

# mediação

Uma publicação do Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos e dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade Fumec Belo Horizonte, v. 22, n. 29, jul./dez. de 2019

ISSN: 1676-2827



UNIVERSIDADE  
**FUMEC**

Sociedade  
Contemporânea  
e Coletivos



# mediação

volume 22 • número 29 • julho/dezembro de 2019

ISSN 2179 - 9571

Mediação	Belo Horizonte	v.22	n.29	p.1-248	jul./dez. 2019
----------	----------------	------	------	---------	----------------

Mediação / Universidade Fumec, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.  
– Vol. 22 no. 29 (jul./dez. 2019) - Belo Horizonte: Universidade Fumec,  
Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, 2001 -

v. : il. ; 25 cm

Semestral

ISSN 2179-9571

1. Comunicação de massa 2. Jornalismo 3. Publicidade 4. Propaganda  
I. Universidade Fumec. Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.

CDU:316.77

# Sumário

Cidade Ambulante: a climatologia da errância nos coletivos culturais do Rio de Janeiro

***Cíntia S. Fernandes, Flávia M. Barroso e Victor Belart***

13

Mediações das mulheres nas cenas musicais: o coletivo Girls on X e o Riot Grrrl em Natal/RN

***Daniel Meirinho e Karina Moritzen***

35

Instituto Política Por.De.Para Mulheres: entre a comunicação e a representatividade das mulheres na política

***Claudia de Quadros, Luciana Panke, Karina Bernardi e Silvia Cunha***

57

"Lutar não é loucura": a ação do grupo Mães Kiss em busca de memória e justiça no caso da tragédia

***Alice Bianchini Pavanello e Sandra Rúbia Silva***

83

Ciberativismo aliado ao Movimento Feminista: uma análise da experiência do aplicativo PenhaS

***Marina Solon Fernandes Torres Martins e Márcia Vidal Nunes***

111

Ativismo de sofá ou participação política?  
Os processos de politização do ativismo por hashtag

**Maiara Garcia Orlandini**

---

131

Do sonho de emancipação, que mobilizou pessoas em todo o mundo, à eleição dos indignados

**Carlos Roberto Gomes dos Santos**

---

151

Cena Musical Decolonial: uma proposição

**Tobias Arruda Queiroz**

---

173

Batidas excitadas: comunicação, êxtase e despesa nas festas de música eletrônica

**Thiago Tavares das Neves**

---

201

Quando o diabo nos faz rir: paródias e transmutações arquetípicas da série Lucifer

**Robéria Nádía Araújo Nascimento e Valtynnya Campos Pires**

---

223

## UNIVERSIDADE FUMEC

### REITORIA

**Reitor:**

Prof. Fernando de Melo Nogueira

**Vice-Reitor:**

Prof. Guilherme Guazzi Rodrigues

**Pró-reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:**

Profa. Maria Lectícia Firpe Penna

### FUNDAÇÃO

**Conselho de Curadores:**

Prof. Antônio Carlos Diniz Murta – Presidente

Profa. Silvana Lourenço Lobo – Vice-Presidente

**Conselho Executivo**

Prof. Air Rabelo – Presidente

### MESTRADO EM ESTUDOS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS

**Coordenadora:**

Profa. Astréia Soares

### DIRETORIA DA FCH

**Diretor-Geral:**

Prof. Antônio Marcos Nohmi

**Diretor de Ensino:**

Prof. João Batista de Mendonça Filho

### CURSOS DE JORNALISMO E PUBLICIDADE E PROPAGANDA

**Coordenador**

Prof. Sérgio Arreguy Soares

### REVISTA MEDIAÇÃO

**Editor:**

Prof. Luiz Henrique Barbosa

**Capa:**

Profa. Dunya Azevedo

**Editores Eletrônicos:**

Daniel Washington Soares Martins

**Revisão:**

Prof. Luiz Henrique Barbosa

**Conselho Editorial:**

Prof. Adriano Duarte Rodrigues (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Profa. Astréia Soares (Universidade Fumec, Brasil)

Prof. Bruno Sousa Leal (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Gedley Belchior Braga (Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil)

Profa. Graziela Valadares Gomes de Melo Vianna (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Luiz Ademir de Oliveira (Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil)

Prof. Márcio de Vasconcelos Serelle (PUC Minas, Brasil)

Prof. Moisés Adão Lemos Martins (Universidade do Minho, Portugal)

Profa. Regina Motta (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Rodrigo Fonseca Rodrigues (Universidade Fumec, Brasil)

Prof. Sérgio Laia (Universidade Fumec, Brasil)

Profa. Tháís Machado Borges (Universidade de Estocolmo, Suécia)

**Rua Cobre, 200 • Bairro Cruzeiro • CEP 30310-190  
Belo Horizonte • Minas Gerais • Tel.: (31) 3228-3090  
mediacao@fch.fumec.br**



# Editorial

A vigésima nona edição da *Mediação* acolhe o dossiê temático *Sociedade Contemporânea e Coletivos*. Sob a coordenação da Professora Raquel Utsch, o tema aborda uma tendência muito recorrente na nossa sociedade: a organização de pessoas em torno de um objetivo comum, mas quase sempre não vinculada a uma instituição. Os chamados coletivos surgem, muitas vezes, para ocupar um vazio ou uma insatisfação deixados pelas intuições tradicionais, como partidos ou setores do governo, e agem em áreas diversas: política, economia, cultura. Vamos deixar que a própria voz da autora nos esclareça:

As relações sociais contemporâneas conformam-se no âmbito da atuação de coletivos que articulam mediações sociais e tecnológicas, com fins de resistência política e transformação social. No centro da disputa de sentido, ligada ao enfrentamento das condições de desigualdade social e discriminação cultural, estão os modos de produção comunicativa em redes sociotécnicas que reconfiguram as formas de organização dos movimentos sociais. O dossiê temático propõe a reflexão sobre as relações entre as interações mediadas por dispositivos midiáticos e a experiência cultural na atualidade; as formas de gestão e o impacto social das ações realizadas por meio dos coletivos; a discussão sobre as formas contemporâneas de apropriação midiaticizada do espaço público, o que delinea as dimensões estéticas e políticas da experiência urbana contemporânea; a produção de sentido por coletivos jornalísticos ou não que enfrentam a lógica mercadológica dos meios convencionais.

Conforme Raquel nos aponta, os coletivos vão surgir nos dispositivos midiáticos e, no caso específico desta edição, vão estar

relacionados a movimentos culturais da cidade, representatividade feminina, representação política e permanência da memória.

Abrimos esta edição com o artigo *Cidade Ambulante: a climatologia da errância nos coletivos culturais do Rio de Janeiro*, de Cíntia Sanmartin Fernandes, Flávia Magalhães Barroso e Victor Belart. Tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro, os autores irão discutir as novas práticas de deslocamentos de coletivos de cultura dentro do contexto de acirramento das políticas de regulação das atividades de rua. São analisadas as ações dos grupos Coletivo XV e Coletivo das Ambulantes.

Investigar a participação das mulheres em eventos musicais é a proposta do artigo *Mediações das mulheres nas cenas musicais: o coletivo Girls on X e o Riot Grrrl em Natal/RN*, de Daniel Meirinho e Karina Moritzen. Valendo-se do conceito de cenas musicais, de William Straw e de discussões sobre silenciamento das mulheres subalternas, de Gayatri Spivak, os autores analisam o festival Girls on X, enfatizando sua relação com o movimento estadunidense Riot Grrrl.

Em *Instituto Política Por.De.Para Mulheres: entre a comunicação e a representatividade das mulheres na política*, Claudia Irene de Quadros, Luciana Panke, Karina Lançoni Bernadi e Silvia Maria da Silva Cunha analisam a comunicação do coletivo feminista Instituto Política Por.De.Para Mulheres, que tem sede em Curitiba (PR). Uma das principais conclusões a que chegam as autoras é que o coletivo adota uma comunicação descentralizada e horizontal, o que permite alcançar engajamentos positivos com o público-alvo.

O artigo seguinte também irá tratar de uma organização de mulheres. Em *Lutar não é loucura: a ação do grupo Mães Kiss em busca de memória e justiça no caso da tragédia*, Alice Bianchini Pavanello e Sandra Rúbia Silva analisam as práticas de consumo

do Facebook pelas Mães Kiss, grupo de mães que perderam seus filhos no incêndio ocorrido na Boate Kiss, em janeiro de 2013, em Santa Maria (RS). A proposta do coletivo é enfrentar as tentativas de silenciamento das vozes dessas mães que clamam por justiça e o consequente esquecimento da tragédia. Para isso, utilizam como principal arma o Facebook.

