía y quería como si fuese drogado. Después volvía en mí y yo terminaba acá muerto como si me hubiesen dado una paliza, de éxtasis, de los tambores. Porque había una fila de tambores, pero impresionante: seis, siete tambores, tumbadoras, bongoes. Y los tipos también hacían competencia tocando. Y le daban, le daban, le daban. Y nosotros éramos sólo el grupo más reconocido, digamos, porque bailaban todos. Todos. Y cantaban. Y cantaban. Entonces te enfervorizaba. Era muy lindo. (Teté Salas).

“Lo agarró el santo”

La efervescencia colectiva parece haber sido tan fuerte que muchas veces el baile podía conducir a algún tipo de estado alterado de conciencia. Fueron frecuentes y espontáneas las referencias a que quienes bailaban podían ser

“agarrados por el santo”. Nuestros entrevistados usaron esta expresión con facilidad, pero las opiniones variaron en cuanto a si el término denotaba un trance incorporativo o si se trataba principalmente de una participación total y una absorción completa en el agitado baile, similar a lo que el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1990) llama un estado de “*flow*”.¹⁹

Dicen que a mucha gente le agarraba el santo. El santo viene a ser como que la persona queda, como le puedo decir? Compenetrada, como hipnotizada... o drogada... no sabe lo que dice, baila y no sabe lo que hace... la gente se volvía loca bailando. Estaban horas y horas bailando. Y a gente que estaba ahí le agarraba el santo porque estaban horas y horas bailando y no sabían ni lo que hacían. [...] Se transformaban. Se transformaban [...] se ponen así por los tambores. Y esto pasa en África, inclusive en tribus indias norteamericanas, estoy hablando, pasaba también. Y en África también, varias tribus. A través de los tambores se ponían como locos. Y bailaban y bailaban horas y horas y estaban compenetrados en eso [...] Estaban como, digamos, posesionados, como hipnotizados. Existía. Se ponían como locos. (Carlos Anzuete).

Recuerdo que habían momentos en que decían de algunos bailarines “le agarró el santo”. “Lo tomó el santo, está poseído por el baile”. [...] En la Casa Suiza. Era muy común eso del santo. La persona baila, baila, baila, baila, no lo pueden parar de bailar. Y hay momentos en que lo ves bailar con los ojos cerrados. Y decís: cómo puede estar bailando con los ojos cerrados? Cómo mantiene la vertical con los ojos cerrados? Es muy difícil bailar con los ojos cerrados. Está bailando entre las mesas, no choca contra nada. Y no está mirando nada. No me pongo a analizar si lo guía un espíritu o algo, porque no sabría decirlo. (Facundo Posadas).

19 Según Csikszentmihalyi (1990, p. 4, 41, 49, traducción propia), *flow* es un estado de completa absorción en una actividad: “El estado en el cual las personas están tan involucradas en una actividad que nada más parece importarles; la sola experiencia es tan disfrutable que las personas la harán no importa qué, por el propio placer de hacerla [...] los pensamientos intenciones, sentimientos y todos los sentidos están enfocados en la actividad [...] la percepción de la duración del tiempo se altera: las horas pasan en minutos, y los minutos pueden alargarse y parecer horas”.

–Hay quienes dicen que en el Shimmy la gente bailaba con tanta fuerza que les llegaba el santo.

–Sí, sucedía. Pero casi siempre era para las personas mayores... Yo lo he visto en el Shimmy y en casas. Sí, una cosa que trae la danza... les pasaba a las mujeres y a los hombres. (Rita Montero).

–Cuando vos mencionás lo del santo, se usaba esa palabra: le llegó el santo? Se usaba la palabra santo?

–Sí. Algunos lo utilizaban. Era como si fuese... cómo te puedo decir? Una cosa que no se hablaba, pero todos lo comprendíamos. Me entendés? Entonces era eufórico. (Teté Salas).

En la mayoría de los testimonios, el idioma de la “posesión” probablemente se use como metáfora de un baile intenso (de manera similar a la idea de “flow” de Csikszentmihalyi), más que como una descripción fáctica del trance de posesión. Aunque varios entrevistados compararon este estado con otros que ocurren en Brasil o África, nadie identificó los posibles espíritus que podrían causarlo, o describió formas determinadas de salir de este estado ni toques específicos de tambor que podrían inducirlo.²⁰

Grand finale

La efervescencia colectiva producida por los tambores y el baile en la Casa Suiza era difícil de aplacar, incluso después de que el lugar cerrara sus puertas a altas horas de la noche. Muchos afroargentinos iban con sus tambores a un

20 Sólo una entrevistada recuerda la imagen de un santo que podría estar relacionado con esta experiencia: “Había un santito vestido de negro, en un costado. Que es el santo de los negros. Y nosotros bailábamos y parecía que... mirándolo a ese era una cosa que nos agarraba como que un espíritu se nos bajaba... nos poseíamos mucho [...] Estaba en un costadito. Por eso, todos los que miraban eso, dicen que se sentían poseídos... A mí lo que me llamaba, era una cosa cuando me ponía a bailar y se ponían todos los negros alrededor de uno, que estábamos bailando, y era una cosa que... la sangre me... Cuanto mas bailas, mas quieres bailar... eso es lo que sentíamos ahí adentro nosotros... cuanto más bailabas, más querías bailar... esa posición [sic] teníamos... [...] después nos sentábamos y se pasaba... pero te digo, que el que entraba a la Casa Suiza, miraba eso y era una cosa que... la Casa Suiza era lo mejor que hubo... Ya te digo, eran las cinco, seis de la mañana y estábamos bailando descalzos...” (Margarita Guillé, bailarina de tango y *milonguera*).

bar cercano para continuar con el baile y la diversión, y cuando éste cerraba, al amanecer, desfilaban por la avenida Corrientes en dirección al río.

Teté Salas recuerda el cansancio (y la euforia) después de bailar candombe y rumba abierta durante casi doce horas:

Para espantar a la gente del candombe que estaba abajo, prendían y apagaban la luz. Esto es real. Y después apagaban la luz. Para que se vayan. [...] Entonces salían con los tambores, se los colgaban y seguían. Íbamos a un bar a la vuelta, por Corrientes, el Quitapenas. Ahí seguíamos bailando candombe. Y seguían la cerveza y los sandwiches. El del bar ya corría todas las mesas... porque imagínate la consumición. Terminaba más o menos a las cuatro, seis, siete de la mañana y sabés dónde íbamos? A la Costanera. Corrientes, pasando el Correo Central, sí? Te ubicás?. Hasta las doce, una del mediodía. En esa época habían los clásicos “carritos” donde se vendía chorizo, coca cola y seguía, seguía. Caías extenuado, extenuado. Yo bailaba, y seguramente, qué se yo, era pibe, era pibe, viste? iba con alguna mina siempre. Acompañaba todo. Varias veces los seguí y era infernal. Desde las diez y media de la noche hasta las doce, una del mediodía del día siguiente bailando candombe sin parar. (Teté Salas).

Relaciones interracialas en el Shimmy

Los testimonios sobre el grado de participación de las personas blancas en el Shimmy Club varían. En una cita anterior, el músico Guillermo Balcarce señalaba que al principio “solo iba la gente de color, la gente blanca no [...] no por razones raciales, sino porque era un club privado para gente de color”. El extenso testimonio que cité de Enrique Nadal dice que los blancos estaban presentes, pero no se les permitía bailar candombe y si intentaban hacerlo se los desanimaba con una canción colectiva que decía “¡afuera los chongos [blancos]!”. Pocha Lamadrid ha corroborado este recuerdo. Otros entrevistados afirman que los blancos siempre fueron bienvenidos –y que, a medida que pasaba el tiempo, las parejas interracialas eran cada vez más–. Probablemente el paso del tiempo permitió una mayor participación de los blancos, pero también es probable que en los momentos más intensos del baile del candombe y la rumba abierta sólo los bailarines más hábiles se atrevieran a danzar. Que el color de la piel probablemente no fuera el único motivo que

impedía a los blancos de bailar en los momentos más intensos lo prueba el hecho de que José Cubas, que era blanco, era (y sigue siendo) considerado por todos como uno de los más notables bailarines del candombe afroargentino.²¹

Algunos recuerdos individuales sugieren que efectivamente en algún momento hubo una especie de línea de color. Margarita Guillé, por ejemplo, dijo que no podía ir con su esposo blanco al Shimmy:

No lo dejaban entrar a él. El era vasco-francés, muy blanco, pelo rubio, no lo dejaban entrar... Yo entraba con otra persona que era negro, negro mota [pelo enrulado].

Algunos bailarines blancos de tango que sabían del lugar y le pidieron a amigos negros que los llevaran sintieron que no fueron del todo bien recibidos – aunque esto podría ser su sensación subjetiva al estar, por primera vez en la vida, en un lugar de la ciudad donde eran superados en número por los negros–:

La Casa Suiza era famosa... Era un gueto. Entraban solo los negros. Entraba yo y... te miraban con una cara. (Juan Carlos Copes).

En la Suiza eran todos negros. Todos negros, o descendientes de negros. Blancos, solo los pocos que ellos querían hacer entrar. (Mingo Pugliese).

Las escasas fotografías que tenemos de los bailes en la Casa Suiza –con pocas precisiones sobre las fechas en que fueron tomadas– muestran una multitud mayoritariamente interracial, pero con predominio de afroargentinos, especialmente entre quienes están bailando. Varias muestran a José Cubas

21 La mayoría de los bailarines del Shimmy pensaban que José Cubas había sido criado por una mujer negra, Mercedes Monte. Según cuenta él mismo, cuando tenía seis años se hizo amigo de su hijo (eran vecinos) y participaba en las fiestas de candombe que se hacían en su casa. Al poco rato, Mercedes lo llevó a la Suiza, y con el aval de la matriarca Haydeé San Martín, allí bailó candombe. “En esa época no bailaban allí los blancos, no se le permitían a los blancos bailar... yo impuse eso. El primer blanco que bailó fui yo de chiquitito. Entonces todos se reunían, me festejaban lo que yo hacía, bueno yo era la mascota de La Suiza en ese tiempo”, nos dijo José Cubas a Pablo Cirio y a mí cuando lo entrevistamos en 2004.

bailando con mujeres negras (probablemente porque fueron proporcionadas por él; ver algunas en Cirio, 2007).²²

La descripción de Andrews (1989, p. 253) de un baile de 1976 (probablemente en la Suiza) enfatiza la presencia de los blancos:

El modo más expeditivo de entrar en contacto con lo que queda de la comunidad afroargentina es por el Shimmy Club, un grupo que no tiene otras actividades que la de organizar bailes ocasionales. Aquellos a los que asistimos en 1976 fueron realizados en un gran salón de una área de clase trabajadora cerca del Congreso y concurrieron 300 o 400 personas. Muchas de las personas presentes eran blancas, o los vástagos de piel aclarada de parejas mixtas o sencillamente gente de la vecindad que había ido a divertirse. Se alternaban dos orquestas en la pista de baile, una orquesta de tango tradicional y una orquesta de música tropical y brasileña. Abajo, tres hombres jóvenes tocaban el candombe con tambores de conga y otros instrumentos de percusión: dos de ellos eran blancos.

El presidente del club, Alfredo Núñez, es un ordenanza de tercera generación en el Congreso. Recuerda que antes el club era más activo de cuanto lo es hoy, pero que la población ha declinado y que los jóvenes afroargentinos parecen menos interesados en mantener las organizaciones y tradiciones de la comunidad.

¿Cuándo y por qué terminaron las reuniones en la Casa Suiza? Las razones dadas por nuestros entrevistados varían, pero la mayoría coincide en que tras la muerte del tradicional organizador de los bailes las cosas nunca volvieron a ser las mismas. Alfredo Núñez fue un formidable bailarín de tango de la Guardia Vieja, recordado por bailarines de antaño, blancos y negros. Era un

22 Debido a la conjunción de fenotipo y clase social que caracteriza a la elaboración de categorías racializadas en Argentina, las persona que son consideradas ("realmente") negras (que son racializadas) son los "negros mota" (individuos con piel oscura, narices chatas y cabello rizado). La mayoría de los afrodescendientes con ascendencia mixta probablemente pasarían como (insuficientemente) "blancos" –o como mucho, como "cabecitas negras", personas insuficientemente blancas de sectores populares pero que no son consideradas "realmente negras" (racializadas) (Frigerio, 2006)–. Sin embargo, debido a su pertenencia a familias afroargentinas tradicionales, sí serían considerados negros por otros afroargentinos (o sea, si socialmente el criterio que prevalece es el fenotípico, para los afroargentinos es más importante la (afro) descendencia).

hombre muy respetado en la comunidad y que prácticamente reinaba sobre los bailes en el Shimmy:

Era un hombre muy elegante, muy tranquilo. Con mucha elegancia para bailar, Alfredo. Era el maestro de ceremonias, el presentador de los bailes de la Casa Suiza. Era el que hacía la presentación de las orquestas y hablaba de las familias ilustres de negros de esa época que había entre la concurrencia. [...] Y me acuerdo que a veces bajaba al buffet y lo tentaban, le decían de bailar candombe y se sacaba el saco y hacía algunos pasitos, muy despacito, muy cadenciosos, con mucha gracia. [...] Y cuando había un poco de barullo, de tumulto, hacía así y era como cuando tu papá te decía basta, todo el mundo obedecía... Era un lugar muy, muy pacífico. Afuera se armaban líos, por toda la calle, a veces peleaban por la calle Corrientes, pero no había problemas dentro del Shimmy Club, no había problemas. (Facundo Posadas).

Después de la muerte de Núñez tomó el relevo su hijo, pero no era su padre. Su padre era todo un personaje de la raza negra. Su hijo lo intentó, pero no fue lo mismo. Cuando murió el padre todo se fue cuesta abajo, algunos de los referentes que iban murieron. Intentaron organizar bailes en otros lugares, pero no fue lo mismo. La Suiza era la Suiza. No se podía hacer baile en otro lado sino en la Suiza. (Teté Salas).

Después se dejó, empezaron a fallecer los familiares que organizaban eso; que eran los Núñez, empezó el padre, terminó el hijo, después el primo. Se fue abandonando todo eso hasta que obviamente la gente empezó a no ir más, porque cambió el ambiente y ya no se podía llevar chicos ... entonces se perdió. Entonces ya era un baile común y silvestre. (Guillermo Balcarce).

No tenemos una fecha exacta de cuándo el Shimmy Club dejó de organizar bailes en la Casa Suiza. Teté Salas, uno de los mejores bailarines en ese momento, me contó que se casó en 1970, y recuerda haber estado en la Suiza cargando a su niña de dos años, luego entregándosela a su esposa y más tarde a ella pidiéndole que se fueran del lugar porque los tambores eran demasiado fuertes para su pequeña hija. Por lo tanto, los bailes aún eran intensos a principios de la década de 1970. Andrews, como señalé más arriba, logró ver un baile

en 1976, quizás uno de los últimos y, por su descripción, ya eran menos entusiastas. Cirio (2019) afirma que 1978 fue el año de su desaparición.

Epílogo: adiós Casa Suiza

Como mostré más arriba, una de las primeras iniciativas de *África Vive* como parte de sus esfuerzos de revisibilización y de reconstrucción de una identidad colectiva afroargentina fue tratar de recrear los bailes del Shimmy Club en la Casa Suiza en el año 2000. Cinco años después se realizaría otra fiesta en la Casa Suiza que intentaba representar los antiguos bailes del Shimmy, aunque ya no organizada por iniciativa de afroargentinos,

En 2005, el cineasta Alberto Masliah produjo “Negro Che: los primeros desaparecidos”, un documental sobre los afroargentinos que tuvo como disparador central la organización de un baile en la Casa Suiza. Por problemas con los herederos del fundador original, el Shimmy Club no fue mencionado. El énfasis fue puesto en el baile de los ritmos afros en el sótano, con el candombe afroargentino ocupando un lugar destacado –no se representaron las danzas con orquestas en el salón principal–. La organización del baile tuvo una recepción mixta entre los afroargentinos: algunos estaban encantados de tener la oportunidad de revivir esas noches y filmarlas; otros fueron más críticos porque algunos de los participantes eran inmigrantes negros de otros países que no bailaban de la manera local. La película coincidió con los esfuerzos de revitalización del candombe argentino por parte de *La Familia Rumba Nuestra*, un grupo liderado por el hermano de Pocha Lamadrid, fundadora de *África Vive*, que originalmente tocaba música cubana y luego, a instancias de ella, también incluyó el candombe en su repertorio (Frigerio; Lamborghini, 2011a). Los percusionistas, por lo tanto, fueron en su mayoría jóvenes afrodescendientes que no lo habían tocado originalmente en las décadas de 1960 y 1970 pero que estaban tratando de revitalizar el género.

La Casa Suiza volvió a vincularse con los afroargentinos, esta vez de una manera más socialmente visible, en 2012. Los dueños del predio habían decidido demolerlo y reemplazarlo por un edificio de departamentos. Para entonces habían aparecido varias ONG afroargentinas, y una de ellas, *Misibamba*, hizo un esfuerzo para detener la demolición –junto con otra ONG no afro, dedicada a la preservación del patrimonio arquitectónico–.

El evento de Facebook creado para reunir apoyo social contra la destrucción destacó la relevancia histórica de la Casa Suiza para la población afroargentina y anunció que el candombe argentino sería una característica central de la protesta:

Los tambores del ancestral candombe porteño volverán a tronar frente a la Casa Suiza, en reclamo al gobierno de la ciudad y la Legislatura por medidas de protección para este lugar simbólico de la cultura afroargentina de tronco colonial.²³

Los tambores y los bailes de candombe en la puerta del céntrico edificio llamaron la atención de varios periodistas que cubrieron el evento. La mayoría de los artículos en los medios de comunicación mencionaron la estrecha conexión del edificio con la historia y la sociabilidad afroargentina al reseñar las muchas actividades culturales que la Casa Suiza había albergado a lo largo de su historia. Los esfuerzos del grupo detuvieron el proceso de destrucción por un tiempo, pero en 2015 la casa fue finalmente demolida.