A utilização da rede midiática como aliada à luta das mulheres também será tema do artigo seguinte. Em *Ciberativismo aliado ao Movimento Feminista: uma análise da experiência do aplicativo PenhaS*, Marina Solon Fernandes Torres Martins e Márcia Vidal Nunes fazem uma análise dos usos do aplicativo PenhaS, idealizado e mantido pela Organização Não Governamental (ONG) AzMina, e que é utilizado como forma de combate à violência doméstica. O foco principal das autoras é a ferramenta denominada DefendePenha, que promove um espaço de acolhimento, diálogo e construção de ações dentro e fora do aplicativo.

Ciberativismo como aliado ao movimento feminista é o tema do artigo *Ativismo de sofá ou participação política? Os processos de politização do ativismo por hashtag*, de Maiara Garcia Orlandini. A partir da análise da hashtag Chega de FiuFiu, na plataforma Twitter, a autora nos mostra como a conversação gerada nas mobilizações nas plataformas digitais conectam com as esferas privada, pública e governamental e incitam o processo de politização.

Em *Do sonho de emancipação, que mobilizou pessoas em todo o mundo, à eleição dos indignados*, Carlos Roberto Gomes dos Santos procura compreender como as novas tecnologias possibilitaram o surgimento dos movimentos sociais contemporâneos e se existe uma relação entre essas tecnologias e a radicalização entre polos políticos que vêm dividindo diversos países; dentre eles, o Brasil.

Os textos que se seguem não se alinham ao dossiê temático deste número, mas estão dentro do escopo da revista. Em *Cena Musical Decolonial: uma proposição*, Tobias Arruda Queiroz discute os desdobramentos da aplicabilidade do conceito de Cena Musical, de Straw, e de Cena, de John Irwin. Para isso, o autor se vale da pesquisa desenvolvida por ele na qual investiga os bares de metal/rock de cidades interioranas do Nordeste. Observa a não adequação da epistemologia da ideia de cena e também a reverberação de uma colonialidade do saber. Diante disso, propõe ampliar o escopo teórico, incluindo o conceito de regurgitar e a teoria decolonial.

Em *Batidas excitadas: comunicação, êxtase e despesa nas festas de música eletrônica*, Thiago Tavares das Neves faz uma abordagem teórico-epistemológica sobre as festas de música eletrônica. Para o autor, essa modalidade de festa condensa comunicação, despesa e êxtase. Esses três elementos partilham da mesma esfera semiótica e antropológica e atuam como operadores conceituais para se pensar a dimensão universal da festa.

Esta edição se encerra com o artigo *Quando o diabo nos faz rir: paródias e transmutações arquetípicas da série Lucifer*, de Robéria Nádia Araújo Nascimento e Valtynnya Campos Pires. As autoras analisam a primeira e a segunda temporada da série americana *Lucifer*, com o objetivo de compreender as simbologias e os arquétipos em torno da figura do diabo no imaginário cultural. Para isso, realizam um grupo focal a fim de avaliar a percepção dos espectadores em relação à série. As autoras chegam à conclusão de que a série subverte os códigos sociais compartilhados sobre a figura do diabo, apelando à sensorialidade contraditória do gênero ficção, tanto no viés discursivo quanto no imagético.

Os agradecimentos especiais desta Edição se dirigem aos Diretores da FCH, Professor Antônio Marcos Nohmy e João Batista de Mendonça Filho; à Coordenadora do Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade FUMEC, Professora Astréia Soares; ao Coordenador dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da FCH, Professor Sérgio Arreguy; à Professora Raquel Utsch, quem coordenou o presente dossiê, à Professora Dunya Azevedo, criadora da capa desta edição; ao Produtor Gráfico Daniel Washington e a todos os professores e profissionais envolvidos nesse árduo, porém gratificante, processo de editoração da Revista *Mediação*.

Boa leitura!

Luíz Henrique Barbosa  
Editor



# Cidade Ambulante: a climatologia da errância nos coletivos culturais do Rio de Janeiro

**Cíntia Sanmartin Fernandes  
Flávia Magalhães Barroso  
Victor Belart**

## **Resumo**

*Investigamos neste artigo ações de coletivos culturais que conferem plasticidade à existência do que chamamos de uma climatologia do movimento ou uma estética errante produzida a partir da atitude dissensual em relação à cidade. Discutimos as novas práticas de deslocamento de grupos e coletivos contemporâneos no Rio de Janeiro dentro do contexto de acirramento das políticas de regulação das atividades culturais de rua. Analisamos as práticas dos grupos Coletivo XV e Coletivo das Ambulantes, expondo as dinâmicas distintas do movimento nas quais estes coletivos de cultura estão alicerçados a partir dos conceitos de deriva (JACQUES, 2012) e tática (CERTEAU, 1994). A investigação faz parte da pesquisa cartográfica realizada pelo grupo CAC desde 2016 no Centro do Rio de Janeiro.*

**Palavras-chave:** Comunicação. Cidade. Culturas urbanas. Coletivos. Errância.



## Introdução

O nível de fragmentação, movimento e circulação nas cidades contemporâneas nos toma a refletir sobre a complexidade e o caos urbanos. Os transportes rápidos, os corpos que circulam de forma veloz, os objetos tecnológicos difundidos, os fluxos comunicacionais, a música e a arte translocais são materialidades que nos conduzem a pensar, numa primeira visada, que os processos urbanos estão assentados nas dinâmicas do movimento e da tecnocracia.

Diante deste cenário, onde tudo circula numa temporalidade esmagadora, poderíamos nos questionar se a subjetividade na cidade estaria ameaçada de paralisia. Quando as dinâmicas de movência imperam nos modos de viver e experimentar a cidade não estaria o indivíduo próximo a “petrificar-se, permanecer no lugar (em movimento)?” – questionou Guattari em *Caosmose* (1992, p. 169). Sob grande holofote, avistamos a inevitável força esmagadora, homogeneizadora e disciplinante dos corpos e espaços nas cidades contemporâneas. Contudo, o que não está à vista de nossos primeiros olhares são os agenciamentos de enunciação que habitam secretamente o caos urbano, as experiências que subsidiam um reinvestimento subjetivo e individual e coletivo.

Braudel argumenta que o movimento é inerente à urbanidade desde seu surgimento; onde passa a deslocar tradições e consentir espaços para os fluxos imigratórios. O autor nomeia a cidade ocidental como “verdadeira máquina a quebrar os velhos vínculos” (BRAUDEL, 1979, p.64). Em contraponto à pequena aldeia, a cidade passa a atrair não-residentes, nômades, que ali vinham por interesse em alguma atividade de ordem religiosa ou social. Mumford (1965) também indica que o surgimento das cidades se dá a partir do desejo do encontro.

Antes mesmo da cidade ser o espaço em que se reside fixamente, ela era espaço em que os indivíduos voltavam periodicamente: a “faculdade de atrair os não residentes para o intercurso e o estímulo espiritual continua sendo um dos critérios essenciais da cidade” (MUMFORD, 1965 p. 19). Por essas características podemos localizar o deslocamento e a comunicação como *ethos* da urbanidade.

Partimos da premissa que as dinâmicas da cidade contemporânea, em seu formato maquínico, podem trabalhar tanto no sentido tanto de um “esmagamento uniformizador quanto de uma regularização libertadora da subjetividade individual e coletiva” (GUATTARI, 1992, p. 158). Interessa-nos perceber atualmente se as dinâmicas de controle e aceleração das cidades contemporâneas podem ser convertidas em práticas de reinvestimento subjetivo por onde o espaço do vivido, o tempo da experiência e os devires existenciais comungam em climatologias (LA ROCCA, 2018) móveis e dissensuais que propõem deslocamentos narrativos e sensíveis sobre a cidade. Ou seja, práticas que se valem da atitude móvel e errante para produzir rupturas, fissuras, aberturas de sentido sobre a cidade em contraponto à estética da mobilidade sedentária e paralisante (SENNET, 1997).

Tratamos de experiências cidadinas que se desenrolam nas brechas da cidade e se inscrevem astutamente no território e no corpo, esquivando-se e negociando com as estruturas de controle ao produzir redistribuições sensíveis por meio de suas práticas dissensuais e errantes (RANCIERE, 2009). Investigamos neste artigo ações de coletivos culturais que conferem plasticidade à existência do que chamamos de uma *climatologia do movimento* ou uma *estética errante* produzida a partir da atitude dissensual em relação à cidade. Investigamos práticas errantes dos coletivos de cultura por meio de pesquisa cartográfica realizada desde 2016 no Centro do Rio de Janeiro.

No trabalho em questão, apresentamos (e não re-apresentamos) práticas de deslocamento de grupos e coletivos contemporâneos de uma cidade em recente transformação entre suas paisagens, sentidos e disputas. Para tanto, apresentamos a análise, ainda que inicial, dos grupos Coletivo XV e Coletivo das Ambulantes, expondo as dinâmicas distintas do movimento nas quais estes coletivos de cultura estão alicerçados a partir dos conceitos de deriva (JACQUES, 2012) e tática (CERTEAU, 1994). Trata-se afinal de analisar a produção de uma errantologia renascente (CARERI, 2013) que se esconde e aparece como parte do jogo social da cidade contemporânea na disputa com agenciamentos da programação e do sedentarismo do movimento.

### **A deriva skatista: a redescoberta da cidade e o “jogo de passos” do Coletivo XV**

A obra na calçada, as ruas asfaltadas, as ladeiras possíveis, os corrimões, rampas e obstáculos. É através de um cálculo específico que skatista equaciona seu caminho. Ele desenha a cidade, inscreve outras rotas, produz viagens imprevisíveis, realiza uma cartografia particular, admitindo o que há por vir de uma cidade em movimento. O skatista ora é um viajante solitário ora ingressa coletivamente na descoberta da urbanidade. Inspirados na deriva situacionista, discutiremos a produção de uma errantologia da deriva a partir das práticas errantes do skatistas do Coletivo XV no Rio de Janeiro.

A Praça XV é historicamente um espaço de luta do movimento skatista, em função da prática do skate ter sido proibida durante onze anos na região (de 1999 a 2011). A restrição do espaço teve início em 1996 quando a prefeitura realizou obras de modernização com o objetivo de aprimorar a circulação de pessoas no espaço. Na reforma,

substituíram a superfície de pedra portuguesa para uma superfície lisa e construíram estruturas de acessibilidade como escadas, corrimões e bancos. A nova arquitetura plana e lisa, a iluminação e os mobiliários de acessibilidade - que são utilizados pelos skatistas para realização de manobras - tornaram o espaço ideal para a prática do skate de rua.

De forma espontânea, a praça XV passou a reunir skatistas de toda a cidade, consolidando-se como principal ponto de encontro da cena. A presença do skate na praça XV renovou as funções tradicionalmente atribuídas ao espaço em questão quando a área que era institucionalmente concebida e planejada como lugar de “passagem” inserida na lógica rotineira de idas e vindas ao trabalho e passa a ser espaço para a prática do skate de rua. Nesse processo, uma série de outras experiências aglutinadas à estética skatista como a música, o grafite e a dança de rua passam a ser também vivenciadas no espaço.

Três anos após as obras na praça, em 1999, o skate passa a ser proibido, sendo alvo da fiscalização e repressão da Guarda Municipal. A restrição do uso da praça reuniu praticantes e simpatizantes em torno do movimento, formando o Coletivo XV, que, ao longo do tempo, passou a elaborar ações festivas e culturais como feiras, shows, exposições e exibição de filmes para tornar visível a reivindicação em relação ao uso da praça.

A condição de desviante vincula-se à formulação de táticas assentadas na coletividade. A posição de subversão convoca a formação grupal na tentativa de forjar espaços de proteção, diante de processos de exclusão ou marginalização. Especificamente no caso do Coletivo XV, destacamos a dimensão errante em que esta condição de desviante se expressa. A construção do coletivo, iniciado a partir de encontros na Praça XV, mobiliza um tipo de engajamento vinculado à descoberta da cidade que extrapola os limites da praça.

São realizadas incursões coletivas na cidade, na busca por espaços subutilizados para a prática de skate. Os grupos de skatistas rondam a cidade à procura de possibilidades de manobras, estruturas, obstáculos, num processo de ler e redescobrir a cidade através da lente skatista. É comum que estas incursões aconteçam durante a madrugada em lugares imprevisíveis, grupos circulando na cidade num “grande jogo do porvir”<sup>1</sup>.

Tem uma coisa muito importante, porque ser um skatista vai muito além de ir ali pegar o skate e acertar uma manobra. O skate tá junto com todo um senso estético, todo um senso de criação, todo um senso de apropriação da rua. E é uma nova forma de ver o mundo. Porque o que pra maioria das pessoas é uma escada, um banco ou um corrimão, pra gente é mais do que isso. A nossa visão é construir o mundo que nós interpretamos na cidade. E não adianta nos expulsarem, reprimirem. Nós vamos descobrir novos lugares, novos picos. Transformar os espaços em algo com sentido para o grupo.<sup>2</sup>

Certeau (1994) caracteriza os praticantes ordinários como “tecedores de lugares”, pois articulam o sentido da cidade a partir de seus próprios passos, podendo inventar possibilidades de uso e desestabilizações da ordem espacial dominante. Os skatistas de rua seriam assim “tecedores de lugares” por tomar conhecimento dos espaços a partir de seus próprios termos, ou seja, pela demanda de uma estrutura arquitetônica específica – a estrutura lisa, os bancos, rampas e corrimões - e assim atualizam os projetos urbanísticos pelo modo em que o corpo skatista performa no espaço.

O sentido atribuído à composição arquitetônica da cidade é orientado pelo grupo, de modo que os bancos, os corrimões, os des-

1 “Grande jogo do porvir” é título do texto de Constant Nieuwenhuis, integrante do movimento situacionista, publicado na Potlatch, em 1959.

2 Entrevista de Wilson Domingues, videomaker, fundador do Coletivo XV e produtor de eventos para a pesquisa em 09/06/2016.

níveis das ruas são significados a partir da lógica particular do skate de rua. A forma com que o skatista de rua experimenta as estruturas de mobilidade como a rampa, o corrimão e o banco; a maneira com que seu corpo percorre a praça e a cidade; o som promovido pelo skate; o tempo lento em que se despende no aproveitamento dos variados percursos possíveis são reinvenções urbanas orientadas pela experiência do praticante ordinário em seu “jogo de passos na cidade”. Certeau (1994, p. 59) compara o praticante ordinário a Charles Chaplin, que “multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para seu uso”. No mesmo caminho, Jacques (2012, p. 24) cita que “o errante não vê a cidade de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante”. Ao ressignificar as estruturas da praça, o corpo skatista negocia com o corpo da cidade vinculado ao mundo trabalho, de modo que corporifica, num processo de não-dissociação entre corpo e espírito (e do corpo e o skate) o desejo de subverter o planejamento de cidade instituído para propor novas formas de vivenciá-la, a partir de seu próprio “jogo de passos”, suas próprias “cartografias”.

O jogo de passos skatista cartografa a cidade a partir de uma posição questionadora em relação ao urbanismo que tende concentrar funções duras às materialidades urbanísticas. Apresenta-se nesse processo o descompasso histórico entre o planejamento urbano e a cidade praticada - altamente abordada pelo pensamento situacionista a partir da atitude errante. As incursões voluntárias de skatistas na cidade nos inspiram, em certa medida, em analisá-las sob a luz de outras errâncias históricas como as derivas urbanas dos anos 1950, quando o caminhar pela cidade se

vinculava a uma posição crítica radical ao funcionalismo moderno que se expressa no planejamento urbano.

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazers não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos. (DEBORD, 1954)

O pensamento situacionista convoca primeiramente a um rompimento com a dimensão moderna da arte no transbordamento para uma “arte integral” essencialmente ligada à vida (JACQUES, 2012). O desenvolvimento desta diretriz se dá no estreitamento da arte com a cidade, na consideração de que “a arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo” (JACQUES, p. 48). A atitude questionadora em relação ao urbanismo moderno toma forma no pensamento situacionista a partir de suas derivas, experiências urbanas que promovem situações de rompimento com a carga utilitarista e espetacular da cidade moderna.