Conclusiones

Escribí este trabajo con dos propósitos en mente. Primero, mostrar hasta qué punto los afroargentinos estaban invisibilizados en la década de 1980 y durante la mayor parte de la década de 1990. La narrativa dominante de la nación enfatizaba que Argentina era un país “europeo”, “blanco”, en el que los afrodescendientes y su cultura no tenían lugar excepto en un pasado lejano. Esto era aún más cierto para Buenos Aires, una ciudad que siempre se ha considerado una especie de París latinoamericana. En aquel momento, los afroargentinos parecían haber internalizado mayormente la imagen desfavorable que la sociedad argentina tenía de ellos, y dado que muchos tenían ascendencia mixta, usaban la flexible categorización racial local para pasar,

23 *Misibamba* es una asociación que creó y fomenta la identidad colectiva “Afroargentinos del Tronco Colonial” para diferenciarse de los descendientes de primera o segunda generación de inmigrantes afromlatinoamericanos o caboverdeanos (Cirio, 2015). No todos los descendientes de la población esclavizada local usan el término, muchos simplemente se consideran “negros” y/o “afroargentinos” y/o “afrodescendientes”.

cuando era posible, como “blancos” –o, si no, al menos, eludir las referencias a que fueran “negros” (Frigerio, 2006)–.²⁴

Un objetivo aún más relevante de este trabajo fue el de aprovechar las propias palabras de los afroargentinos para mostrar cómo disfrutaron, durante las décadas de 1960 y 1970, de una rica vida social –contra lo que sostenían las referencias académicas de la época–. Central para esta vida social comunitaria fueron sus formas enérgicas y vitales de bailes al son de tambores que fueron, para muchos, un rasgo fundamental de su sociabilidad, un elemento clave de su identidad y una fuente de alegría y placer que muchas veces bordeaba, como vimos, el éxtasis performático (ver Cirio, 2016).

Los bailes del Shimmy Club en la Casa Suiza en el centro de Buenos Aires fueron fundamentales para recrear y mantener una cultura negra local. Fueron vitales, también, para sostener una sociabilidad negra, que fuera más allá de las actividades celebratorias de las familias extensas e hicieron posible la idea de que existía una comunidad negra porteña. Cuando la artista Alicia País le dice al periodista Máximo Simpson (1967, p. 81): “Cuando siento nostalgias de la raza voy al Shimmy” resume claramente su importancia como lugar de encuentro de las familias afrodescendientes. Cuando Carlos Anzuete nos dice “No iba todas las noches de carnaval, solo iba una o dos noches para cumplir”, nos indica que había una especie de “deber racial” de estar allí. Al mismo tiempo, ambas afirmaciones –al igual que otras durante nuestras entrevistas– muestran que, en un momento determinado, ir (o no) al Shimmy se había convertido

24 Otra estrategia, que no elaboraré en este texto, es la hipercorrección. Los afroargentinos, en sus cincuenta y sesenta años, que por su fenotipo no podían escapar de ser considerados “negros”, se comportaban de una manera muy educada para desmentir el estereotipo social de que los negros eran groseros y desaliñados. Esto es especialmente cierto para los negros de clase media y media-alta, “negros usted” (el nivel superior de la comunidad negra, frente a los “negros che” de clase más trabajadora; ver también Cirio, 2016). Uno de nuestros entrevistados dejó esto muy claro al final de nuestra conversación. Mientras hablábamos sobre el racismo local, una empleada de edad avanzada entró al bar del hotel donde lo entrevistábamos y él la saludó de manera muy atenta. Cuando ella se fue, nos dijo: “Es una educación. Es una educación de personalidad y de forma... sentirse negro y sentirse orgulloso de ser negro. Yo soy negro porque... estoy orgulloso. Tenés que enaltecer a la raza. Porque si no te van a marcar como ‘el negro’. Entonces hay que tener una educación: ‘Qué tal, señora, mayor gusto’... no? Porque si no la saludo como es debido, inmediatamente ella piensa: ‘Ay, este negro de mierda’”. Y dirigiéndose a mí, con una mirada cómplice, me dijo: “Sabés que lo que digo es verdad”.

en una cuestión *de elección*, mientras que, unos años antes, cuando nuestros entrevistados eran niños, *todos iban*.

Un par de artículos en las principales revistas de las décadas de 1960 y 1970 mostraron que los “negros” pueden haber sido considerados una minoría y una curiosidad en ese momento, pero que al menos había cierta conciencia de su presencia en la ciudad (Grassino, 1971; Simpson, 1967). No era raro en esa época que los programas de ficción de la televisión argentina incluyeran al menos un personaje negro –argentino– lo que probaba que aún se los consideraba una minoría étnico-racial local. Este ya no fue el caso en las dos décadas siguientes (1980 y 1990) cuando, si se incluía a un personaje negro, era con toda seguridad un extranjero.

Todos/as los/as afroargentinos/as que entrevistamos tenían buenos recuerdos del Shimmy Club y, aunque los relatos variaban, estaban de acuerdo en lo extraordinario que había sido y cuán crucial fue para la construcción de una comunidad negra imaginada en Buenos Aires. Cuando terminó, los/as afroargentinos/as que vivían desperdigados/as por toda la ciudad y no se concentraban en ningún barrio en especial dejaron de reunirse al menos una vez al año (durante varias noches); las parejas comenzaron a volverse contundentemente y mayoritariamente interracial; los tambores se silenciaron (o solo se tocaron en casa en fiestas de cumpleaños) y otros bailes afroamericanos más comerciales difundidos a través de la industria cultural como la salsa o la cumbia reemplazaron al candombe y a la rumba abierta.

La relevancia de las fiestas en la Suiza en el imaginario afroargentino quedó aún más clara cuando se vio lo significativas que eran para los integrantes del movimiento de reivindicación social que se desarrolló a fines de la década de 1990. Entre las primeras acciones que realizó *África Vive* estuvo el intento de revitalizarlas en el mismo predio. Posteriormente, *Misibamba*, la organización emblema de quienes se identifican como Afroargentinos del Tronco Colonial, hizo todo lo posible por detener la demolición de la Casa Suiza, aún cuando el edificio no había albergado bailes afroargentinos con regularidad durante más de cuarenta años.

En la mente y el recuerdo de los/as afroargentinos/as, el Shimmy/la Suiza sigue siendo “algo divino...como eso, no va a haber nunca más en la Argentina”.²⁵

25 Citando a la destacada bailarina de tango Margarita Guillé, quien así recordaba los bailes en una entrevista que le hicimos con Robert Farris Thompson.

Referencias

ANDREWS, G. R. *The Afro-Argentines of Buenos Aires: 1800-1900*. Madison: University of Wisconsin Press, 1980.

ANDREWS, G. R. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: De La Flor, 1989.

BINAYÁN CARMONA, N. Pasado y permanencia de la negritud. *Todo es Historia*, Buenos Aires, n. 162, p. 66-72, 1980.

BROW, J. Notes on community, hegemony, and the uses of the past. *Anthropological Quarterly*, Washington, v. 63, n. 1, p. 1-6, 1990.

BRUBAKER, R. Ethnicity without groups. *European Journal of Sociology*, Cambridge, v. 43, n. 2, p. 163-189, 2002.

CIRIO, N. P. La música afroargentina a través de la documentación iconográfica. *Ensayos*, Bogotá, v. 13, n. 37, p. 127-155, 2007.

CIRIO, N. P. De Eurindia a Bakongo: el viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro. *Silabario12*, Córdoba, p. 65-78, 2009.

CIRIO, N. P. Construyendo una identificación desde la historia local: la categoría afroargentino del tronco colonial como experiencia etnogénica. In: VALERO, S.; CAMPOS GARCIA, A. *Identidades políticas en tiempos de la afrodescendencia*: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos. Buenos Aires: Corregidor, 2015. p. 333-372.

CIRIO, N. P. Negro que no toca “cuero” no es negro. La construcción de la identidad social afroporteña a través del tambor. *Vestigios*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 51-70, 2016.

CIRIO, N. P. El Shimmy Club. *Pregón Criollo*, Buenos Aires, n. 91, p. 13-18, 2019.

COLABELLA, L. *Los negros del Congreso*: nombre, filiación y honor en el reclutamiento a la burocracia del Estado argentino. Buenos Aires: IDES: Antropofagia, 2012.

COMMISSO, S. Raíces: historias de afroargentinos. *Viva*, Buenos Aires, p. 12-19, 1999.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Flow: the psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row, 1990.

DEFENSORÍA DEL PUEBLO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES; FUNDACIÓN ÁFRICA VIVE. *Informe preliminar sobre la comunidad afro en la ciudad de Buenos Aires, agosto 2001*. Buenos Aires: Defensoría del Pueblo, 2001.

DOMÍNGUEZ, E.; FRIGERIO, A. Entre a brasilidade e a afro-brasilidade: trabalhadores culturais em Buenos Aires. In: FRIGERIO, A.; LINS RIBEIRO, G. *Argentinos e brasileiros: encontros, imagens, estereótipos*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 41-70.

ELLIS, C.; ADAMS, T.; BOCHNER, A. Autoetnografía: un panorama. *Astrolabio*, Córdoba, n. 14, p. 249-273, 2015.

FERREIRA, L. Entre flujos y migraciones en el Atlántico Negro: la configuración musical de la rumba y el candombe de Buenos Aires. *Contrapulso*, Santiago, v. 4, n. 2, p. 60-77, 2022.

FRIGERIO, A. El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires, n. 8, p. 50-60, 1993.

FRIGERIO, A. Outside the nation, outside the diaspora: accomodating race and religion in Argentina. *Sociology of Religion*, Oxford, v. 63, n. 3, p. 291-315, 2002.

FRIGERIO, A. “Negros” y “blancos” en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales. *Temas de Patrimonio Cultural*, Buenos Aires, n. 16, p. 77-98, 2006.

FRIGERIO, A. De la “desaparición” de los negros a la “reaparición” de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina. In: LECHINI, G. *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO, 2008. p. 117-144.

FRIGERIO, A. “Sin otro delito que el color de su piel”: imágenes del “negro” en la revista Caras y Caretas (1900-1910). In: GUZMAN, F.; GELER, L. *Cartografías afrolatinoamericanas: perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Buenos Aires: Biblos, 2013. p. 151-174.

FRIGERIO, A.; LAMBORGHINI, E. Criando um movimento negro em um país “branco”: ativismo político e cultural afro na Argentina. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 39, p. 153-181, 2009a.

FRIGERIO, A.; LAMBORGHINI, E. El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad “blanca”. *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n. 30, p. 93-118, 2009b.

FRIGERIO, A.; LAMBORGHINI, E. (De)Mostrando cultura: estrategias políticas y culturales de visibilización y reivindicación en el movimiento afro-argentino. *Boletín Americanista*, Barcelona, n. 63, p. 101-120, 2011a.

FRIGERIO, A.; LAMBORGHINI, E. Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militancia “afro”. *Pós Ciências Sociais*, São Luís, n. 16, p. 21-35, 2011b.

GELER, L. *Andares negros, caminos blancos: afroporteños*, Estado y nación Argentina a fines del siglo XIX. Rosario: Prohistoria, 2010.

GELER, L.; YANNONE, C. De los diamantes negros a las mulatas de ébano. Mujeres afroargentinas, arte y la construcción de espacios de negritud públicos en Buenos Aires (1950 a 1980). *Mora*, Buenos Aires, v. 28, n. 1, p. 1-10, 2022.

GELER, L.; YANNONE, C.; EGIDO, A. Afroargentinos de Buenos Aires en el siglo XX. El proceso de suburbanización. *Quinto Sol*, La Pampa, v. 24, n. 3, p. 1-27, 2020.

GOLDBERG, M. La población negra y mulata de la ciudad de Buenos Aires, 1810-1840. *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, v. 16, n. 61, p. 75-99, 1976.

GRASSINO, L. Buenos Aires de ébano. *Revista Clarín*, Buenos Aires, p. 34-39, 5 dic. 1971.

IRIART, V. M. María Lamadrid, fundadora de “África Vive”: “Nosotros somos los primeros desaparecidos de Argentina”, Buenos Aires, diciembre 2002. In: ESCRITORAS Unidas y Compañía. [S. l.]: Escritoras Unidas y Compañía, 2002. Disponible en: <https://escritorasunidas.blogspot.com/2009/04/maria-lamadrid-africa-vive-en-argentina.html>. Acceso: 20 marzo 2023.

LACARRIEU, M. Zonas grises en barrios multicolores: “ser multicultural” no es lo mismo que “ser migrante”. In: SIMPOSIO BUENOS AIRES-NUEVA YORK: DIÁLOGOS METROPOLITANOS ENTRE SUR Y NORTE, mayo 29-30 2001, Buenos Aires. *Actas* [...]. Buenos Aires: [s. n.], 2001.

LAMBORGHINI, E. Apropiaciones y resignificaciones de las “culturas negras”: la práctica del candombe afro-uruguayo en sectores juveniles blancos de Buenos Aires. *Universitas Humanística*, Bogotá, n. 83, p. 291-318, 2017.

LAMBORGHINI, E.; GELER, L.; GUZMAN, F. Los estudios afrodescendientes en Argentina: nuevas perspectivas y desafíos en un país “sin razas”. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 27, p. 67-101, 2017.

MAFFIA, M. Migration and identity of Cape Verdeans and their descendants in Argentina. *African and Black Diaspora*, London, v. 3, n. 2, p. 169-180, 2010.

MAFFIA, M.; ZUBRZYCKI, B. Lucía Molina y la Casa de la Cultura Indoafroamericana de Santa Fe “Mario López”. In: MIHALIC, J. *Afrodescendencia: aproximaciones contemporáneas desde América Latina y el Caribe*. México: Centro de Información de las Naciones Unidas, 2012. p. 33-39.

ORTIZ ODERIGO, N. *Calunga: croquis del candombe*. Buenos Aires: EUDEBA, 1969.

ORTIZ ODERIGO, N. Las “naciones” africanas. *Todo es Historia*, Buenos Aires, n. 162, p. 28-34, 1980.

RODRÍGUEZ MOLAS, R. Itinerario de los negros en el Río de la Plata. *Todo es Historia*, Buenos Aires, n. 162, p. 6-22, 1980.

SIMPSON, M. Porteños de color. *Panorama*, Buenos Aires, n. 49, p. 78-85, 1967.

THOMPSON, R. F. *Tango: the art history of love*. New York: Pantheon, 2005.

Recebido: 28/03/2023 Aceito: 12/04/2023 | Received: 3/28/2023 Accepted: 4/12/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Estados bíblicos: circulação e acionamento de produções audiovisuais bíblicas em contextos estatais no Brasil recente

Biblical states: diffusion and actuating of biblical TV series and soap-operas in contexts of state in recent events at Brazil

Jorge Scola¹

<https://orcid.org/0000-0001-6502-0326>

jhsgomes@gmail.com

¹ Pesquisador independente – Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo

A Rede Record vem veiculando produções de temática bíblica desde 2010 e guarda a especificidade de ser propriedade do líder de uma igreja neopentecostal, a Igreja Universal do Reino de Deus. Este artigo acompanha como produções desse ciclo bíblico têm tido participações em contextos estatais em eventos dos anos de 2019, 2021 e 2022, nos poderes Executivo e Legislativo, bem como reações e controvérsias a estas. O maior fato encadeado nessa rede é a compra pela Empresa Brasil de Comunicação da telenovela *Os dez mandamentos* para exibição na TV Brasil, uma emissora estatal. Pode-se dizer que essa passagem ao estatal produz certa indeterminação entre as instâncias do estatal e do religioso, ou que as complexifica. O afluxo de mídias bíblicas coproduzidas por uma igreja neopentecostal para meios estatais também importa para a discussão sobre o fomento público a produções de tema religioso, com implicações importantes para o tema da cultura.

Palavras-chave: Estado e mídias; evangélicos; mídias religiosas; política e mídia.

Abstract

Record Television has been broadcasting biblical-themed productions since 2010 and it's marked by being property of the leader of a neo-Pentecostal church, Igreja Universal do Reino de Deus. This papers follows how the productions of this biblical cycle have had participate in state contexts in events occurred in 2019, 2021 and 2022, in the Executive and Legislative branches, as well as the reactions and controversies to these participations. The biggest event linked in this network is the purchase by Empresa Brasil de Comunicação of the soap-opera *Os dez mandamentos* to be shown on TV Brasil, a state-owned broadcaster. I argue that this passage to state induces certain indeterminacy between the instances of the brazilian state and the religious ones, or that it makes them more complex. The course of biblical medias co-produced by an evangelical church to state medias is also relevant for the issue of the religious media promotion, regarding important issues to the matters of culture.

Keywords: evangelicals; politics and media; religious medias; state and medias.

Introdução

Este texto aborda a entrada em campos estatais de produções audiovisuais de tema bíblico em episódios recentes da vida política nacional. Essas mídias foram veiculadas pela Rede Record de Televisão, emissora aberta (e, como tal, uma concessão pública) que tem a especificidade de ser propriedade do líder de uma igreja neopentecostal, a Igreja Universal do Reino de Deus. A teledramaturgia bíblica produzida pela Record vem sendo veiculada desde 2010, em horários centrais de sua grade noturna. Segue em curso¹ e construiu, desde então, um conjunto de produções bastante amplo. São quatro minisséries (*A história de Ester*, *Sansão e Dalila*, *Rei Davi*, *José do Egito* e *Lia*, de, respectivamente, 2010, 2011, 2012, 2013 e 2018), uma série semanal de duas temporadas (*Milagres de Jesus*, de 2014 e 2015), sete novelas finalizadas (*Os dez mandamentos*, de 2015/2016, *A Terra Prometida*, de 2016, *O rico e Lázaro*, de 2017, *Apocalipse*, também, de 2017, *Jesus*, de 2018, *Jezabel*, também de 2018 e *Gênesis*, de 2021), além de *Reis*, no ar no presente de escrita deste texto (desde 2022, sua previsão de finalização é 2024²).

Parte-se aqui de uma perspectiva centralizada nas formas de acionamento dessas mídias e de, assim, “segui-las” quando se apresentam em terrenos caracterizáveis como estatais. Conforme argumento, as produções artísticas/midiáticas não são secundárias ou ilustrações de lutas anteriores, mas são tratadas aqui segundo sua capacidade de agenciar processos e produzir vínculos de coletivos (Machado, C., 2014; Meyer, 2019; Meyer; Moors, 2006). Tal tratamento torna mais perceptível o trabalho de mediação propriamente operado por cada produção midiática, a qual deve ser avaliada em seu arranjo e em suas consequências, caso a caso, no lugar de tomar as produções como meros intermediários (Latour, 2012).

Tomo de empréstimo a expressão “estados” de Spivak e Butler (2018) seguindo a sugestão das autoras sobre a produtividade de buscar compreender

1 O ano de 2020, em razão da necessidade de distanciamento social imposta pela pandemia de Covid-19, modificou o calendário de produção audiovisual no país como um todo. No caso da Record, as novelas em exibição foram “pausadas” e duas reprises de cartazes bíblicos entraram ao ar às 20h e às 21h30: *Apocalipse* e *Jesus*, a partir de abril de 2020 e até o momento em que a produção de telenovelas se viabiliza novamente.

2 Ver Vaquer (2023).

estudos globais e formas estéticas de forma articulada. Um deslocamento importante que as autoras fazem é o de pensar o âmbito do político para além de certos marcos usuais para a formação de coletivos, como as religiões (em seu sentido estrito, como uma religião específica) e o Estado-Nação. Refletindo especialmente sobre a palavra “estado”, as autoras consideram compreendê-lo como adjetivo, como “as condições em que estamos”. Ao enfatizar o que chamam de formas não autorizadas de reiterar a nação, Spivak e Butler (2018, p. 58) nos convidam a atentar para as reivindicações que se fazem de forma estética (pela ocupação do espaço público com palavras e cantos) de forma a reclamar pertencimento, segundo o que consideram “contradições performativas”, entendidas como formas de agir que se dão para além do registro normativamente previsto.³

Ao enfatizar o processo de circulação de itens culturais como as produções televisivas, a pesquisa concorda com a perspectiva da pesquisadora Lila Abu-Lughod (2006) e responde ao chamado para desfazer a “recusa etnográfica” acerca da televisão como tema de importância antropológica. Abu-Lughod (2006, p. 121) tem se dedicado ao estudo da mídia televisiva e sua capacidade de produção de vínculo subjetivo. Sem prever formas específicas para o acionamento de produções televisivas, a autora propõe, no lugar do enquadramento junto a macroteorias sobre os efeitos do cinema e da televisão, uma “compreensão situada da mídia” (Abu-Lughod, 2003).

O chamado à atenção para as questões de moralidade e família sugerido por Abu-Lughod (2003) guarda semelhanças, como veremos, nos casos de que tratarei neste artigo. O primeiro evento analisado é a compra de *Os dez mandamentos* para exibição na TV Brasil, emissora que compõe a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), em 2021. O segundo evento de presença estatal em produções bíblicas é a concessão de cidadania honorária para produtores da telenovela *Jesus*, incluindo o seu intérprete, a roteirista principal e o diretor da novela, pela Câmara de Vereadores da cidade do Rio de Janeiro. Por fim, discute-se a proposta de patrimonialização de “séries e novelas bíblicas” como patrimônio de natureza imaterial do Estado do Rio de Janeiro por meio de um

3 O exemplo do hino estadunidense explicita o que as autoras estão chamando de “contradições performativas”. Resumidamente, a lei norte-americana proíbe a execução do hino nacional em uma língua que não seja o inglês. Imigrantes, contudo, cantaram uma versão traduzida para o espanhol do hino em estado de multidão. Ver Spivak e Butler (2018, p. 58).

projeto de lei, ora aprovado, de autoria de uma deputada e dois deputados estaduais desse estado. Pelo acompanhamento dessas situações que envolvem distintas instâncias do Estado-Nação (o Executivo federal e os Legislativos estadual e municipal), intenta-se grafar como produções artísticas e midiáticas são partícipes no fazer político nacional recente em diferentes formas, o que envolve discussões sobre cultura e financiamento público, bem como a dimensão da cidadania e do reconhecimento.

Espera-se contribuir com o campo de estudos sobre Estado, mídia e religião a partir da análise dos casos observados. O exame da compra das obras bíblicas para exibição na televisão estatal, em especial, visa a contribuir para as reflexões antropológicas que vêm constituindo uma agenda de pesquisa sobre o fenômeno político do bolsonarismo. Seja discutindo as bases sociais que constroem seu apoio (Pinheiro-Machado; Freixo, 2019; Pinheiro-Machado; Scalco, 2020), seja refletindo sobre a afinidade de determinadas religiosidades para com o fenômeno e mesmo o dissenso religioso manifestado a este (Almeida, 2020; Gherman, 2022; Vital da Cunha, 2021), ou ainda sobre os próprios efeitos de um governo como o de Bolsonaro para o tema da laicidade (Oro, 2022a, 2022b) e a manifestação pública ao seu governo com elementos de estética bem definida, incluindo a religiosa (Scola, 2020), parece-me importante suplementar essas discussões com questões a respeito da produção midiática/audi-ovisual. O chamado à participação das produções bíblicas por agentes estatais, desta feita, pode ser compreendido como uma forma de ação política que conforma a produção de condições de relações públicas, de “estados” pelo “Estado”, seguindo o argumento de Spivak e Butler (2018).⁴

4 Pode ser possível ver certa afinidade do argumento de Butler e Spivak com outras tradições das ciências sociais, como a obra de Norbert Elias (1993), tendo em vista que, para esse sociólogo, as formações de sociedades, observadas por ele em longa duração até a formação de Estados-Nação, guardam íntima relação com atitudes mentais e padrões emocionais. É na torção que a perspectiva das autoras traz a respeito da questão do Estado que me parece existir uma distinção importante. Ao pensarem a relação possível entre literatura e estudos globais e sugerirem a existência de outros “Estados” além do hifenado Estado-Nação (Spivak; Butler, 2018, p. 15), as autoras delineiam um veio para o que chamam de “política radical” no entrelaçamento entre linguagem, política e performance (Spivak; Butler, 2018, p. 62), o qual possibilita reivindicar diferentes modalidades de pertencimento em meio à produção de “estados” pelo “Estado”. Também é possível perceber a convergência da perspectiva das autoras com as análises baseadas nas clivagens dentro do Estado (como Mitchell, 2006; Sharma; Gupta, 2006), que abordarei na terceira seção do texto, salientando o caráter de disputa nesses arranjos estatais.

Os dez mandamentos dos/nos arranjos públicos

Em seu livro *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*, a jornalista Eliane Brum salienta um conjunto de eventos que podem ser vistos como marcas da mentalidade específica da gestão do governo Bolsonaro e sua afinidade com fenômenos mais amplos da sociedade brasileira. Sua pesquisa foi publicada em 2019 e apresenta eventos identificados com os interesses do contingente evangélico da população, como a proposta de mover a embaixada do Brasil em Israel de Tel-Aviv para Jerusalém e a participação de Bolsonaro como o primeiro presidente a participar da Marcha para Jesus (Brum, 2019b). Em seu balanço, Brum chega a citar as produções bíblicas da Record e discute a possibilidade destas fomentarem visões absolutistas do “bem” contra o “mal” no terreno da política e a força dessas convicções para a apresentação do presidente como alguém perseguido pelos críticos justamente por estar do lado deste “bem” (Brum, 2019a).

Parece-me significativo que a autora tente pensar fenômenos díspares como os citados anteriormente ao refletir sobre a forma bolsonarista de governar. Brum escreveu este texto antes que tivesse acontecido a iniciativa estatal de compra de telenovelas bíblicas da Record de que trataremos aqui. Mas seu insight parece antecipar a afinidade que seria percebida por gestores da comunicação pública federal com a veiculação de produções sobre “o povo de Deus” e um conjunto de interesses que entrelaça os âmbitos da religião, da moral, do Estado e da religião na forma de produções audiovisuais televisivas.

Antes que a compra de *Os dez mandamentos* tenha sido realizada, com efeito, já estavam em curso discussões envolvendo agentes da cultura do governo federal em favor da veiculação, pelo canal público, de “programações para a família”.⁵ Essas negociações teriam acontecido no âmbito da pasta da Cultura, transformada em uma “secretaria especial” pelo governo em exercício;

5 A noção de “família” aqui acionada, com efeito, merece uma discussão própria para não ser tomada como transparente. O que enfatizo é o acionamento do argumento de que uma produção audiovisual específica ser identificada enquanto afinada com “valores familiares” por um órgão de governo. A identificação do conteúdo dessa telenovela (bíblica) e dos agentes que a produziram (posto que a transação é de compra e não de produção estatal de uma obra própria) parecem bons índices para argumentar-se a respeito da questão da “politização da cultura” e a entrada da religião nesse debate, conforme argumentarei em outra seção.

perdendo, portanto, sua posição de ministério. Em medida provisória editada em 1º de janeiro de 2019, data da própria posse de Bolsonaro, o governo eleito extinguiu o Ministério da Cultura e criou, para o tema, a Secretaria Especial da Cultura, inicialmente vinculada ao Ministério da Cidadania e posteriormente alocada no Ministério do Turismo.⁶ A agudização das iniciativas governamentais em torno do tema da cultura aponta para a longa duração do que Susan Wright (1999) chamou de “politização da cultura” e do que Michel-Rolph Trouillot (2003) identificou quanto à circulação da noção de cultura junto a demandas sociais por agentes diversos. Conforme o jornalista Lauro Jardim (2020), de *O Globo*:

Um novo projeto está nos horizontes da Secretaria Especial de Cultura. Mario Frias participou de uma reunião, na quinta-feira, cuja pauta foi novelas para família. Participaram do encontro a Secretária da Família, Angela Gandra, um assessor do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos e o diretor da Secretaria do Audiovisual, Hélio Ferraz. A ideia era debater como novelas para família poderiam se encaixar em futuros projetos do setor, mas não há previsão de lançamento de editais públicos para produção desse material.

Segundo material produzido pela própria Agência Brasil de Comunicação, a compra da telenovela se deu num contexto de “busca por alternativas” no contexto de restrição da produção audiovisual provocada pela pandemia de coronavírus:

[...] “Procuramos alternativas para cumprir a nossa missão e, uma delas, foi *incentivar a produção nacional – aquelas que se encontram em acervos – e dar visibilidade a grandes obras, licenciando produtos de ponta de outras emissoras/distribuidores de conteúdo do país, como a novela Os 10 Mandamentos*, que foi um case de sucesso na tv brasileira e, será revista aqui, na TV Brasil, canal que tem crescido em audiência e relevância ao longo dos anos”, afirma Morales. (Os dez..., 2021, grifo meu).

6 A respeito do “fim” do Ministério da Cultura, veja-se a pesquisa de Rafael Moreira e Lincoln Spada (2021).

Nas palavras do diretor de programação do canal, portanto, a iniciativa conjuga dois aspectos relativos ao fomento da cultura no país. Um deles é o incentivo à produção nacional, financiada/apoiada por verbas estatais. O outro seria visibilizar “grandes obras”, o que também aponta para o caráter público de apreciação de uma dada produção.

Em matéria da revista *Veja* de 9 de abril de 2021, provocativamente intitulada “Passando a boiada: Record emplaca ‘Os Dez Mandamentos’ na TV Brasil” (Carneiro; Marthe, 2021), os custos públicos da compra da telenovela da Record são aferidos em mais de três milhões de reais. Um dos efeitos do questionamento da compra pela EBC de *Os dez mandamentos*, no tocante à oposição da transação por meio do discurso em nome da laicidade, é acionar o seu teor religioso. Dessa forma, ao tomá-la enquanto uma produção audiovisual religiosa, o que se constrói é um enquadramento religioso para essa história que, por tantas vezes, a Record tentou aferir enquanto “bíblica” e, portanto, ocupante de um domínio próprio e exterior em relação ao religioso.

A compra da telenovela não se deu sem resistências por parte dos funcionários da emissora, como reporta a matéria de Igor Carvalho (2021), da agência *Brasil de Fato*:

“Um contrato estranho, sem qualquer licitação, simplesmente decidiram repassar esse dinheiro para a Record, que pertence a um dos principais aliados do presidente Jair Bolsonaro, que nós sabemos que vem interferindo na EBC com censura e controle de conteúdos. Todo esse contexto nos assusta e nos deixa indignados”, afirma Daniel Ito, jornalista da EBC e diretor do Sindicato dos Jornalistas do Distrito Federal.

O contrato entre EBC e Record começou a valer no último dia 15 de março e tem duração até setembro de 2022, às vésperas da eleição. [...]

Por ser uma novela com temática religiosa, a compra foi questionada. “Nos causou um grande estranhamento a compra, por se tratar de um produto cultural religioso, vinculado a uma religião. Mesmo que estejamos falando de uma empresa de comunicação pública, em um Estado que deveria ser laico e não privilegiar uma fé em detrimento de outras”, pondera Ito.

Já em maio de 2021, no segundo mês de exibição da novela na TV Brasil, a emissora produziu material em seu site aferindo como a exibição da novela

estava aumentando a sua audiência: “Exibida às 20h30, a novela *Os Dez Mandamentos* garantiu à TV Brasil um aumento de 46% na audiência da faixa horária, com picos de 1,81, 1,32 e 0,74, nas praças do Distrito Federal, Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente.” Constate-se que não se trata de números muito expressivos (um ponto de audiência, por exemplo). Porém, para o alcance usual da TV Brasil, eles são lidos positivamente (Novela..., 2021).

A exibição de *Os dez mandamentos* na TV Brasil propiciou um fenômeno curioso: sendo exibida entre 20h30 e 21h30 da noite, ela entra em competição com *Gênesis*,⁷ o cartaz bíblico então inédito da Record, que entra na grade às 21h, no ano de 2021. Isso coloca duas histórias bíblicas em competição num dado momento e, principalmente, faz coincidir a emissora que as produziu, além das recorrências de atores, por exemplo. Na programação da televisão aberta brasileira, a Bíblia compete com a Bíblia, sendo uma das exibições a ocorrer por meio de uma televisão totalmente pública.

No campo das telecomunicações brasileiras, a TV Brasil tem datação bastante recente. Existindo desde 2007, a emissora passou a receber atenção positiva e negativa do então presidente, desde o começo de seu governo. Inicialmente, a sua posição era a de extingui-la, salientando o seu caráter deficitário e tendo-a chamado, por vezes, de uma instituição espúria, de ter sido criada para “aparelhar e inchar” o Estado brasileiro com uma perspectiva à esquerda, durante o segundo governo presidencial de Lula. No entanto, em entrevista de outubro de 2018, recuperada pelo portal *Terra*, percebe-se uma mudança de posição de Bolsonaro em relação à emissora estatal (Ameaçada..., 2020). A mudança na posição do governo já era visível em 2019, quando a “reestruturação” da EBC passou a figurar no plano das metas prioritárias dos primeiros cem dias de governo pelo então ministro da Casa Civil Onyx Lorenzoni (Soares, 2019).

No caso da telenovela bíblica exibida pela televisão estatal, a jornalista de televisão Cristina Padiglione (2021) da *Folha de S. Paulo* demarca, em coluna de 5 de abril de 2021, o quão “sem precedentes” é a venda de *Os dez mandamentos*. Entre as questões que levanta, Padiglione localiza o fato de que uma televisão estatal compre com frequência conteúdo de outras emissoras ou produtoras,

7 Exibida pela Record entre 19 de janeiro e 22 de novembro de 2021, das 21h às 22h, em 223 capítulos.

mas que nunca isso havia acontecido com programações que já haviam sido exibidas na televisão aberta.

Entre os conteúdos comprados pela TV Brasil e que compõem a sua grade, é verdade que existem produções que vêm da GloboSat – portanto, da Rede Globo. O fato de esses programas serem exibidos em programação paga e serem comprados para exibição em janela aberta seria um expediente comum, diferentemente do caso de *Os dez mandamentos*, em que, para a jornalista, “o cidadão brasileiro está pagando para ver algo que já teve a chance de ver em televisão aberta” – e mais de uma vez, tendo em vista a sua reprise na própria Record (Padiglione, 2021). Sua coluna termina reforçando o quanto o argumento oficial do diretor da TV Brasil, de que exibir *Os dez mandamentos* é um ato de fomento à cultura, num contexto de dificuldades do setor, é questionável:

Mais do que isso, “Os Dez Mandamentos” é algo que já se pagou e não precisa de verba pública, diferentemente de dezenas de produções brasileiras de cunho educativo e cultural que aguardam por uma chance de serem contempladas.

Mas a mamata (para os outros) acabou. (Padiglione, 2021).

O texto também salienta como iniciativas entre emissoras do âmbito “público” constroem relações diferenciais com emissoras privadas, de modo que a transação com a Record traz algo de diferencialmente problemático:

Para não dizer que nunca houve uma produção de TV aberta comercial exibida por TV pública, sim, houve “O Sítio do Pica-pau Amarelo” na versão feita entre 2001 e 2007, adquirida pela TV Cultura em 2013. Mas, na ocasião, a Cultura anunciou que a exibição estava condicionada à cessão para os canais da Globo Internacional dos direitos sobre a exibição do “Castelo Rá-Tim-Bum” e do “Cocoricó”, sem custos para os cofres da emissora, custeada pelo governo do Estado de São Paulo.

A Globo também exibia em primeira mão o Telecurso 2º Grau, curso didático a distância para adultos, bancado pela Fundação Roberto Marinho, que a Cultura apresentava quase simultaneamente, sob a proposta de encampar conteúdo educativo em sua programação. De novo, a Globo cedia os direitos à Cultura. (Padiglione, 2021).

Nesse sentido, pode-se argumentar, especialmente sobre a dimensão econômica dessas transações, como as separações entre o que é passível de venda e o que não é vendido têm algo de contingencial e podem informar leituras sobre o que é o ato de “profanar” na contemporaneidade (Agamben, 2007). Refletindo a partir do tema do capitalismo e aprofundando temas como o “capitalismo como religião” conforme enunciado por Walter Benjamin, G. Agamben discute a partir dos termos “consagrar” e “profanar” a relação possível entre os dois registros no contexto de uma sociedade de mercado. No seu sentido clássico (no contexto romano), consagrar designava a saída de uma esfera do humano. “Profanar, por sua vez, significa restituí-las ao uso livre dos homens” (Agamben, 2007, p. 65). Interessado na questão da separação entre instâncias, o filósofo situa que a religião tem como característica que a define ser “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou reserva em si um núcleo genuinamente religioso” (Agamben, 2007, p. 65).