A presença do skate de rua na cidade e suas incursões e intervenções podem estar vinculadas, mesmo como inspiração, à proposição situacionista por meio de suas derivas urbanas. As errâncias skatistas compõem um tipo de “atmosfera” itinerante, de modo a orientar um ritmo urbano, este não ligado ao aspecto funcional do esporte e do território e sim das formas possíveis de habitá-lo. No reconhecimento dos “pequenos lugares”, o skatista realiza movimentos diferenciados em outras formas e veloci-

des, a partir de uma interpretação ética-estética do grupo, uma artesanía cotidiana que assimila o movimento e o tempo. Abre-se, na experiência da deriva skatista, um campo de possibilidades para outras intervenções, inaugura-se um quadro branco em que são possíveis outras projeções, uma situação que põe em relevo um “momento da vida, concreta e deliberadamente construída pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”.<sup>3</sup>

Mesmo num cenário em que o skate está incorporado à cultura global, com um campo de consumo bem sucedido em torno da estética skatista e com a inclusão do skate como esporte Olímpico, as novas construções e reformas na cidade ainda traduzem a estrutura desconectada com as práticas locais e pouco participativas em que assentam-se as decisões urbanas. Os bancos da Praça Mauá, revitalizada recentemente em grandes obras para a Copa do Mundo e Olimpíadas, por exemplo, contam com uma aparelhagem chamada *skate-stop* que dificulta o deslizamento do skate sobre o banco. Outras praças na Zona Sul ainda são espaços em que os skatistas são constantemente impedidos de circular. Neste processo, está colocada a principal questão de inspiração situacionista que é assinalar, através do deslocamento, um campo de tensão experiencial que destaca o que o projeto urbano tenta excluir ou sombrear. Ou seja, errar pela cidade coletivamente para marcar a existência de uma fissura.

A deriva skatista faz operar uma deriva altamente motivada pela crítica aos processos excludentes do planejamento urbano. Questionar o teor funcional dos espaços em benefício de dinâmicas lúdicas, fazer aparecer os jogos de prazer em lugares imprevisíveis,

3 DEBORD, Guy. “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”.

“formar um contraponto à visualidade rasa da cidade-logotipo, cidade-outdoor” (JACQUES 2012, p. 12), são estas as leituras críticas do urbano inscritas nas derivas skatistas.

## **A cidade cosmopolita e a cidade moralizada: os cenários das políticas de regulação da atividade ambulante e da produção cultural de rua**

Em 2009, 10 anos após reformas na Praça XV, o Rio de Janeiro mergulhou num novo processo de obras e transformações urbanas que acarretou em potentes manifestações culturais ativistas que se estabeleciam por suas bordas. As reformas urbanas realizadas para a chegada de megaeventos como Copa do Mundo e Olimpíadas, sobretudo na região central da cidade, acirraram a histórica tensão entre o planejamento urbanístico e a vivência local do território.

No início do percurso para receber as Olimpíadas, ainda em 2009, a Prefeitura da cidade lançou o Plano Estratégico que, dentre suas 100 páginas, fazia mais de 10 menções ao que entendia por “Ordem Pública”. Neste mesmo documento, a chamada Operação “Choque de Ordem” - criticada por vendedores ou produtores de eventos informais - é associada a um possível “aumento do bem-estar da população e uso dos espaços públicos”. Reia (2018, p. 93) destaca a atuação da Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP), criada pela Prefeitura de Eduardo Paes em 2009, com objetivo de “manter a ordem na cidade”. Em contraponto a isso, o aumento dos atores interessados na ocupação dos espaços públicos pode ser verificado após os protestos políticos de junho de 2013, quando uma série de coletivos culturais pautam ações engajadas na recuperação do senso

público das ruas da cidade. Enquanto práticas de regulação arbitrárias atormentavam produtores e ambulantes nas ruas, vigorava sob gerência da Secretaria Municipal de Cultura o Edital de Ações Locais, que certificava e premiava em políticas de fomento justamente manifestações informais e sem CNPJ, incluindo ações itinerantes que ocorriam nas ruas.

Este é o cenário contrastado em que se organizam uma série de manifestações culturais de rua em disputa com as práticas de vigilância da cultura de rua. As políticas de regulação durante a gestão de Eduardo Paes vinculavam-se ao ideal de uma cidade cosmopolita capaz de competir no mercado de cidades globais. O plano estratégico da cidade, chamado de “O rio mais integrado e competitivo”, demonstra que os esforços de regulação das atividades culturais de rua estão assentados no discurso de promoção da cidade como “capital líder no desenvolvimento da Indústria Criativa no País” (RIO DE JANEIRO, 2010, p. 16).

Neste período, a gestão pública da cidade - tanto em documento oficial como em suas práticas vividas na rua - passou a inserir uma série de normas e padronizações que compreendiam a informalidade na rua de uma forma nociva. São marcas deste processo a ostensiva fiscalização de ambulantes não vinculados à marca patrocinadora do carnaval carioca, bem como a revisão de normas para autorização de microeventos de rua. No mesmo período, tanto o comércio ambulante quanto a produção independente e festiva tiveram suas atuações dificultadas. Ambos os grupos permaneceram, contudo, disputando espaços públicos de maneira ativista e, cada vez mais intensamente, em aliança. Nesse contexto, o movimento, o deslocamento e o caminhar errante passou a ser também um artifício de sobrevivência. Sempre presentes em grandes eventos esportivos

ou musicais, indissociáveis do Carnaval de rua da cidade ou até de grandes festas religiosas em praças, os ambulantes passaram a se aproximar cada vez mais de músicos e de produtores de pequenas manifestações de rua.

Em outra direção, notamos que a atual gestão do prefeito Crivella modifica o panorama das políticas de regulação das produções culturais de rua.

O recrudescimento nas políticas de regulação não se refere mais ao discurso de organização da cidade cosmopolita, como verificamos anteriormente durante os megaeventos, mas principalmente relativos a posicionamentos moralistas e conservadores fundamentados nas políticas do medo e ódio à diferença. (...) A delimitação territorial, a instrumentalização dos lugares, o reforço do estereótipo da cultura de rua como baderna, a sensibilização em torno do medo e a preconização do esvaziamento dos espaços públicos demonstram que o *modus operandis* dos processos de regulação se modificaram. (BARROSO; FERNANDES, 2019, p. 12)

A constatação de recorrentes paralisações arbitrárias em eventos tradicionais na cidade<sup>4</sup> sob a justificativas que relacionam os eventos de cultura a violência, a baderna e aos danos ao comércio local demonstram que as orientações de fiscalização e controle da cultura de rua se modificaram. Em 2017, chegou a ser realizada uma alteração no sistema de autorização de eventos de rua, por meio do chamado Decreto 42319. Além das etapas para a liberação do alvará, foi criada uma comissão dentro do gabinete da prefeitura que teria o poder de veto aos eventos – podendo suspendê-los inclusive quando já estiverem sendo realizados – mesmo que órgãos técnicos tenham

4 Matéria do Jornal O Globo: “Prefeitura interdita parcialmente festa de rua do Rivalzinho” (2017). Matéria do Jornal Extra: “Pedra do Sal cancela roda de samba e responsabiliza guarda municipal que nega intervenção” (2017). Matéria do Jornal O Globo: “Bloco Tambores de Olokun é impedido pela Prefeitura de realizar ensaio no Aterro do Flamengo” (2017). Matéria do Jornal O Dia: “Polícia Militar impede realização do samba Pede Teresa” (2017), entre outros.

dado o “nada a opor” sobre a atividade. O decreto posteriormente foi revogado pelo Ministério da Justiça. Diante de tal quadro, Barroso e Fernandes (2019) destacam que a política de repressão aos eventos passa a basear-se, na atual gestão da prefeitura, em três fatores: 1) a centralidade do interesse privado nas políticas públicas de cultura frente a um contexto de crise econômica; 2) a crise de segurança e o consequente esvaziamento dos espaços públicos altamente sustentado pela narrativa do medo e 3) os julgamentos moralizantes das atividades artísticas públicas e privadas.