Tomando essas reflexões, pode-se voltar a um tema presente nas agendas de antropologia econômica, como as ideias de I. Kopytoff (2009), para quem as transações econômicas e sua regulação trazem pistas importantes para pensar o que é aproximado do “sagrado” e, portanto, tornado tabu de venda e de compra, mesmo em uma sociedade capitalista. No caso da compra estatal da novela bíblica, como aparece em parte dos argumentos contrários à sua veiculação e à própria operação financeira que a mediou, pode-se perceber que as reações vão na direção de uma defesa da separação entre instâncias que passa, também, por concepções envolvendo as relações que devem existir entre o público/comum e o religioso e o valor em dinheiro (público) repassado a agentes ligados a instituições religiosas.

Pela comparação entre as formas de incorporação de programas na grade da emissora estatal, podemos perceber como há formas de classificação que se dão pelo registro da compra direta pela Agência Brasil de Comunicação e que há outros programas que passam a figurar na programação na emissora pela cessão de direitos. O caso de *Os dez mandamentos* está afinado com a primeira classificação, a da aquisição, no contrato com um ente particular (a TV Record), em uma transação que, conforme exposto, tem sido questionada por funcionários da própria TV Brasil. Como afirmado anteriormente, a cessão de direitos coloca algumas produções fora do circuito mais explicitamente mercantil e as

situa junto a iniciativas “voltadas ao público infantil” e “educativas”. Com efeito, a forma como essas produções se fazem circular, nas chaves do “acordo”, do “licenciamento gratuito” e da “cessão de direitos”, faz aparecer uma posição diferente daquela que age pela venda “direta” (caso de *Os dez mandamentos*). Na comparação, resta explícito que essa venda é apresentada, aferida e publicizada em valores financeiros.

A Associação Brasileira de Imprensa (ABI) entrou com ação, em abril de 2021, “no 3º Juizado Especial Federal do Rio de Janeiro para que a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) informe os motivos que fundamentaram a suposta compra da novela bíblica ‘Os Dez Mandamentos’, produzida e exibida pela TV Record” (ABI..., 2021). Na ocasião, evocava principalmente argumentos a respeito da neutralidade do Estado em questões religiosas e o princípio da publicidade de gastos do poder público em relação ao contribuinte.

A solicitação foi para a apresentação de documentos e contratos sobre as diretrizes das tratativas e sua eventual celebração, e trazia cinco perguntas para certificar: se houve ou haveria a aquisição do folhetim e para saber quais os motivos que fundamentaram a negociação, se o fundamento bíblico da trama foi considerado tendo em vista a laicidade do Estado ou se o que foi considerado foi eventual proximidade político-ideológica do Presidente da República com a Record TV, e quais os valores, direitos e obrigações envolvidos nas tratativas.

Conforme o princípio da publicidade, o poder público, salvo raras exceções, está obrigado a explicitar os “motivos, objetivos, diretrizes e documentos que fundamentam sua tomada de decisão”. Além disso, a Lei de Acesso à Informação diz que “cabe aos órgãos e entidades do poder público [...] gestão transparente da informação, propiciando amplo acesso a ela e a sua divulgação”. (ABI..., 2021).

A “Ouvidoria Cidadã da EBC”, uma iniciativa cidadã a favor da Empresa Brasil de Comunicação, tem construído uma plataforma em seu site a fim de registrar argumentos para sua manutenção (que estava ameaçada em um período recente) e também visibilizar o debate sobre irregularidades do uso de seu espaço.⁸ Na plataforma é debatida a compra de *Os dez mandamentos* pela EBC, no artigo de

8 Ver <https://ouvidoriacidadaebc.org/> (acessado em 30/09/2021).

14 de abril de 2021 de nome “Exibição da novela Os Dez Mandamentos pela TV Brasil fere a Constituição” (Exibição..., 2021). Um dos seus argumentos é o de que a veiculação da novela e a descontinuidade de outros programas ferem princípios de “diversidade religiosa”. Assim, não é a exibição de uma produção de tema bíblico o seu problema central, afinal a emissora “herdou” programas religiosos (como a “Santa Missa”, produzida pela Arquidiocese do Rio de Janeiro) de contratos anteriores à existência da TV Brasil, mas a ideia de que uma centralização em religiões específicas está ocorrendo num espaço estatal, e que isso sim é problemático.

A exibição do folhetim também afronta os esforços da EBC e da sociedade civil de trazer mais pluralidade religiosa às emissoras públicas. Em 2011, com a intenção de substituir a programação católica e evangélica (*notadamente os programas Reencontro, Santa Missa e Palavras de Vida*), a EBC lançou um concurso público para contratar 52 episódios por R\$ 2,210 milhões [dois milhões e duzentos e dez mil reais]. Com isso, a expectativa era a de que os realizadores da missa (a Arquidiocese do Rio de Janeiro) e o do programa evangélico Reencontro (idealizado pelo pastor Nilson do Amaral Fanini) deixassem, espontaneamente, a emissora, o que nunca ocorreu, apesar dos esforços da emissora. Os programas tinham sido “herdados” da antiga TVE e permaneceram no ar por meio de decisões judiciais.

[...] a EBC contratou 26 episódios de 52 minutos para a série Panorama, e mais 26 episódios inéditos de 26 minutos para a série Retratos da Fé. O edital para a Panorama contratou programas sobre temas filosóficos e culturais ligados à religiosidade sob uma perspectiva jornalística. A Retratos da Fé, por sua vez, abriu espaço para que cada grupo religioso pudesse transmitir a sua mensagem de fé e expressar o sagrado de sua doutrina de forma direta, sem nenhuma mediação ou interferência. Os programas estrearam em 2017. Outros conteúdos passaram a compor a Faixa da Diversidade Religiosa da TV Brasil, contratados por meio de edital do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodiv) TVs Públicas, em parceria com a Agência Nacional do Cinema (Ancine). [...]

Dessa forma, *a crítica à novela Os Dez Mandamentos não tem a intenção de excluir a programação religiosa da TV Brasil, mas de garantir espaço proporcional a outros credos e denominações que não o tem.* À luz dos acontecimentos, o licenciamento da telenovela bíblica é um retrocesso. A diversidade religiosa, mesmo dentro do cristianismo, em diferentes linhas do catolicismo, do

protestantismo e mesmo do neopentecostalismo, nem de longe encontra o mesmo espaço que hoje a IURD tem à disposição no sistema comunicacional brasileiro. (Exibição..., 2021, grifo no original).

Como dito, um dos cerne da questão é a coincidência entre a exibição da novela da Record e a sua compra associada a outras iniciativas (como a descon-tinuidade de programas a respeito da diversidade religiosa) que, lidos conjun-tamente, formam um quadro de favorecimento não apenas financeiro à Record e à Universal, mas também um favorecimento no campo religioso, pela difusão, agora pública, de uma produção audiovisual religiosa.

A decisão da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) de licenciar a novela *Os Dez Mandamentos*, produzida pela TV Record, vai contra o artigo 223 da Constitui-ção Federal. O artigo determina o princípio da complementaridade dos sistemas de radiodifusão: privado, público e estatal. Trata-se de desvirtuamento da Carta Magna e também da Lei de Criação da EBC (11.652), *colocando o sistema público como braço auxiliar na divulgação de um único olhar sobre a religiosidade*. (Exibi-ção..., 2021, grifo meu).

Registre-se que a briga contra *Os dez mandamentos* não é a única em curso da parte dos representantes da “Ouvidoria Cidadã da EBC” no campo dos progra-mas religiosos. Um dos pontos que faz a exibição de *Os dez mandamentos* mais problemática é, no seu discurso, a quebra de uma solução anteriormente encontrada para a veiculação “obrigatória” (por decisões judiciais, das quais ainda se recorre) de programas católicos e evangélicos. Como visto, uma forma de contrabalançar a grade da emissora foi veicular programas sobre outras reli-giosidades, de modo a valorizar a diversidade do campo religioso no Brasil. No site da TV Brasil, a seção “Retratos de fé” traz os programas veiculados, entre os quais episódios dedicados a “Tambor de mina”, “Taoísmo”, “União do Vegetal”, “Budismo tibetano”, “Sokka Gakkai”, “Judaísmo”, “Batuque gaúcho”, “Igreja Anglicana”, “Scientology”, “Benzedeiras”, “Igreja Quadrangular”, “Amishes e menonitas”, “Umbanda”, “Judaísmo liberal”, “Igreja Assembleia de Deus”, entre outras formas de religiosidade. Com uma média de 25 minutos de duração, esses programas entrevistam praticantes e especialistas dessas religiões. O último episódio inédito foi exibido em 22 de maio de 2017 (Retratos..., 2023).

Quando esses programas saem de cena⁹ e, em 2021, *Os dez mandamentos* é comprada e exibida pela TV Brasil, pode-se dizer que a ideia de diversidade dentro da emissora estatal se vê ameaçada. Outro ponto de argumentação dos contrários à exibição de *Os dez mandamentos* na TV Brasil, por fim, é o fato de que a própria Record planejava exibir novamente a novela, sucedendo a *Gênesis*, o que colocaria o canal estatal em uma situação de concorrer, exibindo exatamente a mesma produção, com a emissora que originalmente a produziu. O mau emprego do dinheiro público, assim, é um dos elementos considerados centrais para a crítica à compra e à veiculação de *Os dez mandamentos* pela TV Brasil, por distintos agentes, tendo em conta outras circulações já existentes (reprises recorrentes pela Record e acesso possível via serviços de *streaming*).

Retornando ao enquadramento que torna essa passagem à televisão pública possível, pode-se dizer que o germe da ideia estava na iniciativa de localizar “novelas para a família” a serem veiculadas na TV Brasil, como foi salientado na menção às reuniões da Secretaria Especial da Cultura, no ano de 2020. Primeira novela comprada e exibida pelo canal, *Os dez mandamentos* parece ter sido identificada com essa demanda de “novelas para a família” – uma demanda a ser marcada como estatal e governamental.

Patrimônios e cidadanias

A carreira pública da novela *Jesus* recebeu uma distinção bastante localizada no campo do reconhecimento público. Em uma ação de concessão de cidadania honorária, agentes relacionados à novela participaram de uma cerimônia no plenário da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, segundo iniciativa do vereador Inaldo Silva.

Vereador pelo PRB do Rio de Janeiro e Bispo da Igreja Universal, Inaldo Silva estava então em seu primeiro mandato.¹⁰ Segundo o site *The Intercept*

9 Há registros de que “Retratos de fé” teve sua estreia no ano de 2014 (cf. Veroni, 2014) e teve temporadas anuais com programas inéditos até o final de 2017, como sinaliza o site da TV Brasil, que disponibiliza os episódios com a data de exibição original (Retratos..., 2023).

10 Atualmente, está em seu segundo mandato (2021-), tendo sido eleito pela primeira vez em 2016 (mandato 2017-2020) (cf. Rio de Janeiro, 2023).

Brasil, o vereador é “bastante ligado ao prefeito Marcelo Crivella, sobrinho de Edir Macedo, líder da Universal. Sua esposa, Sandra Pereira Ramos da Silva, chegou a trabalhar no gabinete de Crivella no Senado, com salário de mais de R\$ 15 mil”, conforme matéria de 2017 (Berta, 2017). Em junho de 2019, o político entregou a Medalha de Mérito Pedro Ernesto¹¹ ao ator Dudu Azevedo, intérprete de Jesus na novela da Record. Na ocasião, o ator discursou em agradecimento à maior honraria oferecida pela cidade do Rio de Janeiro:¹²

Sou muito grato por tudo que tenho e preciso dizer, nunca imaginei receber tais honrarias e títulos. Mas talvez tudo isso esteja acontecendo porque venho mergulhando por inteiro, de cabeça, profundamente em todos os sonhos, projetos, buscas, jornadas, empreitadas e amores, errando ou acertando, mas entregando o melhor que eu tenho pra dar, sem pensar na glória. Esta não me pertence.

A homenagem se estendeu a outros atores do elenco, que foram cumprimentados pelo político. O diretor e autora principal da novela, Edgar Miranda e Paula Richard, receberam os títulos de “cidadãos beneméritos do município do Rio de Janeiro”, honraria apresentada à Câmara em abril de 2019 pelo vereador, por meio de projeto de decreto legislativo (Rio de Janeiro, 2019a). Os dois são nativos da cidade do Rio de Janeiro.

Em entrevista ao jornalístico da Record *Fala Brasil*, na reportagem que menciona que “o plenário da Câmara Municipal do Rio de Janeiro foi ocupado por atores e atrizes, para uma noite de homenagens e reconhecimento pelo sucesso da novela Jesus, que foi exibida pela Record TV” (Novela Jesus..., 2019), Inaldo assim apresentou os méritos da produção.

11 “A Medalha de Mérito Pedro Ernesto foi criada através da Resolução nº 40, em 20 de outubro de 1980. Ela é a principal homenagem que o Rio de Janeiro presta a quem mais se destaca na sociedade brasileira ou internacional. Recebeu esse nome em reconhecimento ao trabalho do prefeito Pedro Ernesto, e por isso sua figura é estampada nas duas Medalhas que fazem parte do Conjunto. Uma presa ao colar, e a outra para ser colocada na lapela do lado direito do homenageado. Ambas são presas em uma fita de cores azul, vermelha e branca que são as cores da bandeira da cidade”, conforme o site da Câmara do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 2021).

12 Ver a matéria do jornalístico da Record *Fala Brasil*, de 01/07/2019 (Novela Jesus..., 2019).

A Record vem quebrando paradigmas com as novelas. E essa, *Jesus*, uma novela de ponta, né, que foi um sucesso. Haja vista aqui as pessoas tudo abraçando [o elenco], tirando foto... e tá de parabéns os atores, que profissionalmente executaram papéis brilhantes [...]. (Novela Jesus..., 2019).

Na ocasião, o diretor Edgar Miranda disse que *Jesus* foi o seu trabalho mais desafiador em 30 anos de profissão, “um momento muito especial, muito feliz”. A maior honraria da noite foi a do ator Dudu Azevedo, que agradeceu à distinção e falou à reportagem da emissora: “É uma honra, é um presente. É um prêmio inesperado, mas é uma sensação muito grande de vitória” (Novela Jesus..., 2019).

Até onde acompanhei, essas foram as únicas concessões de cidadania honorária por um ente estatal às produções bíblicas da Record. Seria cômodo resumir a associação entre o PRB,¹³ a Universal, a Record e o vereador em questão. Contudo, chamo atenção para o fato de que essa ação não dependeria só da vontade desses agentes, mas também da aprovação dos pares legislativos.

Nesta ação, pode-se ver um trabalho de reconhecimento por agentes estatais que operam pelo meio da institucionalidade, aferindo relevância e reconhecimento de uma novela bíblica num espaço legislativo: é a novela bíblica que é reconhecida pela política institucional. A obra é convidada por ela a ser autenticada em sua relevância, por agentes políticos, numa cena pública.

Há outra iniciativa em torno da Record pelo poder legislativo, dessa vez na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Trata-se da proposta de projeto de lei (PL nº 1017/2019), que intenta tornar patrimônio cultural de natureza imaterial “telenovelas bíblicas produzidas por emissoras brasileiras”. Sua ementa é escrita em termos gerais (“emissoras brasileiras”) e a redação do projeto é em si bastante curta:

13 Carlos Gutiérrez (2015, p. 51) trabalhou o tema do Partido Republicano Brasileiro (PRB) em sua interface com a Igreja Universal e caracterizou as formas com que a Universal “participa na esfera pública” em três eixos: “sua presença no poder legislativo, com a eleição de representantes e participação em audiências públicas; a ocupação do espaço urbano, na realização de suas manifestações; e a elaboração de políticas públicas”. Os dois primeiros eixos situados pelo autor parecem explicitados na ação de concessão de cidadania honorária proposta pelo parlamentar do PRB em questão, se tivermos em conta que o espaço legislativo da cidade também tem importância enquanto local ocupado, nessa ocasião, por artistas da Record junto aos(às) profissionais da política legislativa.

EMENTA:

DECLARA PATRIMÔNIO CULTURAL DE NATUREZA IMATERIAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO AS TELENÓVELAS BÍBLICAS PRODUZIDAS PELAS EMISSORAS DE TELEVISÃO BRASILEIRAS.

A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

RESOLVE:

Art. 1º – Ficam declaradas como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Rio de Janeiro as telenovelas bíblicas produzidas pelas emissoras de televisão brasileiras.

Art. 2º – Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação. (Rio de Janeiro, 2019b).

Embasando o projeto de lei, a sua justificativa também não cita nominalmente a Record, emissora que produziu as “telenovelas bíblicas”, mas a sua ausência não torna o texto menos alusivo a ela, uma vez que se percebe o recuo no tempo que a justificativa traz, citando as minisséries bíblicas anteriores à exibição de telenovelas.

Desde que começaram a ser veiculadas, as telenovelas bíblicas já encantaram milhões de brasileiros. Oriundas das mini séries bíblicas lançadas, com grande sucesso, no início desta década, *essas produções dramatúrgicas retratam com fidelidade e deferência as histórias contidas na Bíblia Sagrada. Hoje, essas telenovelas se tornaram um importante instrumento cultural, que agradam e envolvem os telespectadores, permitindo que possam ver nela retratadas muitos momentos que antes se limitavam ao imaginário popular.*

A Bíblia, livro sagrado para o Cristianismo, é o mais conhecido e difundido pela humanidade. *Em tempos em que cresce o número de casos de violência e intolerância, que afetam o emocional de todos os cidadãos fluminenses, as telenovelas bíblicas reproduzem nas telas da tv cenas bíblicas inspiradoras, e que até então ficavam restritas aos cultos e missas das igrejas católicas e evangélicas. Além disso, ao utilizarem uma linguagem coloquial e acessível, essas produções propiciam o fácil entendimento dos textos bíblicos, que por sua complexidade, muitas vezes, não são totalmente compreendidos por grande parte da população.*

As telenovelas bíblicas, devem, diante do exposto, ser consideradas patrimônio imaterial, já que manifestam saberes e formas de expressão cênicas, plásticas,

musicais e lúdicas de uma *imensa parcela da nossa população, recriando a interação com a sua história de vida*. (Rio de Janeiro, 2019b, grifo meu).

Muita coisa é dita nesses três parágrafos e naquilo que eles salientam como importante para fundamentar o reconhecimento dessas produções bíblicas como patrimônio estatal. De modo geral, essa iniciativa parlamentar apresenta a ideia de novelas como “instrumentos culturais” e aponta para a importância de reconhecê-las. Alguns dos elementos aferidos no texto são a “fidelidade” e a “deferência” em relação ao texto bíblico presentes nessa produção. O patrimônio aqui é tido na chave da autenticidade, daquilo que é reconhecido porque está em condições de ser lido a partir de sua matriz de referência sem deturpá-la. Que o patrimonializável seja a obra de “ficção”, a qual teria a capacidade de afirmar o “autêntico”, também é digno de nota: pode-se ver, também, que formas de compreensão cultural estão sendo mediadas de maneiras particulares e, em certo sentido, inovadoras, sugerindo tensionamentos com outras iniciativas de patrimonialização mais estabelecidas.

Outro elemento trazido na justificativa é o de que as telenovelas bíblicas podem ter um efeito junto à violência contemporânea – nomeadamente a violência que atinge “os cidadãos fluminenses”. A valorização também se dá porque as telenovelas colocam em circulação cenas que até então estavam presentes apenas em ambientes religiosos (missas e cultos).

Mais um registro que afere a relevância para a patrimonialização aparece no seu sentido mais pedagógico, naquilo que as telenovelas, pelo uso da linguagem coloquial, ensinam ao público das complexas lições textualizadas na Bíblia. Há, ainda, um argumento “de maioria” na justificativa do projeto de lei, que evoca a centralidade da Bíblia para a humanidade (“o livro mais conhecido e difundido”), que as telenovelas têm o mérito de fazer chegar a um grande número de pessoas.

De autoria dos deputados Rosenverg Reis (MDB) e Dannel Librelon (Republicanos) e da deputada Tia Ju (Republicanos), o projeto, proposto em 2019, demorou a ser votado.¹⁴ Salientando seu pertencimento religioso, Rosenverg

14 No presente de escrita deste texto, a saber, em setembro de 2022.

Reis publicou no dia 30 de novembro de 2021 mensagem em suas redes pelo dia do evangélico, desejando felicidades a todos os “irmãos em Cristo” (Oliveira, 2021). Já Danniell Librelon é pastor da Universal e se apresenta em suas redes como “filho, marido, cristão, conservador, palestrante, 10º Deputado Estadual do RJ e Presidente da Comissão de Prevenção às Drogas”.¹⁵ Tia Ju, a seu turno, propôs, além da ação em favor da teledramaturgia bíblica, em 2019, o “Título de Benemérito do Estado do Rio de Janeiro” à Igreja Assembleia de Deus em razão dos 108 anos de sua fundação no Brasil, o que sugere certo trânsito entre instituições neopentecostais e pentecostais.

Pode-se perceber uma recorrência em relação às iniciativas estatais sobre a teledramaturgia bíblica. Patrimônio e audiovisual são, com efeito, relacionáveis explicitamente à questão da cultura. A captura estatal da sua relevância dialoga, portanto, com sentidos atinentes ao conceito de cultura e produz consequências sobre qual cultura deve ser valorizada num campo em que outras possibilidades estão em jogo. Assim, pode-se ver que não apenas uma dada iniciativa cultural é identificada como legítima e importante, mas também que ela é publicizada (no campo legislativo e na televisão estatal) como uma cultura que deve ser promovida, exatamente pelo seu caráter diferencial em relação ao campo cultural como um todo. O que quero dizer é que a entrada da teledramaturgia bíblica no “plano do Estado” não deixa a ideia de cultura intacta; em especial porque é movida por agentes das comunicações públicas e envolve negociações com órgãos de governo.

A aferição da sua relevância, portanto, passa pela chave da cultura que se intenta promover no país. Por isso, pela simultaneidade de processos que a expressão permite dar conta, gostaria de pensar nas passagens da teledramaturgia bíblica no espaço público, com o apoio da ideia de “estados bíblicos”, para retornar ao ponto levantado por Spivak e Butler (2018): o de que o “Estado” produz “estados”, enquanto condições de relação. O fomento estatal a uma dada produção também pode ser lido como a forma desigual com que categorias estatais distribuem a cidadania (Spivak; Butler, 2018, p. 25).

Proposto em 2019, o projeto em questão teve que esperar três anos até ser julgado. Acabou por ser sancionado. O governador em exercício do Rio de

15 Cf. <https://twitter.com/danniellibrelon> (acessado em 30/11/2021).

Janeiro, Cláudio Castro, do Partido Liberal, sancionou o projeto em junho de 2022 (Moraes, 2022). A iniciativa foi criticada pelo coordenador adjunto do Fórum de Entidades em Defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro por se tratar, entre outros motivos, de um registro e tombamento pela via do legislativo estadual – um “atropelamento” das práticas de patrimonialização pelas entidades competentes, do Executivo. Registre-se, porém, que os efeitos dessa iniciativa de patrimonialização não estão totalmente definidos. Não foi anunciado se ocorrerá uma destinação de verba pública para salvaguarda de tal “bem cultural de natureza imaterial”, por exemplo, ou outro tipo de ação estatal em favor dessas produções. Mas, depois de mais de dois anos de proposição legislativa, tem-se agora a aprovação de que as “séries e telenovelas bíblicas produzidas por emissoras brasileiras” são patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

Passagens estatais do bíblico: composições, categorias e disputas

A partir do diálogo com Abu-Lughod, considero importante assinalar certas diferenças entre mídias produzidas junto ao projeto de modernização que a autora identifica como em curso a partir da produção de melodramas (religiosos e seculares) e que vêm se modificando:

Há muito tempo existem seriados religiosos, dramas históricos sobre a história do Islã, que costumavam ser veiculados tarde da noite e não eram especificamente populares. Como qualquer programação religiosa, eram distintos das séries noturnas mais populares, como se a religião ocupasse um compartimento separado. No entanto, nos últimos anos, grandes atores participaram de caras produções religiosas e históricas seriadas editadas durante o Ramadan, produzidas por renomados escritores e diretores. Essas séries se tornaram tão populares que um novo diretor, ao assumir a produção de televisão em 1997, anunciou um plano para realizar, nos anos seguintes, mais seriados sobre “nossa herança árabe islâmica”, como ele afirmou de modo cuidadoso. (Abu-Lughod, 2003, p. 98).

O quadro das produções bíblicas da Record guarda semelhanças e diferenças com o retratado pela autora para o caso egípcio. Um dos elementos identificados nos dois casos é certa aproximação com o Estado, que me interessa mais diretamente porque, no caso da “compreensão situada da mídia egípcia”, essas produções vêm da própria televisão estatal (cf. Abu-Lughod, 2003, p. 102). No caso brasileiro, muito embora a concessão de televisão aberta seja uma prerrogativa estatal, a Record não faz parte do Estado-Nação. Se tomarmos o Estado como não unitário e clivado, como defende uma importante agenda do campo da antropologia do Estado (Mitchell, 2006; Sharma; Gupta, 2006), podemos visualizar as conexões parciais que alinham a Record, a Universal e o governo federal, especialmente em um período mais recente (2020 e 2021), que coincide com mudanças importantes na orientação do departamento de dramaturgia da emissora, que vem se dedicando tanto ao projeto de teledramaturgia bíblica.

Como no caso egípcio abordado por Abu-Lughod, a teledramaturgia bíblica pode ser vista como uma tecnologia para a produção de sujeitos, pensada com distintos alcances e se imbricando com objetivos mais ou menos convergentes, conforme busquei argumentar com os exemplos abordados neste artigo. Nesse sentido, pode-se pensar nela como um dos processos que a Universal põe em marcha em seu projeto de operar como uma tecnologia produtora de “agenciadoras de condutas que produzem indivíduos por meio da elaboração e do aprimoramento contínuo das técnicas de assembleia”, como propõe Jacqueline Teixeira (2018, p. 14), discutindo sobre um conjunto de campanhas públicas movidas pela Igreja Universal.

Aqui, o que se estimula a conhecer pelo fomento se dá numa chave “pública” distinta da exibição da Record, posto que não é apenas algo que “todos devem ver” (algo que a Record diz com frequência, de que o bíblico é um projeto de teledramaturgia interessante a todo público), mas algo pelo qual todos (os contribuintes) devem reconhecer a importância e também pagar, porque não apenas é exibido numa televisão estatal, mas é exibido segundo um acordo negociado com dinheiro público. O caso passa a ser não só sobre os efeitos de uma frase como “todos podem e devem ver *Os dez mandamentos*”, mas também o fato de a “voz” que a enuncia ser a do governo federal. A inovação da constituição de “relações bíblicas” (e não apenas “religiosas”) é uma inovação importante no exame da “compreensão situada da mídia”, já que ela possibilita o

cruzamento produtivo de distintas categorias (“o televisivo”, “o entretenimento”, “o religioso”, o “cultural” e, mais recentemente, o “patrimonializável” ou o “fomentável estatalmente”). É digno de ênfase, ainda, que a oficialização da compra parece ter incorrido em certo ato “monocrático” – em oposição, por exemplo, a um conselho que poderia ter determinado a compra da novela bíblica.

Apontando para a continuidade das manutenções do vínculo entre a TV Brasil e a Record está o fato de que a sucessora no horário de novelas recentemente iniciado (20h30) no canal estatal é *A escrava Isaura*, originalmente exibida pela Record entre 2004 e 2005 e que figura como a novela mais reprisada da emissora.¹⁶ Não encontrei as cifras que apontam os valores da aquisição dos direitos de exibição da produção da Record. De acordo com apuração da jornalista de televisão Patrícia Kogut (2022), servidores do canal estatal estariam insatisfeitos com o que percebem como um aparelhamento da emissora no consórcio político-midiático que associa o governo Bolsonaro e a Record.

Em 26 de julho de 2022, no lugar de *A escrava Isaura* (de segunda a sábado, às 20h30), a TV Brasil passou a exibir *A Terra Prometida*, originalmente exibida em 2016 pela Record, e que sucedia a *Os dez mandamentos* no enredo bíblico sobre o povo israelita. Os valores e os detalhes sobre a operação financeira não foram encontrados. Chama atenção a posição do presidente da EBC, Glen Valente, de contextualizar a importância da trama ao público. No registro do site *Tela Viva*, de julho de 2022:

Em nota, o presidente da EBC, Glen Valente, diz que “A Terra Prometida” dá ao público mais uma produção nacional de qualidade na tela da emissora, além de fazer parte da estratégia da EBC de buscar cada vez mais atender a demanda por conteúdos de renome que sejam não só voltados para a família, como também para a formação crítica das pessoas, missão da Empresa, e que levaram a TV Brasil ao 5º lugar de audiência na TV aberta”.

O diretor de Conteúdo e Programação da EBC, Denilson Morales, afirma que trazer conteúdos de produção de excelência, nacionais e de cunho histórico atende ao telespectador da TV Brasil, como foi com “Os Dez Mandamentos”,

16 Reprises em 2005/2006, 2007, 2017 e 2019, pela sua emissora original, isto é, a Record. Também foi exibida entre 2014 e 2015 pelo canal de cabo Fox Life (cf. *A escrava...*, [2022]).

“A Escrava Isaura”, ambas da Record, e “Os Imigrantes”, produção de 1981 da TV Bandeirantes.¹⁷ (TV Brasil..., 2022).

Novamente, tem-se o argumento em prol das novelas bíblicas em termos técnicos (“qualidade”, “excelência”, “cunho histórico”) e também em termos de “conteúdos voltados para a família”.

Versando sobre a associação entre religião, mídia, cultura, política, projetos estatais e programas religiosos, Carly Machado (2013, p. 22) propõe pensarmos os efeitos advindos, por exemplo, da circulação e do reforço da mensagem que é transmitida midiaticamente. A transmissão pode funcionar de modo a ampliar e oferecer legitimidade em iniciativas que associam agentes religiosos, sociais e estatais para sobrepor “camadas purificadoras poderosas: a legitimidade da sociedade civil organizada, a integridade dos valores religiosos cristãos e a transparência da transmissão midiática” (Machado, C., 2013, p. 22).

Nos eventos de que tratei neste artigo, existem variações no teor de “clareza” e “transparência” da associação das produções bíblicas com agentes estatais. No caso das proposições de reconhecimento operadas por agentes legislativos, a linguagem estatal da transparência é perceptivelmente pública. Trata-se da transparência em termos estatais, na forma de justificativas para as iniciativas, ou midiáticos, haja vista a cobertura jornalística dos atos. Inclusive, a questão midiática é importante para reiterar a ação de reconhecimento; veja-se, por exemplo, a reportagem elaborada pela Record no caso das cidadanias honorárias concedidas aos representantes de sua novela *Jesus*. No entanto, embora a compra e a veiculação de *Os dez mandamentos* (e também de *A Terra Prometida*) pela TV Brasil se deem numa chave absolutamente midiática – o que implica a divulgação, oficial e jornalística, da exibição – no plano propriamente estatal, as formas que redundaram na sua associação se dão menos a conhecer.

Diante desse contexto, cumpre discutir o sentido dessa passagem à “cultura” no cruzamento com o Estado; um processo que, no envolvimento com atores religiosos, vem constituindo um interesse renovado nas agendas de pesquisas contemporâneas sobre religião, cultura e política (Giumbelli, 2021;

17 A TV Brasil tem uma segunda faixa de dramaturgia, também com produções adquiridas de outros canais, que apresenta *Os imigrantes*, às 18h30, de segunda a sábado.

Mafra, 2011; Reis; Toniol, 2021; Sant'Ana, 2013). Comparando o caso da teledramaturgia com outros envolvendo a categoria de “evangélicos” junto às políticas culturais, guardamos semelhanças e diferenças que podem apontar para certas dinâmicas a respeito desse tema no momento atual brasileiro. Em especial, por suas entradas mais ou menos “off-stage” e em certo regime de “discurso oculto” na relação com o Estado, para lembrar o conceito operador de James Scott. Embora Scott aborde o acesso do Estado pelos que estão “de fora dele”, também pode ser pensado no vetor contrário, isto é, para entender como o próprio Estado pode trabalhar de maneira “oculta”. O “discurso oculto” (Scott, 1990) é percebido pelo autor como uma forma de “resistência” praticada em espaços onde a observação direta não pode se dar. Exemplos destas práticas de “discursos ocultos” podem ser vistos nas ações “off-stage”, como códigos cifrados que são compreendidos pelos que os dominam, fofocas e rumores, sabotagem de projetos e “eufemismos” (Scott, 1990, p. 19) que intentam diminuir sentidos de gravidade para com ações públicas. Como os críticos da compra da novela bíblica parecem apontar, pode-se ver nessa ação certa “ocultação” das mediações esperadas (editais para liberação de recurso público, transparência quanto ao uso das verbas). Creio ser possível defender que o que houve naquele caso, em relação à resposta da atual gestão da Empresa Brasil de Comunicação, pode ser compreendido enquanto um exemplo dos roteiros ocultos que funcionam segundo a produção de “eufemismos” sobre o que ocorre em níveis particulares da administração pública.

Nesse sentido, pode-se concordar com Michael Warner (2002) quando este postula que os fazeres de mundo poéticos que os grupos contrapúblicos (*counterpublics*) acionam ao intentarem produzir públicos (*addressing publics*) se dão com consciência do próprio caráter de subalternidade de sua prática, diante do estabelecido. Considero importante pensar esses eventos como embates mesmo, no campo público, sobre as formas de definição de empreendimentos como legítimos. A chegada ao “Estado”, pela via da TV Brasil, inverte em certo sentido um discurso de longa duração da Universal a respeito de seu caráter de “vítima” discriminada quando se coloca em espaços da “vida pública”, onde sua ação é questionada ou interdita, como demonstram pesquisas que a investigam pelo menos desde os anos 1990 (Almeida, 2006; Burity, 2008, 2011; Camurça, 2020; Giumbelli, 2002; Gutiérrez, 2015; Machado, M., 2006; Montero, 2012). Tal participação da Universal na vida pública, em diferentes escalas, tem

informado importantes discussões a respeito do tema da laicidade. Acompanhando sua reivindicação de “participar”, seus argumentos e formas de ação, podemos compreender os arranjos relacionais que viabilizam (ou desautorizam) a sua presença, para lembrar a formulação a respeito da “regulação do religioso” de Giumbelli (2013, 2014). Essas entradas, aqui investigadas, por passarem agentes políticos tanto do Executivo quanto do Legislativo, e mobilizarem instâncias das comunicações, do patrimônio e da cultura, nos dão elementos para aferir um quadro contextual bastante complexo.

Fazendo um retrospecto do movimento de defesa de sua presença na vida pública, sinaliza Vital da Cunha (2017, p. 228), a respeito do campo neopentecostal:

Os evangélicos defendem sua presença na vida pública no Brasil ancorando-se no fundamento do constitucionalismo moderno, que defende que o direito à diferença e o respeito às minorias são pressupostos da democracia. Nessa chave, afirmam que seu lugar na política, nas escolas, na mídia, nos presídios etc. é a concretização do efeito da diversidade em oposição ao desrespeito à diferença, operado quando da hegemonia católica no Brasil em décadas passadas.

A entrada do audiovisual de corte religioso nas “políticas culturais” e no fomento estatal pode encontrar afinidade com casos anteriores, de outras expressões culturais, como a música. Reis e Toniol (2021) e Sant’Ana (2013) acenam a centralidade da música para a entrada da religião na cultura via patrimônio e nas políticas de fomento à cultura, respectivamente. No caso da relação TV Brasil-Record, cumpre observar que esse “consórcio” entre agentes midiáticos se dá em um momento de forte politização das políticas culturais no país:

Nos últimos anos, durante o governo de Jair Bolsonaro, a própria Secretaria Especial de Cultura (ex-Ministério da Cultura) passou a ser um espaço de disputas e controvérsias sobre cultura e religião. Em *live* sobre a Lei Rouanet para artistas cristãos, realizada em maio deste ano, o secretário especial de cultura Mário Frias criticou artistas de funk e afirmou que o Estado não teria obrigação de “banciar marmanjo”, referindo-se à captação de recursos por artistas via Lei Rouanet. Além de reproduzir argumentos errôneos sobre a lei, Mário Frias, ali um representante do Estado, apresentou ao público quais tipos de arte considerava

legítimos ou não como movimentos culturais: a música gospel era uma delas, o funk, não. (Reis; Toniol, 2021).