No cenário entre 2017 e 2019, agravam-se também os problemas financeiros da cidade que, em crise, altera algumas práticas de controle. No Porto Maravilha, baluarte arquitetônico da Cidade Olímpica, por exemplo, a falta de pagamentos afastou em 2018 a Concessionaria Porto Novo, que alegou, em nota oficial, a indisponibilidade de recursos financeiros<sup>5</sup>. Na proposta inicial, a concessionária que fazia a regulação e controle de alguns espaços públicos na área tinha propostas de serviços também no que entendia por limpeza, paisagismo, operação viária, diálogo com produtores culturais locais, etc. Com a crise, a fiscalização na região concentrou-se ainda mais na Guarda Municipal e, especialmente, na Polícia Militar. A gestão de Marcelo Crivella, que conviveu mais de 1 ano com a Intervenção Militar Federal patrulhando as ruas, também é marcada pelo maior desenvolvimento dos projetos “Segurança, Presente.” Existentes em remotas áreas na gestão de Eduardo Paes, eles se espalharam simultaneamente por todas as regiões da cidade em formato de Parceria Pública-Privada na gestão seguinte. Observamos que as interpretações sobre usos dos espaços públicos nas gestões apresentadas demonstram nuances que em ambos contextos históricos fizeram uso

5 Concessionária Porto Novo. Nota Oficial – 27 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.portonovosa.com/>

da força policial para repreender os microventos de rua. Contudo, assinalamos que, no contexto das grandes reformas urbanas, as regulações da cultura de rua se vinculavam à noção de uma cidade cosmopolita capaz de competir no mercado global de cidade; era preciso “organizar para competir”. Na atual gestão, a moral tangencia os mecanismos de controle da cultura de rua cidade; é preciso “regular para proteger” a cidade da violência e da crise financeira.

### **“Somos todos ambulantes”: a tática do imprevisto itinerante no Centro do Rio de Janeiro**

No processo assinalado acima, de transição no comando e gestão da Prefeitura da cidade ocorrendo simultâneo ao agravamento da crise econômica e política no país, é importante ressaltar que há uma maior demanda e disputa em torno do comércio ambulante nas ruas. Segundo dados do IBGE<sup>6</sup>, entre 2014 e 2017, a capital fluminense passou a receber cerca de 25 mil vendedores ambulantes a mais nas ruas. Empurrados pelo desemprego, eles passaram a habitar os mais diversos espaços públicos da cidade. Neste período, empurrada pela pressão e demanda, a Prefeitura da cidade criou, em 2018, o projeto “Ambulante Legal”, com vistas de formalizar a prática em diversos pontos e somado a isso intensifica a repressão aos profissionais fora das normas.<sup>7</sup>

Carlos Thiago Cesário, presidente do Polo Novo Rio Antigo, associação que reúne empresários de restaurantes e casas de samba do Centro da cidade, destaca em entrevista a necessidade de uma relação sintonizada entre a iniciativa privada e a Prefeitura para a

6 Matéria O Globo disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/crise-empurra-mais-200-mil-pessoas-para-trabalho-na-rua-22678103>

7 Matéria O Globo disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/08/06/prefeitura-do-rio-cria-programa-ambulante-legal.ghtml>

contenção e regulação da atividade ambulante e dos microeventos de rua que, segundo ele, seriam responsáveis por uma série de transtornos a cidade, como perturbação da ordem pública, dano à iniciativa privada e concorrência desleal:

A atração, que parece agregar valor à região, acaba incentivando a concentração e permanência de ambulantes que concorrem de maneira desleal, além de afastar os visitantes das casas e perturbar quem reside no entorno, sem respeitar os horários e as regras sobre barulho em áreas públicas após as 22h, além de espalhar sujeira pelas ruas.(...) Situação que se resume, basicamente, no afrouxamento do poder público frente à atividade ilegal dos ambulantes, que representam concorrência desleal ao suado trabalho das casas regularizadas e ainda ameaçam a ordem pública, gerando insegurança e afastando cariocas e turistas de nossos negócios. Não queremos deixar o samba morrer. Lutamos, sim, para que a melodia esteja afinada com o empresariado e o poder público, gerando melhorias para nossa cidade.<sup>8</sup>

No cenário marcado tanto pela crise quanto pela repressão, notamos que as relações entre produtores culturais de rua e os ambulantes se intensifica. Enquanto músicos, festas e ambulantes são igualmente proibidos – diante de dinâmicas distintas de controle – a performance itinerante surge como mecanismo e fuga e escape.

Em franco contato, os produtores culturais e ambulantes, diante do acirramento da repressão à cultura de rua, passam a sofisticar táticas para o desvio de possíveis paralisações. Podemos observar, por exemplo, a maior proliferação das Bicicletas Ambulantes e estruturas sonoras e móveis similares às usadas com isopores de venda de cerveja. Nas festas, elas são utilizadas para tocar música e abrigar DJs. Sem a necessidade de estarem posicionadas num ponto fixo, podem mais facilmente circular pela cidade de maneira errante,

8 Matéria de O Dia disponível em: <http://odia.ig.com.br/opiniaio/2017-11-30/carlos-thiago-cesario-alvim-atravessaram-o-samba.html>

fazendo com que a festa aconteça ao mesmo tempo em que se desloca. Caso proibida num ponto, mais facilmente se movimenta a outro.

A realização de festas em formato de cortejos também se intensifica fortemente nos anos de 2018 e 2019 como reflexo do estrangulamento da repressão aos eventos culturais de rua. Os cortejos itinerantes no Centro da cidade são atualmente uma das principais cenas culturais de rua, realizando eventos semanais. Neste processo, as relações já estabelecidas entre produtores culturais e ambulantes ganham outros contornos.

A partir do convívio e circulação com festas e concertos musicais, os ambulantes passaram a assumir novos papéis e novos protagonismos em tais eventos. Surgido formalmente em 2018, o Coletivo de Ambulantes passou a reunir algumas iniciativas capitaneadas por tais profissionais do comércio de rua em parcerias com músicos e produtores culturais. As mais notórias dessas manifestações são duas garagens, batizadas de Garagem das Ambulantes, nos arredores da Praça Tiradentes.

As duas garagens eram espaços tradicionalmente utilizados para receber isopores, carrinhos e bebidas. A partir da organização do coletivo, o espaço passa a receber apresentações musicais, shows, batalhas de DJs e rodas de samba, em produção articulada numa parceria entre tais profissionais e antigos produtores de festas e músicos independentes da cidade. O espaço concebido institucionalmente para estoque de bebidas e de carrinhos ambulantes é durante a noite transformado em local para festas públicas. O grupo burla os limites utilitários do espaço para a promoção de festas. Assim, seguindo as pistas de Certeau (1994), para quem as táticas seriam ações desviantes que resultam em ações imprevisíveis, observamos que esse tipo de ação resulta em maneiras criativas e

surpreendentes de fazer, podendo tornar visível resultados práticos incalculáveis. São ações que se baseiam no desvio, no aproveitamento das brechas de estruturas normativas.

A dimensão criativa das festividades na geração e circulação de renda em espaços improváveis demonstra uma expressão da atitude tática festiva no aproveitamento das brechas da cidade, viabilizando certa vitalidade dos espaços urbanos. Neste sentido, podemos pensar em como a valorização da prática ambulante, em toda sua criatividade e movimento, também atua como engrenagem sensível de uma cidade que pulsa por sua diversidade a partir dos espaços públicos ocupados com festa e vida.

## **Considerações Finais**

Butler (2018) apresenta a necessidade de uma articulação em “aliança” entre indivíduos precarizados, mesmo em grupos diferentes, para integrarem suas pautas e organizações. A articulação da performatividade ambulante absorvida por coletivos culturais nos casos apresentados – Coletivo XV e Coletivo dos Ambulantes – vinculam-se à estratégia da aliança diante do acirramento dos processos de controle e regulação da cidade.

As derivas skatistas que atualizam a funcionalidade do planejamento urbano são promovidas na mobilização do movimento como recurso de redescoberta da cidade. No mesmo caminho, a tática do imprevisto dos ambulantes nas ruas, adaptando seus formatos de ocupação de acordo com o clima, fiscalização ou atmosfera de controle na cidade, é marcada pela atitude móvel.

La Rocca (2018) compreende a “climatologia” na relação entre instantes vividos pela população de uma cidade nas ruas e sua

relação com a arquitetura e a atmosfera que aquele ambiente reverbera. Em contexto pós-olímpico, com o esvaziamento de editais no campo da cultura e recrudescimento do conservadorismo por parte da gestão pública da cidade, podemos pensar numa *climatologia errante* que constrói outros modos de vida possíveis de habitar a cidade através da circulação, da informalidade e do imprevisto ligado ao movimento e à insistência na caminhada e na vida ao ar livre.

Apesar de tradicionalmente enxergados como ameaça ao que se entende pela “ordem pública”, os skatistas e ambulantes em parceria com músicos auxiliam um processo gerador de autonomia e segurança a determinados espaços. Estes processos acontecem especialmente não como resposta ou reação, mas a despeito do aumento das interpretações conservadoras históricas sobre o modo de habitar a cidade.

Enquanto a rua é repetidamente tida como espaço de perigo, caminhar por ela de forma lúdica e permanecer nela em caráter itinerante são atos de transformação e dissenso. Alteram-se as percepções e sensações que se tem a respeito de determinados espaços de acordo com a circulação errante que ali foi estabelecida, através do ato das itinerâncias skatista e ambulante, mas também de tantas outras na história da cidade.

Careri (2013, p. 51) reitera que o caminhar implica a “transformação do lugar e seus significados”. A promoção de uma segurança itinerante e temporária nos aproxima simbolicamente de uma ordem de proteção que é, ao mesmo tempo, material e sensitiva. Trata-se de um agenciamento de proteção mobilizado por uma climatologia errante, pelo caminhar junto.

Enquanto o imaginário se transforma pela caminhada, a própria estrutura física do espaço pelo qual se cruza também é modificada, afinal, as multidões skatistas e festivas em caminhada por ruas de pouco

movimento constroem alamedas de proteção aos indivíduos que junto delas circulem. O caminhar errante revela a existência de uma renascente experiência do sensível e de um compartilhar espiritual com o grupo que anda junto, que se faz com o outro - esse outro constituído da relação das pessoas e a cidade - a partir do ato ritualístico.

### ***Walking City: climatology of wandering in Rio de Janeiro's cultural collectives***

#### ***Abstract***

*In this article we investigate the actions of cultural collectives that give plasticity to the existence of what we call a movement climatology or a wandering aesthetic produced from the dissensual attitude towards the city. We discuss the new practices of displacement of contemporary groups and collectives in Rio de Janeiro within the context of tightening the policies of regulation of street cultural activities. We analyze the practices of the groups Collective XV and Collective of Ambulants, exposing the distinct dynamics of movement in which these culture collectives are based on the concepts of drift (JACQUES, 2012) and tactics (CERTEAU, 1994). The investigation is part of the cartographic research conducted by the CAC group since 2016 in downtown Rio de Janeiro.*

**Keywords:** *Communication; City. Urban crops. Collectives. Errance.*

#### **Referências**

BARROSO, Flávia Magalhães; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Os limites da rua: uma discussão sobre regulação, tensão e dissidência das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro. **Políticas Culturais em Revista**, v. 11, 2019.

BRAUDEL, Fernand. **Civilisation matérielle, économie et capitalisme**. Paris: Armand Colin, 1979.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018.

CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Ed. G. Gilli, 2013

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

DEBORD, Guy et al. **Potlach**. Volume 14. Paris, 1954.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. SciELO-EDUFBA, 2012.

LA ROCCA, Fabio. **A cidade em todas as suas formas**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, suas transformações, suas perspectivas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

RANCIÈRE, Jacques. **Partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIA, Jhessica. A lei no bolso: música de rua e luta pelos espaços públicos no Rio de Janeiro. In: **Cidades Musicais**: Comunicação, Territorialidade e Política. Porto Alegre: Ed. Sulinas, 2018.

RIO DE JANEIRO. Plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro: pós-2016, o Rio mais integrado e competitivo. **Rio de Janeiro**, 2010.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra**: o corpo na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Data de submissão: 29/09/2019

Data de aceite: 24/10/2019



# Mediações das mulheres nas cenas musicais: o coletivo *Girls on X* e o *Riot Grrrl* em Natal/RN

**Daniel Meirinho  
Karina Moritzen**

## **Resumo**

*Este artigo traz a experiência do coletivo e Festival Girls on X que ocorreu em Natal/RN em 2011 e 2012, reunindo grandes nomes da cena Riot Grrrl nacional como as bandas Anti-Corpos (SP) e Noskill (PB). Ao trazer uma retrospectiva da teoria feminista de Gayle Rubin (2017), é discutido o conceito de sexo/gênero cunhado pela autora para guiar a busca pelo fim da opressão às mulheres. Utilizando o termo “mulheres” de maneira estratégica, o artigo busca aplicar a teoria aqui resumida ao festival Girls on X, enfatizando sua relação com o movimento estadunidense Riot Grrrl. A metodologia passa por entrevistas qualitativas com as mulheres participantes do coletivo Girls on X, através de perguntas que tiveram como intenção recriar a atmosfera da cena musical existente na época. Para este fim, foram utilizados os conceitos de cenas musicais de William Straw (1991) e as discussões sobre silenciamento das mulheres subalternas de Gayatri Spivak (2010).*

**Palavras-Chave:** Riot Grrrl. Cenas musicais. Feminismo. Gênero.



## Introdução

Como alerta a obra *Girls and Subcultures* (MCROBBIE e GARBBER, 1997), pouco foi discutido sobre o papel da mulher nas subculturas. As autoras levantaram o questionamento se seria devido às pesquisas serem majoritariamente desenvolvidas por homens e direcionadas à análise dos homens nessas subculturas. Ou se seria definitivamente uma real ausência de mulheres nas cenas alternativas e contraculturais. O texto explora diversos motivos pelos quais as mulheres acabaram sendo excluídas dos estudos sobre subculturas, especialmente na Grã-Bretanha pós-guerra. Com menores salários, maiores pressões para permanecer no lar ao redor da família e de um futuro casamento, e o perigo de receberem uma má fama na vizinhança caso fugissem à regra, essa preocupação não afetaria os grupos masculinos.

Com o tempo, as discussões do campo da teoria feminista foram espalhando-se para outras áreas do conhecimento, inclusive dentro dos estudos culturais e da musicologia (WHITELEY, 2000; MCCLARY, 1991; MCCLARY, 2015; LEONARD, 2015). Um maior interesse na participação de mulheres nas cenas musicais parte da discussão de Kristen Schilt (2004), que relata a história do movimento punk feminista *Riot Grrrl*, nascido em Olympia, Washington, como exemplo de uma cena translocal<sup>1</sup>. A história do *Riot Grrrl* é contada em extensão no livro *Girls to The Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution* (2010), publicado pela escritora e musicista Sara Marcus, que também fez parte do movimento punk feminista durante sua juventude, em Washington D.C, produzindo diversos fanzines.

1 Segundo Bennett e Peterson (2004, p. 8): “Often the most self-conscious local music scenes that focus on a particular kind of music are in regular contact with similar local scenes in distant places. They interact with each other through the exchange of recordings, bands, fans, and fanzines. These we call translocal scenes because, while they are local, they are also connected with groups of kindred spirits many miles away.”

A banda [Bikini Kill], composta por três mulheres e um homem era parte da crescente cena musical do *Riot Grrrl*, uma cena local que emergiu simultaneamente das comunidades musicais punk e independentes de Olympia, Washington. *Riot Grrrl* encorajava mulheres e garotas a tomar o controle dos meios de produção cultural e fazer parte da “revolução ao estilo feminino agora” através da produção de música, zines (apelido para “fanzines”, que são revistas de fãs feitas pelos próprios fãs) que colocam suas experiências pessoais no primeiro plano (SCHILT, 2004, p. 115).