Com efeito, pelo menos desde a emenda que beneficiou a música gospel e tornava-a elegível para projetos da Lei Rouanet,¹⁸ pode-se ver que a forma com que agentes evangélicos passam a se relacionar com o sentido de “cultura” acionado pela política e pelo Estado – e que, até pouco tempo, vinha sendo caracterizado como de poucos rendimentos (Mafra, 2011) – tem se transformado, de modo a constituir um espaço de diálogo potente. Pensando num cotejo com o caso da teledramaturgia bíblica vendida para a TV Brasil, pode-se perceber a convergência com alguns argumentos mobilizados na ocasião da emenda sobre o “gospel”, como analisada por Raquel Sant’Ana (2013). Entre essas convergências, temos o apelo ao sentido econômico (e lucrativo, mercadológico) da iniciativa: tanto a veiculação da novela na emissora estatal dá “audiência”, é exitosa, quanto a “música gospel” analisada pela autora é um mercado forte da indústria. Também naquilo que mobilizam os agentes contrários a essas iniciativas, pode-se ver uma coincidência interessante: a percepção de que o “dinheiro público” não deveria ir para o bolso de agentes religiosos, o que contrariaria o sentido de “laicidade” que o Estado deveria representar (Sant’Ana, 2013, p. 29).

Na construção desse argumento, a religião é vista como um “particular”, um interesse privado, não respondendo ao sentido de “público” que deve orientar a prática das políticas estatais. Quando do questionamento dessas transações, pode-se perceber que o papel que o Estado é chamado a desempenhar é o de “garantidor do ‘universal’ que, nesse caso, correria perigo de tomada pela religião” (Sant’Ana, 2013, p. 36). Em nosso caso, assim, o que os contrários à operação comercial com a Record salientam é que a transação privilegia, principalmente, “interesses da Universal”.

Talvez seja importante atentar para o fato de que, diferentemente da extensão da elegibilidade do gospel dentro das políticas de financiamento à cultura,

18 Trata-se da proposta de inclusão da música gospel “e os eventos a ela relacionados como possíveis beneficiários da Lei Rouanet (Lei 8313/91)”, que prevê incentivos a empresas e indivíduos que financiam projetos culturais. A proposição se deu em 2007 e a sua aprovação na Câmara Federal ocorreu em 2008, incorrendo no “reconhecimento de que a música gospel é uma manifestação cultural”. Ver, sobre o tema, Sant’Ana (2013) e o material no site da Câmara dos Deputados (Câmara..., 2008).

o caso da teledramaturgia bíblica apresenta um caráter de legitimação que é acionado por uma via mais propriamente estatal – e, ao mesmo tempo, menos identificável. No caso da emenda à Lei Rouanet, o seu proponente era ele mesmo um deputado religioso (bispo da Igreja Sara Nossa Terra, cf. Sant’Ana, 2013, p. 24). Já no processo da TV Brasil, os vínculos religiosos entre quem tornou a exibição de *Os dez mandamentos* viável no canal estatal não são tão visíveis.

Outra diferença importante é que a operação de singularização que garante o sentido “cultural” do empreendimento bíblico não passa, como a entendo, pela ideia de minoritização, no que se diferencia de outras iniciativas de evangélicos em direção à cultura. Em verdade, muito ao contrário, a força da entrada estatal de *Os dez mandamentos* está centrada em argumentos de maioria: ela se dirige às “famílias brasileiras” e representa o êxito do mercado audiovisual brasileiro, no argumento do diretor da Empresa Brasil de Comunicação. São formas de justificar o interesse na novela que passam por critérios técnicos (a novela é bem feita, foi um sucesso, representa uma iniciativa exitosa no campo da televisão) e por critérios do campo ético-moral (ao citar a ideia de “família”).

O argumento também contorna e evita o teor religioso presente na narrativa, o que contrasta com iniciativas correntes no campo das políticas culturais que vão produzir um entendimento de religião como cultura. De fato, quem constrói um arranjo que conjuga de forma muito interessante o sentido de “políticas culturais” estatais e com a presença de diferentes religiosidades, na chave da diversidade – quadro que orienta um conjunto importante de ações a respeito das associações entre cultura, religião e Estado (Giumbelli, 2021, p. 4) – são os “defensores” da EBC, que intentavam, pela conjugação de programas “sobre” diferentes práticas e tradições religiosas com programas “produzidos por instituições religiosas” (os tais herdados pela TV Rio, que envolvem agentes católicos e evangélicos), solucionar “a questão” da presença de temáticas religiosas numa emissora estatal.

Como disse anteriormente, essas entradas no campo estatal não deixam a ideia de “cultura” intacta, pelo menos no sentido de mobilizarem uma valorização diferencial e singularizante que passa, inclusive, pelo uso de verbas estatais de grande monta. Mobilizando negociações com órgãos de governo como a própria Secretaria Especial de Cultura, o que a teledramaturgia bíblica faz, aqui, é produzir um aparecimento da noção de cultura associada à ideia de

projeto com afinidade com valores estatais, enquanto algo a ser cultivado. Enquanto uma iniciativa cultural identificada como legítima e importante, ela é publicizada e reconhecida como algo (um bem) que deve ser promovido exatamente pelo seu caráter diferencial em relação ao campo cultural como um todo. Na passagem do “particular” (uma novela bíblica) para o “geral” (canal estatal, dinheiro público), o acionamento da noção de projeto aponta para o sentido de uma cultura que comporta um vetor “para frente”.

Tal processo não se dá sem forças sociais intentando a rejeição desse modelo e argumentando sobre o caráter religioso (e, portanto, particular) dessa produção audiovisual, o que fundamentaria o caráter espúrio da transação com a emissora estatal. O fato de os agentes envolvidos “contra *Os dez mandamentos*” construírem arranjos em favor de uma programação que compreenda a diversidade religiosa demonstra como a discussão a respeito das políticas culturais no caso de objetos religiosos não deve ser guiada apenas por aspectos normativos e dicotômicos, que opõem categorias (estatal e particular, religioso e não religioso). Ao contrário, aponta que arranjos contextuais e formas de acionamento localizadas de categorias como “cultura”, “religião” e “Estado” estão envolvidas em conflitos e demandas sociais (Giumbelli, 2021, p. 1) e funcionam como “categorias que precisam ser compreendidas como historicamente construídas e como ‘nativas’, capazes de legitimar e deslegitimar certas configurações de poder” (Sant’Ana, 2013, p. 23).

Considerações finais

Os três casos analisados neste artigo apontam para inserções diferenciais das produções bíblicas em contextos estatais – o caso da TV Brasil mobiliza a administração do Executivo, enquanto a concessão de cidadania honorária à equipe de *Jesus* e a proposta de patrimonialização como bens de natureza imaterial das produções advêm do Legislativo e propõem ações de âmbitos bem distintos. Os argumentos de “maioria” e “minoría” podem ser bons índices para perceber essa flutuação quanto ao que é mobilizado caso a caso. Em razão dos efeitos ainda incertos da patrimonialização das produções bíblicas como bens do Estado do Rio de Janeiro e do âmbito mais restrito da concessão de cidadania honorária na casa legislativa da capital do mesmo estado, vou centralizar

as conclusões deste artigo na compra e veiculação de *Os dez mandamentos* pela Empresa Brasil de Comunicação.

A entrada da mesma novela na TV Brasil, pela via da venda da Record para a Empresa Brasil de Comunicação, explorada na primeira seção deste texto, postula como existem certos limites para a leitura das produções bíblicas como não religiosas. Os críticos da compra o fazem justamente operando uma linguagem estatal e da cidadania, mobilizando argumentos sobre o bom uso do dinheiro público, e defendem que a exibição da produção da Record contraria princípios da correta administração pública. É curioso notar que os argumentos dos representantes da TV Brasil para a compra e a exibição da novela passam exatamente por questões “de maioria” e evitam a discussão sobre aspectos religiosos da produção: respondem, ao contrário, sobre a capacidade de retenção de patrocinadores que a exibição pode gerar, e que a escolha pelo título se deu por questões “técnicas”, como a sua excelência no nível da produção.

Os argumentos “pró-maioria” podem ser percebidos, também, no caso da exibição pela Empresa Brasil de Comunicação, se atentarmos para a faixa de horário estar orientada à “programação para a família”. Por vias indiretas, portanto, pode-se encontrar certas respostas para a pergunta que orienta pesquisas sobre a vinculação entre religião e “a família” (Duarte, 2006, p. 8), a saber: como se articulam relacionalmente “família” e “religião”? A TV Brasil parece propor uma associação que, embora não seja totalmente explícita (tendo em vista os argumentos “técnicos” que enuncia), coloca em circulação certa sintomia do que pode ser identificado enquanto “valores familiares” para com o “bíblico”. Ao fazê-lo, novamente utiliza um argumento pró-maioria, tendo em vista o caráter público da estatal de comunicação. Assim, ao salientar a afinidade percebida/proposta entre a novela bíblica e os valores familiares, a emissora opera com relação a alguma expectativa em torno do papel que a comunicação pública deveria cumprir para um projeto estatal de fomento à cultura. Pode-se dizer, numa palavra, que o “bíblico” é identificado enquanto tendo um papel a cumprir no que se espera em relação à família e que essa identificação ocorreu no plano estatal.

Se pensarmos essa rede de entrada do “bíblico” no “público”, com efeito, podemos perceber deslocamentos interessantes a respeito da presença de agentes religiosos em meio à questão estatal e, portanto, ao secular como um todo. Uma breve comparação com um evento referente ao mesmo universo

pode contribuir para meu argumento: a inauguração do Templo de Salomão, em julho de 2014 em São Paulo, conforme analisam Montero, Silva e Sales (2018), contou com a presença de diversos políticos profissionais, como a então presidenta Dilma Rousseff (além de governadores, prefeitos, deputado federais e estaduais e vereadores) e representantes do poder Judiciário ao lado do líder da Igreja Universal, Edir Macedo. Nessa cerimônia, pode-se perceber a aglutinação de significados religiosos, midiáticos e estatais, pela presença de figuras que vêm do terreno da política e reconhecem o empreendimento da Universal. Embora se trate de arranjos notavelmente distintos, creio ser possível defender certa longa duração de ações de reconhecimento por agentes seculares em relação às empresas midiáticas da Universal.

Parece-me, assim, que a forma com que os agentes que trabalham nos campos da política e da administração pública manobram argumentos para acomodar essas mídias bíblicas em contextos estatais é fundamental em qualquer discussão sobre religião e espaço público que se desenvolva sobre esses eventos a partir daqui. Enfatize-se, assim, a função reguladora de argumentos não religiosos que trabalham para embasar tanto a compra e a exibição das telenovelas bíblicas no canal estatal quanto as ações legislativas de cidadania emérita e de patrimonialização. Das ideias de “qualidade técnica” e de “êxito comercial” das produções até o efeito possivelmente “pacificador” de sua exibição: uma circulação de motivos não exclusivamente religiosos age em favor das produções bíblicas em distintos planos estatais. Ao lado da importante agenda de pesquisa a respeito dos contextos em que agentes do Estado se associam a atores religiosos neopentecostais, a “mistura” (para evocar a feliz expressão de Machado, C., 2013) entre a política profissional brasileira e o “bíblico” em suas mediações materiais, do Templo de Salomão às telenovelas bíblicas, pode ser algo a se enfatizar em análises a respeito da situação brasileira enquanto uma marca distintiva pelo menos entre a virada da primeira para a segunda metade da década de 2010 e o começo dos anos 2020.

Uma contribuição potencial dessa investigação, por fim, reside no fato de que esses elementos sejam apreendidos de fenômenos estéticos, de modo a fazer emergir o seu sentido de produção do político em distintos casos. Em tempos de notória necessidade de discutir e repensar as arenas e as maneiras com que se faz política, este é um rendimento que me parece mobilizador e digno de consideração para nossa disciplina.

Referências

ABI entra com ação para obrigar EBC a explicar suposta compra da novela “Os Dez Mandamentos”. *Portal Imprensa*, [s. l.], 30 abr. 2021. Disponível em: https://portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/84360/abi+entra+com+acao+para+obrigar+ebc+a+explicar+suposta+compra+da+novela+os+dez+mandamentos. Acesso em: 30 set. 2021.

ABU-LUGHOD, L. Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno? *Cader-nos Pagu*, Campinas, n. 21, p. 75-102, 2003.

ABU-LUGHOD, L. Interpretando la(s) cultura(s) después de la televisión: sobre el método. *Iconos: revista de ciencias sociales*, [s. l.], v. 24, n. 1, p. 119-141, 2006.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, R. de. A expansão pentecostal: circulação e flexibilidade. In: TEIXEIRA, F.; MENEZES, R. (org.). *As religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 111-122.

ALMEIDA, R. de. Evangélicos à direita. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 26, n. 58, p. 419-436, set./dez. 2020.

AMEAÇADA por Bolsonaro, ‘TV do Lula’ agora é útil ao governo. *Terra*, [s. l.], 16 out. 2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/amea-cada-por-bolsonaro-tv-do-lula-agora-e-util-ao-governo,7f3a5bb91e830315651cfc9b4616c7250nzulkwt.html>. Acesso em: 30 set. 2021.

BERTA, R. Vereador e bispo da Universal faz Câmara do Rio ter dia de igreja evangélica. *Intercept Brasil*, [s. l.], 2 out. 2017. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/10/02/vereador-e-bispo-da-universal-faz-camara-do-rio-ter-dia-de-igreja-evangelica/>. Acesso em: 31 jul. 2019.

BRUM, E. A autoverdade e o “povo de deus”. In: BRUM, E. *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019a. p. 260-262.

BRUM, E. *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019b.

BURITY, J. Religião, política, cultura. *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 83-113, 2008.

BURITY, J. Republicanismo e o crescimento do papel público das religiões: comparando Brasil e Argentina. *Contemporânea: revista de sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 199-227, 2011.

CÂMARA inclui música gospel entre beneficiários da lei Rouanet. Brasília: Câmara dos Deputados, 19 nov. 2008. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/123953-camara-inclui-musica-gospel-entre-beneficiarios-da-lei-rouanet/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

CAMURÇA, M. A. Igreja Universal do Reino de Deus: entre o “plano de poder” e a lógica de minoria perseguida. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 43-66, 2020.

CARNEIRO, R.; MARTE, M. Passando a boiada no ar: Record emplaca ‘Os Dez Mandamentos’ na TV Brasil. *Veja*, São Paulo, 9 abr. 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/tela-plana/passando-a-boiada-no-ar-record-emplaca-os-dez-mandamentos-na-tv-brasil/>. Acesso em: 30 set. 2021.

CARVALHO, I. Compra de novela bíblica da Record por R\$ 3,5 mi é questionada dentro da EBC. *Brasil de Fato*, São Paulo, 5 abr. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/05/compra-de-novela-biblica-da-record-por-r-3-5-mi-e-questionada-dentro-da-ebc>. Acesso em: 30 set. 2021.

OS DEZ mandamentos estreia na TV Brasil. *Agência Brasil*, Brasília, 2 abr. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-04/os-dez-mandamentos-estreia-na-tv-brasil>. Acesso em: 30 set. 2021.

DUARTE, L. F. D. À guisa de introdução: o que perguntamos à família e à religião. In: DUARTE, L. F. D. et al. (org.). *Família e religião*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006. p. 7-13.

ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2 v.

A ESCRAVA Isaura (2004). *Teledramaturgia*, [s. l.], [2022]. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/a-escrava-isaura-2004/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

EXIBIÇÃO da novela Os Dez Mandamentos pela TV Brasil fere a Constituição. *Ouvidoria Cidadã da EBC*, [s. l.], 14 abr. 2021. Disponível em: https://ouvidoriacidadaebc.org/exibicao-da-novela-os-dez-mandamentos-pela-tv-brasil-fere-a-constituicao/#_ftn10. Acesso em: 30 set. 2021.

GHERMAN, M. *O não judeu judeu: a tentativa de colonização do judaísmo pelo bolsonarismo*. São Paulo: Fósforo, 2022.

GIUMBELLI, E. *O fim da religião: dilemas da liberdade religiosa no Brasil e na França*. São Paulo: Attar: Pronex, 2002.

GIUMBELLI, E. Para estudar a laicidade, procure o religioso. In: BÉLIVEAU, V.; GIUMBELLI, E. (coord.). *Religión, cultura y política en las sociedades del siglo XXI*. Buenos Aires: Biblos, 2013. p. 43-68.

GIUMBELLI, E. O problema do secularismo e da regulação do religioso: uma perspectiva antropológica. In: GIUMBELLI, E. *Símbolos religiosos em controvérsias*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014. p. 209-229.

GIUMBELLI, E. Sentidos da cultura em suas relações com a religião: políticas culturais e diversidade religiosa no Brasil. *Dados: revista de ciências sociais*, Rio de Janeiro, v. 64, n. 4, e20190229, 2021.

GUTIÉRREZ, C. Igreja Universal e política: controvérsia em torno do secularismo. In: MONTERO, P. (org.). *Religiões e controvérsias públicas: experiências, práticas sociais e discursos*. São Paulo: Terceiro Nome; Campinas: Editora da Unicamp, 2015. p. 49-74.

JARDIM, L. EBC negocia novela da Record para ser exibida na TV Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 ago. 2020. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/ebc-negocia-novelada-record-para-ser-exibida-na-tv-brasil.html>. Acesso em: 31 ago. 2022.

KOGUT, P. TV Brasil tem faixa fixa de produções da Record. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 jan. 2022. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2022/01/tv-brasil-tem-faixa-fixa-de-producoes-da-record.html>. Acesso em: 31 jan. 2023.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff, 2009. p. 89-121.

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede*. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

MACHADO, C. “É muita mistura”: projetos religiosos, políticos, sociais, midiáticos, de saúde e segurança pública nas periferias do Rio de Janeiro. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 13-36, 2013.

MACHADO, C. Introdução ao dossiê Religião e Mídia. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 2, p. 139-145, 2014.

MACHADO, M. das D. *Política e religião: a participação dos evangélicos nas eleições*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

MAFRA, C. A “arma da cultura” e os “universalismos parciais”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 607-624, 2011.