O *Riot Grrrl* surge no início da década de 1990, devido a uma insatisfação das mulheres presentes na cena punk de Olympia, Washington, quanto a rara presença delas em cima dos palcos e em frente a eles (MARCUS, 2010; SCHILT, 2004; GELAIN, 2017), frequentemente escanteadas para o fundo das casas de show devido aos agressivos *moshpits*<sup>2</sup> masculinos. Encabeçado por bandas como o *Bikini Kill*, *Heavens to Betsy* e *Bratmobile*, o *Riot Grrrl* foi além de uma cena musical, contando com um processo de organização, reuniões semanais onde as jovens discutiam sobre as opressões machistas da sociedade patriarcal em que viviam, além de compartilhar assuntos pessoais em grupo alinhando a luta de uma existência cultural ao movimento feminista da década de 1990 (MARCUS, 2010). No Brasil, Gabriela Gelain (2017) identifica o movimento como uma subcultura feminista e explica como teria chegado ao país. Segundo a autora, existe mais de uma versão:

De acordo com Hummel (2009), a subcultura *Riot Grrrl* chegou ao Brasil quando a banda L7, formada apenas por mulheres, tocou no país, em 1992. Em consequência disso, meninas que foram ao show viram pela primeira vez uma banda formada apenas por mulheres e procuraram por músicas similares nas semanas seguintes, encontrando, assim, a *Bratmobile*, *Heavens to Betsy* e *Bikini Kill*, entre algumas outras

2 Também chamado de “roda punk”, situação comum em shows do gênero em que a plateia se reúne em círculo para distribuir socos e pontapés a esmo.

bandas de punk feminista. No final de 1992 surge a banda *Bulimia* em Brasília, formada por um grupo de meninas estudantes do ensino médio e participantes da cena punk local. Após algum tempo, no mesmo ano, surge a banda *Kaos Klitoriano* (Brasília) e, depois, a *Dominatrix* (São Paulo), primeira banda a se auto-intitular *Riot Grrrl* no país, em 1995. Entretanto, segundo Costa e Ribeiro (2012), algumas bandas *Riot Grrrl* chegaram através da internet, onde a maior parte do público consumidor tinha entre 13 e 20 anos de idade, de classe média, ainda estudantes. Já na visão de Leite (2015), a chegada da *Riot Grrrl* ao país deu-se em 1995, quando uma edição da revista *Melody Maker* aparecia nas bancas trazendo a Courtney Love (GELAIN, 2017, p. 59-60).

Um dos aspectos que é especialmente interessante para a pesquisa sobre o *Riot Grrrl* é a maneira através da qual os ideais feministas dentro deste movimento punk foram difundidos pelo mundo, criando pequenos focos de resistência ao redor do globo – difusão essa potencializada pela internet, mas também causada pelo grande interesse midiático despertado pelo movimento, ainda nos anos 1990. Marcus (2010) cita a banda inglesa *Huggy Bear* como um exemplo do *Riot Grrrl* no Reino Unido em 1992. Em seu livro, Nadia Tolokonnikova (2019) cita o *Riot Grrrl* como influência para o *Pussy Riot*, banda ativista feminista na Rússia. O trabalho de Gabriela Gelain (2017) sobre o *Riot Grrrl* no Brasil mostra a influência que o movimento teve no país. Uma das bandas mais famosas do *Riot Grrrl* brasileiro, a *Dominatrix* teve início quando “as irmãs Elisa e Isabella Gargiulo conheceram as propostas e iniciativas do movimento, bem como outras bandas da mesma cena musical americana” (GELAIN, 2017, p. 60). É possível notar então que as mediações (MARTÍN-BARBERO, 1997) demonstram experiências semelhantes vividas pelas mulheres em diferentes lugares e meios, fazendo com que o *Riot Grrrl* se tornasse relevante em tantos contextos internacionais distintos.

Certificar-se de que as produções do *underground* e do *do-it-yourself* feminino sejam registradas cientificamente na academia é uma maneira de garantir que as próximas gerações tenham um ponto de partida e acabar então com o ciclo infinito de esquecimento e regressão observado anteriormente pelas mulheres nas cenas musicais - e na história em geral. Em uma era de rápidas transformações, em que a informação está constantemente em abundância e os fatos se tornam um passado distante com grande velocidade, lembrar o *Riot Grrrrl* é garantir que as histórias das mulheres envolvidas no movimento sejam lembradas. É nesta conjuntura que a presença feminina reivindica espaço nas cenas musicais através de afirmações que exigem espaço, voz e protagonismo .

### **Consegue a mulher subalternizada ser ouvida?**

A antropóloga e pesquisadora referência nos estudos de gênero Gayle Rubin (2017), em seu ensaio *O Tráfico de Mulheres*, publicado inicialmente em 1975, dialoga com renomados autores das Ciências Sociais e Humanas como Marx, Engels, Lévi-Strauss, Lacan e Freud com a finalidade de organizar os argumentos em torno da opressão enfrentada pelas mulheres nas mais diferentes sociedades contemporâneas. Segundo Rubin (2017), “uma mulher é uma mulher. Ela só se transforma em mulher do lar, em esposa, em escrava, em coelhinha da *Playboy*, em prostituta, em um ditafone humano, dentro de determinadas relações” (2017, p. 10). Assim, a autora utiliza o conceito de sistema sexo/gênero com a finalidade de chegar ao fundo da motivação desta desigualdade. É importante notar que “a análise das causas da opressão das mulheres constitui a base de qualquer avaliação do que deveria ser modificado para tornar possível uma sociedade sem hierarquia de gênero” (RUBIN, 2017, p. 9).

O conceito de sistema sexo/gênero<sup>3</sup> é para a autora “a parte da vida social em que reside a opressão das mulheres, das minorias sexuais, e de certos aspectos da personalidade humana presente nos indivíduos” (RUBIN, 2017, p. 11). Iniciando por analisar a obra de Marx, a autora argumenta que somente o capitalismo<sup>4</sup> não poderia ser apontado como a causa da opressão de gênero, visto que estes modelos de opressão podem ser visualizados e fez-se presente em diferentes formatos ideológicos e socioeconômicos.

Rubin (2017) credita então a raiz da opressão das mulheres no sistema sexo/gênero e coloca em sua utopia particular um mundo em que as definições em si não existam. Apenas sem distinções, binarismos ou estereótipos, poderíamos enfim alcançar uma sociedade igualitária. Segundo Stuart Hall (2013), estereotipar, em outras palavras, é parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. Constrói uma fronteira simbólica entre o ‘normal’ e o ‘desviante’, o ‘normal’ e o ‘patológico’, o ‘aceitável’; e o ‘inaceitável’, o que ‘pertence’ e o que ‘não pertence’ ou é o ‘Outro’, entre ‘insiders’ e ‘outsiders’, Nós e Eles” (HALL, 2013, p. 258). É um modelo que vem facilitar a divisão entre os que se entendem como normais, em conexão com o exílio simbólico dos diferentes.

Gayatri Spivak (2010) discorre sobre o papel do intelectual que por vezes atua como um silenciador do objeto de estudo que deseja salientar. Conversando com pensamentos de Deleuze e Foucault, Spivak (2010) defende que é preciso policiar-se para que a visão científica que possui o lugar de fala não se torne o próprio apagador do sujeito subalternizado. A autora constrói seu argumento para afirmar que “a preocupação substancial com a política dos oprimidos, que é

3 Conceito utilizado por Judith Butler posteriormente em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*, lançado originalmente em 1990, traduzido para o português pela primeira vez em 2003..

4 Rubin define capitalismo como “um conjunto de relações sociais - formas de propriedade etc. - no qual a produção consiste em transformar o dinheiro, as coisas e as pessoas em capital” (RUBIN, 2017, p. 12).

frequentemente responsável pelo apelo de Foucault, pode ocultar um privilégio do intelectual e do sujeito ‘concreto’ da opressão que, na verdade, agrava o apelo” (SPIVAK, 2010, p. 101).

As mulheres nas cenas musicais de punk são os sujeitos subalternos duplamente obliterados ao qual Spivak se refere. A metodologia utilizada neste estudo passa por entrevistas qualitativas e não-estruturadas e a análise dos depoimentos de duas mulheres referência para o movimento *Riot Grrrl* no Rio Grande do Norte, organizadoras do Festival *Girls on X*, com o intuito de trazer suas perspectivas em torno das lutas e resistências na cena musical local contemporânea, bem como um resgate das conquistas do movimento na época.

## **A cena musical de rock independente natalense e identidade nordestina**

A respeito do conceito de cenas musicais, William Straw (1991) afirma que:

As cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca de interesses, ou que fomentam a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades. O desafio para a pesquisa é aquele de reconhecer o caráter esquivo e efêmero das cenas, reconhecendo, ao mesmo tempo, o seu papel produtivo, e até mesmo funcional na vida urbana. As cenas são esquivas, mas podem ser consideradas, mais formalmente, como unidades de cultura urbana (como subculturas ou mundos de arte), como uma das estruturas do evento por meio das quais a vida cultural adquire a sua solidez. As cenas são uma das infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução (STRAW, 2013, p. 13).