MEYER, B. De comunidades imaginadas a formações estéticas: mediações religiosas, formas sensoriais e estilos de vínculo. In: GIUMBELLI, E.; RICKLI, J.; TONIOL, R. *Como as coisas importam: textos de Birgit Meyer*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019. p. 43-80.

MEYER, B.; MOORS, A. Introduction. In: MEYER, B.; MOORS, A. (ed.). *Religion, media and the public sphere*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. p. 1-25.

MITCHELL, T. Society, economy and the State Effect. In: SHARMA, A.; GUPTA, A. *The anthropology of the State: a reader*. Malden: Blackwell Publishing, 2006. p. 169-185.

MONTERO, P. Controvérsias religiosas e esfera pública: repensando as religiões como discurso. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, p. 167-183, 2012.

MONTERO, P.; SILVA, A. L.; SALES, L. Fazer religião em público: encenações religiosas e influência pública. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 24, n. 52, p. 131-164, set./dez. 2018.

MORAES, C. Novelas bíblicas são declaradas patrimônio cultural do Rio de Janeiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/novelas-biblicas-se-tornam-patrimonio-cultural-do-estado-do-rio-de-janeiro.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2022.

MOREIRA, R.; SPADA, L. *O fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as políticas públicas culturais na era pós-MinC*. Santos: Imaginário Coletivo, 2021.

NOVELA JESUS é homenageada no Rio de Janeiro. [S. l.]: Record, 1 jun. 2019. Publicado no canal Fala Brasil. 1 vídeo (2min12s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QqMpvWhSQck>. Acesso em: 30 set. 2021.

NOVELA Os Dez Mandamentos impulsiona horário nobre na TV Brasil. *Agência Brasil*, Brasília, 7 maio 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-05/novela-os-10-mandamentos-impulsiona-horario-nobre-na-tv-brasil>. Acesso em: 30 set. 2021.

OLIVEIRA, R. R. de. Feliz Dia do Evangélico para todos nós, irmãos! Duque de Caxias, 30 nov. 2021. Facebook: @rosenvergreis. Disponível em: <https://www.facebook.com/rosenvergreis/posts/4629074973825762/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

ORO, A. P. Bolsonaro e a laicidade brasileira em questão. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 22, n. 42, p. 145-172, 2022a.

ORO, A. P. Um ministro evangélico no Supremo Tribunal Federal: reações sociais e significados. *Revista Eclesiástica Brasileira*, Petrópolis, v. 82, n. 322, p. 289-309, 2022b.

PADIGLIONE, C. Venda de 'Dez Mandamentos' da Record para a TV Brasil não tem precedentes. *TelePadi*, [s. l.], 5 abr. 2021. Disponível em: <https://telepadi.com.br/venda-de-dez-mandamentos-da-record-para-a-tv-brasil-nao-tem-precedentes/>. Acesso em: 30 set. 2023.

PINHEIRO-MACHADO, R.; FREIXO, A. (org.). *Brasil em transe: bolsonarismo, novas direitas e desdemocratização*. Rio de Janeiro: Cava, 2019.

PINHEIRO-MACHADO, R.; SCALCO, L. From hope to hate. *Hau: journal of ethnographic theory*, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 21-31, 2020.

REIS, L.; TONIOL, R. Como as religiões disputam legitimidade utilizando a estratégia da religião como cultura. *Religião e Poder*, [s. l.], 18 out. 2021. Disponível em: <https://religioepoder.org.br/artigo/como-as-religoes-disputam-legitimidade-utilizando-a-estrategia-da-religiao-como-cultura/>. Acesso em: 31 jan. 2023.

RETRATOS de fé. *TV Brasil*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/retratosdefe>. Acesso em: 30 set. 2023.

RIO DE JANEIRO (Município). Câmara Municipal do Rio de Janeiro. *Projeto de decreto legislativo nº 160/2019*. Concede o título de Cidadã Benemérita do Município do Rio de Janeiro a Paula de Carvalho Richard, autora e roteirista. Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 3 abr. 2019a. Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1720.nsf/fed37fd5a6eca342032577590052088e/7d0b44-bac8199e9e832583d10053d95e?OpenDocument&Start=1.1.1.7>. Acesso em: 30 set. 2021.

RIO DE JANEIRO (Estado). Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. *Projeto de lei nº 1017/2019*. Declara Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Rio de Janeiro as telenovelas bíblicas produzidas pelas emissoras de televisão brasileiras. Rio de Janeiro: Alerj, 2019b. Disponível em: http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus_notes/default.asp?id=144&url=L3NjcHJvMTkyMy5uc2YvMTljMWRkNjhmOTZiZTNlNzgzMjU2NmVjMDAxOGQ4MzMvZDIwYTUyYmI3YzJlZTgzMjU4NDRIbDA3MTM2NWE/T3BlbkRvY3VtZW50#m. Acesso em: 30 set. 2021.

RIO DE JANEIRO (Município). Câmara Municipal do Rio de Janeiro. *Homenagens*. Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: http://www.camara.rj.gov.br/cerimonial_homenagens.php?mc1=homenagens. Acesso em: 30 set. 2021.

RIO DE JANEIRO (Município). Câmara Municipal do Rio de Janeiro. *Mandatos do Ver. Inaldo Silva*. Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <http://www.camara.rio/vereadores/inaldo-silva/mandatos>. Acesso em: 30 set. 2023.

SANT'ANA, R. A música gospel e os usos da “arma da cultura”. *Intratextos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 23-41, 2013.

SCOLA, J. Imagens literais demais: pensando elementos estéticos no fazer político do bolsonarismo e suas consequências. *Novos Debates*, [s. l.], v. 6, n. 1-2, e6205, 2020.

SCOTT, J. *Domination and the arts of resistance*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SHARMA, A.; GUPTA, A. Rethinking theories of the State in the age of globalization. In: SHARMA, A.; GUPTA, A. *The anthropology of the State: a reader*. Malden: Blackwell Publishing, 2006. p. 1-41.

SOARES, O. De ‘TV que não serve para nada’ a canal elogiado: a reviravolta da EBC com Bolsonaro. *Gazeta do Povo*, [s. l.], 7 mar. 2019. Disponível em: <https://www.gazeta-dopovo.com.br/politica/republica/de-tv-que-nao-serve-para-nada-a-canal-elogiado-a-reviravolta-da-ebc-com-bolsonaro-8l0ym7f4bm23svu2i4o858g7/>. Acesso em: 31 jul. 2019.

SPIVAK, G.; BUTLER, J. *Quem canta o Estado-Nação?: língua, política, pertencimento*. Brasília: Editora UnB, 2018.

TEIXEIRA, J. M. *A conduta universal: governo de si e políticas de gênero na Igreja Universal do Reino de Deus*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TROUILLOT, M.-R. *Global transformations: anthropology and the modern world*. New York: Palgrave, 2003.

TV BRASIL exibe novela de 2016 da Record em horário nobre. *Tela Viva*, [s. l.], 22 jul. 2022. Disponível em: <https://telaviva.com.br/22/07/2022/tv-brasil-estreia-a-super-producao-a-terra-prometida/>. Acesso em: 30 set. 2021.

VAQUER, G. Sem planejamento, Record não tem mais novela para colocar no ar após Reis. *UOL*, [s. l.], 26 maio 2023. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/sem-planejamento-record-nao-tem-mais-novela-para-colocar-no-ar-apos-reis-103100>. Acesso em: 30 maio 2023.

VERONI, W. Série de documentários “Retratos de Fé” estreia 1ª temporada na TV Brasil. *Café com Notícias*, [s. l.], 10 dez. 2014. Disponível em: <http://www.cafecomnoticias.com/2014/12/serie-de-documentarios-retratos-de-fe.html>. Acesso em: 30 set. 2021.

VITAL DA CUNHA, C. “Televisão para salvar”: religião, mídia e democracia no Brasil contemporâneo. *Antropolítica*, Niterói, n. 42, p. 199-235, 2017.

VITAL DA CUNHA, C. Irmãos contra o Império: Evangélicos de esquerda nas eleições de 2020 no Brasil. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 21, n. 39, p. 13-80, 2021.

WARNER, M. Publics and counterpublics. *Public Culture*, [s. l.], v. 14, n. 1, p. 49-90, 2002.

WRIGHT, S. The politicization of “Culture”. *Anthropology Today*, [s. l.], v. 14, n. 1, p. 7-15, 1999.

Recebido: 30/09/2022 Aceito: 27/05/2023 | Received: 9/30/2022 Accepted: 5/27/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Instruções às(aos) autoras(es)

Horizontes Antropológicos é um periódico comprometido com as boas práticas e a ética na gestão dos manuscritos, expressas nas orientações abaixo:

1 – *Horizontes Antropológicos* publica trabalhos originais/inéditos sob a forma de artigos e entrevistas, em português, espanhol, francês ou inglês.

1.1 – As(Os) autoras(es) que tiverem seus trabalhos publicados devem **observar o intervalo de 18 meses, a contar da data da publicação, antes de realizarem a submissão de um novo artigo.**

2 – O número máximo de autoras(es) por artigo é quatro. Aceitamos a **submissão de somente um trabalho por autor(a) para cada chamada de artigos.**

2.1 – A submissão de trabalhos deve ser realizada na plataforma SEER (<https://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>) e as(os) autoras(es) devem obrigatoriamente informar os seguintes dados: nome, ORCID, email, afiliação institucional (especificando cidade, estado e país da instituição). Para assegurar a integridade da avaliação às cegas pelos pares, as(os) autoras(es) devem excluir qualquer identificação de autoria nos textos, inclusive em referências e notas de rodapé. Em arquivos do Microsoft Office e PDF (Adobe Acrobat), a identificação de autoria deve ser removida das propriedades do documento. Não aceitamos a duplicação de publicação ou tradução de artigo já publicado em outro periódico ou como capítulo de livro.

2.2 – Caso haja interesse das(os) autoras(es), os artigos podem ser disponibilizados previamente na modalidade **preprint** em <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/index>. Para isso, é necessário o aceite das exigências de conformidade com a Ciência Aberta (**solicite o formulário pelo email** horizontes@ufrgs.br). Neste formulário, as(os) autoras(es) informam: (a) se o manuscrito é um preprint e, em caso positivo, sua localização; (b) se dados, códigos de programas e outros materiais

subjacentes ao texto do manuscrito estão devidamente citados e referenciados; e (c) se aceitam **opções de abertura no processo de avaliação pelos pares**.

2.3 – Como expressão de transparência e reconhecimento das diferentes contribuições de pesquisadores à pesquisa comunicada, o texto final, no caso de aprovação para publicação, deve informar ao final, de modo preciso, as contribuições específicas de cada autor(a). As(Os) autoras(es) também devem especificar formalmente se há ou não possíveis conflitos de interesse na realização e comunicação de suas pesquisas.

2.4 – Os artigos devem ter um título que represente de forma objetiva seu conteúdo, ser escritos em espaço duplo e ter até 10 mil palavras, incluindo referências e notas. Caso se trate de artigo sobre pesquisa empírica, o texto pode chegar a 11 mil palavras e deve apresentar a metodologia empregada: como as observações foram coletadas; de onde e como as observações foram extraídas, quais documentos e arquivos foram consultados, em que local e data; quais perguntas de quais surveys foram analisadas; em que contexto, local e data/período foi realizado o trabalho de campo; quantas pessoas foram entrevistadas; qual roteiro foi utilizado; qual técnica de observação foi empregada, etc. Deve ainda explicitar como as observações foram analisadas, quais foram os métodos e técnicas utilizadas na produção de cada gráfico, tabela, figura, descrição e interpretações defendidas.

2.5 – Os artigos devem vir acompanhados de um resumo escrito em espaço simples, no mesmo idioma, com até 150 palavras, e de mais quatro palavras-chave, bem como de uma versão em inglês do resumo (abstract), nos mesmos padrões, com quatro palavras-chave (keywords) e versão em inglês do título. No caso de originais em inglês, essas informações devem, também, trazer a versão em português.

3 – O padrão adotado pela revista para citações e referências segue as normas da ABNT, NBR 10520 e NBR 6023, respectivamente.

3.1 – As notas explicativas devem vir no rodapé da página e as referências devem vir após o texto, ordenadas alfabeticamente.

3.2 – No corpo do texto, a indicação de referência nas citações diretas deve trazer autor(es), ano de publicação e página(s); nas citações indiretas a indicação de página é opcional, conforme os modelos:

Segundo Hassen (2002, p. 173): “Há uma grande carência de materiais didáticos nesse campo, principalmente se aliados à ludicidade.”

Sabemos que há “[...] uma grande carência de materiais didáticos nesse campo [...]” (Hassen, 2002, p. 173).

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo (Hassen, 2002).

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo, segundo Hassen (2002).

ou

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo, segundo Hassen (2002, p. 173).

3.3 – As citações diretas com mais de três linhas, no texto, devem ser destacadas com recuo e corpo menor de letra, sem aspas, em espaço simples; transcrições das falas dos informantes seguem a mesma norma, conforme o modelo:

[...] regras de comportamento explícitos às quais os indivíduos se referem conscientemente, e que se fundam sobre justificações ou princípios filosóficos, ideológicos ou políticos, ou sobre o surgimento de novas aspirações individuais ou coletivas. (Bozon, 1995, p. 124).

3.4 – As referências, no final do texto, devem seguir os modelos:

3.4.1 – Livro (e guias, catálogos, dicionários, etc.) no todo: autor(es), título (em itálico e separado por dois-pontos do subtítulo, se houver), número da edição (se indicado), local, editora, ano de publicação:

DUMONT, L. *Homo hierarchichus*: o sistema de castas e suas implicações. São Paulo: EDUSP, 1992.

FORTES, M.; EVANS-PRITCHARD, E. E. (ed.). *African political systems*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MINISTÉRIO DE SALUD. Unidade Coordinadora Ejecutora VIH/SIDA y ETS. *Boletín de SIDA*: programa nacional de lucha contra los retrovirus del humano y SIDA. Buenos Aires, mayo 2001.

3.4.2 – Parte de livro (fragmento, artigo, capítulo em coletânea): autor(es), título da parte seguido da expressão “In:”, autor(es) do livro, título (em itálico e separado por dois-pontos do subtítulo, se houver), número da edição (se indicado), local, editora, ano de publicação, página(s) da parte referenciada:

VELHO, O. Globalização: antropologia e religião. In: ORO, A. P.; STEIL, C. A. (org.). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 25-42.

3.4.3 – Artigo/matéria em periódico (revista, boletim, etc.): autor(es), título do artigo, nome do periódico (em itálico), local, ano e/ou volume, número, páginas inicial e final do artigo, data.

CORREA, M. O espartilho de minha avó: linhagens femininas na antropologia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 3, n. 7, p. 70-96, out. 1997.

3.4.4 – Artigo/matéria em jornal: autor(es), título do artigo, nome do jornal (em itálico), local, data, seção ou caderno, página (se não houver seção específica, a paginação precede a data):

TOURAINÉ, A. O recuo do islamismo político. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2001. Mais!, p. 13.

SOB as bombas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 22 mar. 2003.

3.4.5 – Trabalhos acadêmicos: referência completa seguida do tipo de documento, grau, vinculação acadêmica, local e data da defesa conforme folha de aprovação (se houver):

GIACOMAZZI, M. C. G. *O cotidiano da Vila Jardim*: um estudo de trajetórias, narrativas biográficas e sociabilidade sob o prisma do medo na cidade. 1997. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

3.4.6 – Evento no todo: nome do evento, numeração (se houver), ano e local (cidade) de realização, título do documento (anais, atas, resumos, etc., em itálico), local de publicação, editora e data de publicação:

REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos [...]*. Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998.

3.4.7 – Trabalho apresentado em evento: autor(es), título do trabalho apresentado seguido da expressão “In:”, nome do evento, numeração (se houver), ano e local (cidade) de realização, título do documento (anais, atas, resumos, etc., em itálico), local de publicação, editora, data de publicação e página inicial e final da parte referenciada:

STOCKLE, V. Brasil: uma nação através das imagens da raça. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos [...]*. Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998. p. 33.

3.4.8 – Documento em meio eletrônico: acrescenta-se à referência a descrição física do suporte (CD-ROM, disquete, etc.); para documentos consultados online, indica-se o endereço completo e a data de acesso (dia, mês e ano):

CEISAL – CONGRESO EUROPEO DE LATINOAMERICANISTAS, 3., 2002, Amsterdam. *Cruzando fronteras en América Latina*. Amsterdam: CEDLA: Radio Nederland Wereldomroep. 1 CD-ROM.

ALVES, D. Notas sobre a condição do praticante budista. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 7, n. 9, p. 57-80, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/2767/1382>. Acesso em: 5 jun. 2013.

3.5 – Nos textos, evitar o uso de mais de uma fonte tipográfica; usar inicial maiúscula somente quando imprescindível; os recursos tipográficos devem ser utilizados uniformemente:

- a) itálico: para palavras estrangeiras, não dicionarizadas e ênfase;
- b) aspas duplas: citações diretas com menos de três linhas, citações de palavras individuais ou palavras cuja conotação ou uso mereça destaque;
- c) negrito e sublinhado: devem ser evitados.

4 – Imagens que façam parte do artigo (figuras e gráficos inclusive) devem ser enviadas em formato TIFF (sem compressão) e resolução de 300 dpi no tamanho final pretendido para a impressão. Largura máxima: 11,6 cm; altura máxima: 16 cm (ou 1368 x 1890 pixels).

5 – As imagens (fotos, ilustrações, etc.) precisam estar liberadas para reprodução e publicação, **qualquer que seja a sua origem**: disponíveis online, extraídas de material com referência bibliográfica, pertencentes a acervo, etc.

Para cada imagem a ser publicada no artigo é necessário informar em qual tipo de licença de reprodução ela se encaixa e fornecer os dados complementares, por exemplo:

5.1 – se de autoria própria, atestar por escrito essa origem e que a sua reprodução não fere os direitos de outrem, como, por exemplo, o direito de imagem de pessoas fotografadas;

5.2 – se de domínio público, indicar origem confiável dessa informação e fornecer os créditos adicionais que devem acompanhar a imagem; notar que variam as regulações nacionais a esse respeito, e é preciso conferi-las: o prazo para a entrada em domínio público muda de país a país, e em alguns permanece a necessidade de autorização mesmo depois de isso ocorrer, a partir do entendimento de que a liberação da obra não se estende automaticamente à imagem que a registra ou ao responsável pela sua guarda;

5.3 – se liberada de antemão na fonte, indicar onde consta essa informação e fornecer os créditos adicionais que devem acompanhar a imagem;

5.4 – se licenciada Creative Commons, indicar sob qual modalidade específica dessa licença (tipo e versão) e fornecer os créditos adicionais que devem acompanhar a imagem;

5.5 – se imagem com copyright, fornecer por escrito a autorização do detentor de direitos autorais e informar também as suas exigências quanto ao crédito que

deve acompanhar a imagem; ao fazer o pedido de autorização, é fundamental informar que o artigo será publicado sob uma licença Creative Commons de tipo CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR), pois esse dado certamente determinará a decisão do detentor de direitos autorais sobre a autorização e seus termos e condições.

Na autorização é necessário constar:

- a) o nome da(s) autora(s) ou autor(es) do artigo;
- b) que se destina a publicação em *Horizontes Antropológicos*;
- c) a descrição da imagem que está sendo autorizada, de modo que seja possível identificá-la;

5.6 – todo levantamento de informações sobre a imagem e obtenção de autorização é de responsabilidade da(s) autora(s) ou autor(es), que deve(m) enviar à revista esse material organizado, com dados completos e de fácil checagem; imagens com informações imprecisas ou incompletas não serão publicadas.

6 – A publicação dos artigos será decidida pelas(os) editoras(es) da revista e organizadoras(es) do número temático, levando em consideração pareceres de consultoras(es) externas(os).

7 – Para alargar a captação de colaborações, *Horizontes Antropológicos* faz ampla divulgação da temática de seus números já programados e respectivas(os) organizadoras(es) na contracapa de seus números, em seu website (<https://www.ufrgs.br/ppgas/ha>), em redes sociais, em blogs especializados e em boletins de associações profissionais de ciências sociais.

Declaração de direito autoral

O envio dos trabalhos implica a cessão imediata e sem ônus dos direitos de publicação para a revista, a qual é filiada ao sistema Creative Commons, atribuição CC-BY 4.0. A autora ou o autor é integralmente responsável pelo conteúdo do artigo e continua a deter todos os direitos autorais para publicações posteriores, devendo, se possível, fazer constar a referência à primeira publicação na revista.

Os artigos, depois de examinados pelas(os) editoras(es), são avaliados por consultoras(es) da área de conhecimento da pesquisa, de instituições de ensino e/ou pesquisa nacionais e estrangeiras e com comprovada produção científica. Para serem aceitos, os artigos precisam ser considerados pelas(os) editoras(es) como tendo o nível exigido pela revista, receber no mínimo dois pareceres favoráveis e incorporar as sugestões das(os) pareceristas na versão final.

Não há taxa para submissão e avaliação de artigos.

Instructions to authors

Horizontes Antropológicos is committed to good practices and ethics in the management of manuscripts, expressed in the guidelines below:

1 – *Horizontes Antropológicos* publishes original/unpublished works in the form of articles and interviews in Portuguese, Spanish, French or English.

1.1 – Authors who have their work published must observe the **interval of 18 months, from the date of publication, before submitting a new article.**

2 – The maximum number of authors per article is four. **For each call for papers, we accept the submission of only one work per author.**

2.1 – The submission of papers must be held in the SEER platform (<https://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>) and the authors must inform the following data: name, email, ORCID registration number and institutional affiliation (with City, State and Country). To ensure the integrity of the blind peer review, the authors must exclude any identification of authorship in the texts, including references and footnotes. In Microsoft Office and PDF (Adobe Acrobat) files, the authorship ID must be removed from the document properties. We do not accept duplication of publication or translation of articles already published in another journal or as a book chapter.

2.2 – If there is interest from the authors, the articles can be previously made available in the **preprint** mode at <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/index>. For this, it is necessary to accept the requirements for compliance with Open Science (and **request the form by email** horizontes@ufrgs.br). In this form, the authors inform: (a) if the manuscript is a preprint and, if so, its location; (b) whether data, program codes and other materials underlying the text of the manuscript are properly cited and referenced; and (c) **if openness options are accepted in the peer review process.**

2.3 – As an expression of transparency and recognition of the different contributions to the research, the final text, in the case of approval for publication, must inform at the end, in a precise manner, the specific contributions of each author. The authors should also formally specify potential conflicts of interest in their research.

2.4 – Articles must have a title that objectively represents their content, also be written in double space and have up to 10,000 words, including references and notes. In the case of empirical research, the text can reach 11,000 words and must present the methodology: how the observations were collected; where and how the observations were extracted, what documents and files were consulted, in what place and date; which questions from which surveys were analyzed; in what context, place and date/time period the fieldwork was carried out; how many people were interviewed; which guide was used; which observation technique was employed, etc. It should also explain how the observations were analyzed, what were the methods and techniques used in the production of each graph, table, figure, description and interpretations.

2.5 – Articles must contain an abstract written in simple space and with up to 150 words and four keywords, as well as a Portuguese version of the abstract, keywords and title.

3 – For quotes and references, the journal follows the ABNT (Brazilian Association of Technical Norms) standards NBR 10520 and NBR 6023, respectively.

3.1 – Notes must appear at the bottom of the page (as footnotes). Bibliographical references must appear in the end of the text and ordered alphabetically .

3.2 – Direct quotes must appear in the main body of the text in the following manner: author's last name, year of publication, page indication. In the indirect quotes the page indication is optional, according to the following models:

According to Lancaster (1992, p. 173): "Machismo, in whatever guise, is not simply a matter of ideology."

We know that “machismo, in whatever guise, is not simply a matter of ideology” (Lancaster, 2002, p. 173).

We know that machismo is not simply a matter of ideology (Lancaster, 1992).

or

Machismo is not simply a matter of ideology, according to Lancaster (1992, p. 173).

3.3 – Direct quotes with more than three lines must appear in small print, without quotation marks, in single-spaced text; transcriptions of interviews must follow the same format, as in the example:

One view stresses the “vertical” element in faith, the relationship to God; and it selects certain persons, institutions, objects which in a privileged way are held to give access to the divine clearly and unmistakably. [...] The other view of the sacred refuses to localize it in the people, places and things. (Hebblethwaite, 1975, p. 15).

3.4 – Bibliographical references at the end of the text must follow the guidelines:

3.4.1 – Books, guides, catalogues, dictionaries, etc.: author(s), title (in italics and separated by a colon from the subtitle, when applicable), edition number (if indicated), place, publisher, year of issue:

SAHLINS, M. *How “natives” think*: about Captain Cook, for example. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

FORTES, M.; EVANS-PRITCHARD, E. E. (ed.). *African political systems*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MINISTÉRIO DE SALUD. Unidade Coordenadora Ejecutora VIH/SIDA y ETS. *Boletín de SIDA*: programa nacional de lucha contra los retrovirus del humano y SIDA. Buenos Aires, mayo 2001.

3.4.2 – Part of a book (fragment, article, chapter in a collective work): author(s), title of the part followed by the expression “In:”, author(s) of the book, title (in

italics and separated by a colon from the subtitle, when applicable), edition number (if indicated), place, publisher, year of issue:

BRUNER, E. M. Ethnography as narrative. *In*: TURNER, V. W.; BRUNER, E. M. *The anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 139-155.

3.4.3 – Article/paper in journal: author(s), title of article, name of the journal (in italics), place, year and/or volume, number, initial and final page of the article, date.

WHITE, H. The value of narrativity in the representation of real. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 1, p. 5-27, 1980.

3.4.4 – Article in newspaper: author(s), title of the article, name of the newspaper (in italics), place, date, section or part, page (if there is a specific section, the page precedes the date):

TOURAINÉ, A. O recuo do islamismo político. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2001. Mais!, p. 13.

SOB as bombas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 22 mar. 2003.

3.4.5 – Academic works: complete reference followed by the type of document, degree, academic affiliation, place and date as indicated in the document:

GIACOMAZZI, M. C. G. *O cotidiano da Vila Jardim: um estudo de trajetórias, narrativas biográficas e sociabilidade sob o prisma do medo na cidade*. 1997. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

3.4.6 – Scientific events: name of the event, number (if there is), year and place (city), title of the document (annals, acts, abstracts, etc., in italics), place of issue, publisher and date of publication:

REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos [...]* Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998.

3.4.7 – Paper presented at a scientific event: author(s), title of the paper presented followed by the expression “*In:*”, name of the event, number (when applicable), year and place (city) where the event occurred, title of the document (annals,

acts, abstracts, etc., in italics), place of issue, publisher, date of publication and initial and final pages of the paper:

STOCKLE, V. Brasil: uma nação através das imagens da raça. *In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA*, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998. p. 33.

3.4.8 – Documents in electronic media must be listed under the specific sort of support (CD-ROM, disk, etc.); for documents consulted online the full web address and date of access (day, month and year) must be indicated:

CEISAL – CONGRESO EUROPEO DE LATINOAMERICANISTAS, 3., 2002, Amsterdam. *Cruzando fronteras en América Latina*. Amsterdam: CEDLA: Radio Nederland Wereldomroep. 1 CD-ROM.

ALVES, D. Notas sobre a condição do praticante budista. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 7, n. 9, p. 57-80, jan./jun. 2006. Available at: <http://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/2767/1382>. Accessed: 5 jun. 2013.

3.5 – In the main body of the text, authors must follow a consistent typographical style and use capital letters only when absolutely necessary:

- a) italics: for foreign words and emphasis;
- b) double quotes: in direct quotes with less than 3 lines; in words which have an unusual connotation and in those which should receive particular emphasis;
- c) bold type and underlining should be avoided.

4 – Any illustrations (including diagrams and graphics) must be sent in TIFF format (without compression), in the final size intended for publication and at 300 dpi resolution. Maximum width: 4.56 inches (11,6 cm) and maximum height: 6.3 inches (16 cm) or 1368 by 1890 pixels.

5 – The images (photos, illustrations, etc.) must each include an official release for reproduction and publication, **whatever their source**: whether available online, taken from the bibliography of reference, or part of a collection, etc.

For each image published in the article, information must be provided as to which type of permission for reproduction it requires and relevant data, for example:

5.1 – If self-authored, attest in writing to that origin and to the fact that reproduction does not infringe the rights of others (as, for example, in the unauthorized use of a person's photo image);

5.2 – If in the public domain, indicate a reliable source of this information and provide additional credits to accompany the image. Note that the time lapse required to enter the public domain changes from country to country. In some countries the need for authorization of images remains even after a text has entered public domain, due to the understanding that the work's liberation does not automatically extend to the images associated with it or to the person responsible for its custody;

5.3 – If released as a matter of policy by the original source, indicate where this information appears and provide the additional credits that attest to this fact;

5.4 – if licensed under Creative Commons, indicate under which specific modality of this license (type and version) and provide the additional credits stating this fact;

5.5 – if copyrighted image, provide written permission from the copyright holder. Information on the requirements of the credit release should also accompany the Image. When requesting authorization, be sure to inform the copyright holder that the article will be published under a Creative Commons CC BY 4.0 license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>), as this information is relevant to the copyright holder's decision on the terms and conditions of release.

The authorization must contain:

- a) the name of the author of the article;
- b) a statement that the image is intended for publication in *Horizontes Antropológicos*;
- c) the description of the image being authorized, so that it is possible to identify it;

5.6 – all information about the image and authorizations of use are of the author's responsibility. This data should be sent to the journal in a complete and organized form that is easily verifiable; images with inaccurate or incomplete information will not be published.

6 – The publication of the articles will be decided by the editors of the journal and the coordinators of the issue, taking into consideration the peer reviews.

7 – In order to broaden the collection of collaborations, *Horizontes Antropológicos* makes a wide dissemination of the theme of its forthcoming issues and of the respective coordinators on the back cover of the issues, on its website (<https://www.ufrgs.br/ppgashorizontesantropologicos/>), on social media, on specialized blogs and on newsletters of social sciences professional associations.

Copyright statement

Submission of works automatically implies the immediate and free assignment of copyright to the journal, which is affiliated to the Creative Commons Attribution CC-BY 4.0 license. The author is fully responsible for the content of the article and continues to hold all copyrights for subsequent publication and must, if possible, include the reference to the first publication in *Horizontes Antropológicos*.

The articles, after examination by the editors, are evaluated by experts from national and international institutions of teaching and/or research. To be accepted for publication, the articles must be considered by the editors, must receive two favorable reviews and incorporate suggestions of the reviewers in their final version.

There is no fee for submission, evaluation and publication of articles.

Temas dos números anteriores

1995

- 1 Gênero
- 2 Antropologia visual
- 3 Religiões afro-americanas

1996

- 4 Comida

1997

- 5 Diferenças culturais
- 6 Sociedades indígenas
- 7 Histórias da antropologia

1998

- 8 Religião
- 9 Corpo, doença e saúde

1999

- 10 Diversidade cultural e cidadania
- 11 Música e sociedade
- 12 Cultura oral e narrativas

2000

- 13 A cidade moderna
- 14 Relações interétnicas

2001

- 15 Antropologia e política
- 16 Natureza e cultura

2002

- 17 Sexualidade e Aids
- 18 Arqueologia e sociedades tradicionais

2003

- 19 Imigração e fronteiras
- 20 Antropologia e turismo

2004

- 21 Antropologi@web
- 22 Cultura escrita e práticas de leitura

2005

- 23 Patrimônio cultural
- 24 Antropologia e performance

2006

- 25 Antropologia e meio ambiente
- 26 Direitos sexuais

2007

- 27 Religião e política
- 28 Antropologia e consumo

2008

- 29 Antropologia e arte
- 30 Antropologia e esporte

2009

- 31 Circulação internacional
- 32 Etnografias

2010

- 33 Antropologia e estilos de vida
- 34 Antropologia e ciclos de vida

2011

- 35 Ciência, poder e ética
- 36 Cultura material

Temas dos números anteriores

2012

- 37 Teoria antropológica
- 38 Saberes e fazeres

2013

- 39 Antropologia e trabalho
- 40 Megaeventos

2014

- 41 Antropologia e políticas globais
- 42 Sofrimento e violência

2015

- 43 Diásporas
- 44 Cultura e aprendizagem

2016

- 45 Economia e cultura
- 46 Tecnologias de governo: etnografias de práticas e políticas

2017

- 47 Gênero e sexualidade, saberes e intervenções
- 48 Antropologia e animais
- 49 Antropologia, etnografia e educação

2018

- 50 Políticas de inclusão
- 51 Sistemas xamânicos e novos xamanismos
- 52 A religião no espaço público

2019

- 53 Antropologia dos museus
- 54 Antropologia e emoções
- 55 Arte e cidade

2020

- 56 Imitação, simulacro e falsificação
- 57 Antropologia da biossegurança
- 58 Antropologia histórica e povos indígenas

2021

- 59 Covid-19. Antropologias de uma pandemia
- 60 Antropologia da criança
- 61 Governança reprodutiva

2022

- 62 História das antropologias do mundo
- 63 Negritude e relações raciais
- 64 Antropologia e deficiência

2023

- 65 Antropologia e democracia
- 66 Antropologia e crise ambiental

Números de *Horizontes Antropológicos* a serem publicados em 2024/2025

Número 68

Etnografias do digital

organizado por Jean Segata e Theophilos Rifiotis

Envio de artigos: de 01/10/2022 a 31/01/2023

Número 69

Depois da Covid-19

organizado por Arlei Sander Damo, Ceres VÍctora, Handerson Joseph
e Patrice Schuch

Envio de artigos: de 01/02/2023 a 31/05/2023

Número 70

Antropologia do desenvolvimento

organizado por Pablo Quintero, Alberto Arce e Guilherme F. W. Radomsky

Envio de artigos: de 01/06/2023 a 30/09/2023

Número 71

Territorialidades negras e indígenas

organizado por Sérgio Baptista da Silva, João Daniel Dorneles Ramos,
Cauê Fraga Machado e Sandro José da Silva

Envio de artigos: de 01/10/2023 a 31/01/2024

Número 72

Corpo e antropologia

organizado por Ceres VÍctora, José Miguel Nieto Olivar, Sahra Gibbon
e Jean Segata

Envio de artigos: de 01/02/2024 a 31/05/2024

Submissão de artigos em: <https://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>

Ensaio sobre o Tema: Antropologias, artes e políticas – Vi Grunvald; Paulo Raposo; Roger Sansi Roca / **Artigos:** A política cultural da saúde transgênero: considerações a partir do encontro entre o ativismo trans e o teatro – Francisco Cleiton Vieira / “Exu, a Sapucaí é vossa”: as múltiplas presenças de exu na performance do carnaval – Vânia Zikán Cardoso / “A terra é circular”: cosmologias afro-atlânticas e ação política no filme *Ôrí* – Vagner Gonçalves da Silva; Gustavo Maan / *Ivaginging worlds: on Ursula K. Le Guin, social science-fiction, and altertopias* – Miguel Vale de Almeida / Estratégias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista – Silvia Citro / Necropoetic gestures – Scott Head / Pode uma travesti ser mestra? F(r)icções de gênero na tradição do guerreiro em Juazeiro do Norte (CE) – Ribamar José de Oliveira Junior / No somos memorias: curar el miedo – Celia Irina González Álvarez / Viver o Carnaval, criar a vida: performance, política e ativismo nas ruas do Rio de Janeiro – Caroline Peres Couto / **Espaço Aberto:** Recordando al Shimmy Club: sociabilidad afroargentina en la segunda mitad del siglo XX (1950s-1970s) – Alejandro Frigerio / Estados bíblicos: circulação e acionamento de produções audiovisuais bíblicas em contextos estatais no Brasil recente – Jorge Scola

Temas dos próximos números e organizadores:

Etnografias do digital – Jean Segata e Theophilos Rifiotis

Depois da Covid-19 – Arlei Sander Damo, Ceres VÍctora, Handerson Joseph e Patrice Schuch

Antropologia do desenvolvimento – Pablo Quintero, Alberto Arce e Guilherme F. W. Radomsky

Territorialidades negras e indígenas – Sérgio Baptista da Silva, João Daniel Dorneles Ramos, Cauê Fraga Machado e Sandro José da Silva

Corpo e antropologia – organizado por Ceres VÍctora, José Miguel Nieto Olivar, Sahra Gibbon e Jean Segata