Apesar de uma longa história de produção da cena musical de rock independente natalense, que remonta até a década de 1960, contada no livro *100 discos de rock potiguar [para escutar sem precisar*

morrer] (ALVES *et. al.*, 2016), é fácil notar a rara presença de mulheres atuantes nela (ALVES *et. al.*, 2016; LIMA, 2017; CUNHA, 2014). As bandas com maioria feminina de rock até existiam em Natal na década de 1960, inspiradas pela Jovem Guarda, mas surgiam no ambiente escolar e apresentavam-se primordialmente em missas e locais familiares (PINHEIRO e PINHEIRO, 2012), espaço tradicionalmente destinado às mulheres na época.

Dos primeiros registros da cena musical de rock natalense na década de 1960, pode-se citar bandas escolares como “*As Luluzinhas*, criada no colégio Nossa Senhora das Neves, o *Conjunto Primavera*, no Instituto Maria Auxiliadora e *As Gatas*, no Colégio Imaculada Conceição (CIC) como as precursoras da presença das mulheres nesta cena” (PINHEIRO e PINHEIRO, 2012, p. 26). A banda *Darma*, em 2005, foi primeira exclusivamente feminina a deixar registro sonoro na cena musical de rock independente natalense (ALVES *et. al.*, 2016). Atualmente, a cena punk feminista em Natal é representada pela banda *Demonia*, que está em atividade desde 2017.



FOTO 1: *As Luluzinhas*, da esquerda para direita: Fátima Assunção, Carminha Soares, Betânia e Thérbia, 1970, na AABB.  
Fonte: PINHEIRO e PINHEIRO, 2012, p. 27.

Apesar das exceções e respiros, esta cena encontra-se ainda ocupada primordialmente por grupos masculinos. De acordo com Oliveira (2018, p. 33), “música e identidade não estão isoladas e se materializam em territórios simbólicos que são configurados justamente por meio da performatização de gostos, valores e afetos” e prossegue afirmando que:

A cena musical, pois, não se trata de um conceito que classifica uma experiência, mas ela própria cria experiências por meio da ação de seus próprios participantes, cujas experiências sensíveis determinam os sentidos particulares que emergem de cada cena musical, demarcando fronteiras de um autorreconhecimento dinâmico correlacionado a instâncias produtivas e atos reflexivos de consumo (OLIVEIRA, 2018, p. 33).

Neste caso, a música e a busca por representatividade estão também interligadas. Além de musicistas, as mulheres desta cena musical precisam enfrentar toda uma construção semântica e resistência social e dos padrões de gênero estabelecido pelo patriarcado local para assim estabelecer e reivindicar seus lugares nela. Esta ocupação da cena musical apresenta-se então como local de contestação e afirmação de identidades políticas e ideológicas, de existência.

No texto que relaciona a masculinidade com a identidade nordestina no forró, Felipe Trotta (2012) destaca o quanto esta afirmação recorrente da masculinidade - o “cabra da peste” nordestino - permeia o imaginário da região. É neste ambiente, portanto, que se impor como mulher e se inserir numa cena musical de rock independente representa um ato transgressor. Como identidade regional masculinizada, a nordestinidade se apresenta, ela mesma, como um ato de macheza, para Trotta (2012):

O sanfoneiro que toca em qualquer tom com seu volumoso instrumento compartilha tais códigos viris com o jovem que aluga o caminhão e contrata as

“raparigas”. Ambos são construções estereotipadas de um imaginário cultural que vincula, rimando, o Nordeste com os “cabras da peste”, conquistadores de terras e mulheres, no sertão ou na cidade (TROT-TA, 2012, p. 170).

É explorando estes conceitos de masculinidade enraizados na própria identidade patriarcal nordestina que podemos encontrar os motivos pelos quais a presença de mulheres na cena musical de rock independente natalense se tornou rara e pontual. A musicóloga feminista Susan McClary (2015), por sua vez, rebate os estudiosos tradicionais da música que buscam separá-la das narrativas culturais existentes em seu entorno afirmando que “o poder da música - tanto para culturas dominantes quanto para aquelas que promoveriam alternativas - reside em sua habilidade de moldar as maneiras que experienciamos nossos corpos, emoções, subjetividades, desejos, e relações sociais” (McCLARY, 2015, p. 82)<sup>5</sup>. De acordo com McClary (2000), Oliveira (2018) e Trotta (2012), portanto, é possível concluir que a música e, por consequência, as cenas musicais, é um ambiente de contestação no qual reivindicações sociais, políticas e culturais podem e devem ser inseridas.

## O Festival Girls on X

A primeira edição do Festival *Girls on X* ocorreu em Natal/RN, em 2011; já a segunda, em 2012, chegou também às cidades vizinhas de João Pessoa (PB) e Recife (PE), além da capital potiguar. O

Festival trouxe a Natal/RN - mais especificamente ao Centro Cultu-

<sup>5</sup> Tradução dos autores. No original: The power of music – both for dominant cultures and for those who would promote alternatives – resides in its ability to shape the ways we experience our bodies, emotions, subjectivities, desires and social relations.

ral DoSol<sup>6</sup> - diversas bandas da região e grandes nomes do *Riot Grrrl* nacional, como a Anti-Corpos (SP) e o NOSKILL (PB). Ambas as bandas são citadas por Gabriela Gelain (2017) como parte de um mapeamento de bandas *Riot Grrrl* ativas no momento de sua pesquisa, entre janeiro de 2016 e fevereiro de 2017 (GELAIN, 2017). Na edição de 2012, o Festival em Recife (PE) foi organizado por Nika (Mônica Maciel), e em João Pessoa (PB), por Kimmi (Kimmy Simões).

No dia 19 de março de 2011, a programação do festival foi composta pelas bandas Blue Sheep (PB), NOSKILL (PB), Pump (PE), Barbara (PB), A Riot, Susan! (RN) e a *Girls on X* (RN), sendo a última formada pelas organizadoras do festival. O público estimado neste dia foi de aproximadamente 100 pessoas. Já a segunda teve no *lineup*<sup>7</sup> Anti-Corpos (SP), NOSKILL (PB), Putamadres (RN), Come Alive (PB), Madrecita (PB), Lovekills (PE), Darksiders (PB) e The Fluxo (RN), ocorrendo em 10, 11 e 12 de agosto de 2012, com um público estimado de 250 pessoas, na edição natalense. A divulgação foi feita primordialmente através da rede social *Facebook*, mas também contou com a ajuda do *Twitter* e do boca a boca. As bandas foram selecionadas através de uma chamada pública, o que incentivou também o surgimento de bandas femininas natalenses formadas especificamente para o festival como *Putamadres* e *A Riot, Susan!*. As duas bandas, porém, não mantiveram suas atividades.

O festival foi inicialmente idealizado por Amanda Lisboa, Karla Farias, Vitória Real e Emmily Barreto quando tinham entre 20 e 24 anos. Amanda atualmente é analista de sistemas e produtora cultural; Vitória Real é integrante de um dos primeiros coletivos au-

6 Local icônico na cena musical de rock natalense que fechou as portas em março de 2019, reabrindo novamente meses depois como LCD. Disponível em: <<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/centro-cultural-dosol-encerra-as-atividades/441318>> Acesso em 20 de junho de 2019.

7 Lista das bandas que tocam no festival. Na segunda edição, porém, nem todas as bandas citadas tocaram nas três cidades, com exceção da Anti-Corpos (SP).

diovisuais do Rio Grande do Norte, o Coletivo Caboré. Karla Farias é estudante de Tecnologia da Informação no IFRN e baixista na banda de punk feminista *demonia*; Emmily Barreto é vocalista em uma das bandas de maior destaque nacional do RN, a *Far From Alaska*, atualmente residente em São Paulo.



Foto: Yanna Medeiros

FOTO 2: *Girls on X*. Fonte: Página do *Girls on X* no Facebook  
Fonte: Yanna Medeiros

## Metodologia

O procedimento metodológico utilizado neste estudo foi estruturado em entrevistas qualitativas com as integrantes do coletivo *Girls on X* e organizadoras Festival *Girls on X*, indicando uma análise crítica destas entrevistas. As entrevistadas para a pesquisa foram as organizadoras Karla Farias e Amanda Lisboa. Compreendemos que a entrevista, para os estudos da comunicação, é um método tradicional, porém relevante, pois é, em si e per si, um processo comunicacional.

As perguntas foram enviadas por e-mail entre janeiro e junho de 2019, período no qual recebemos as respostas também por e-mail.

Novas perguntas foram feitas em novembro para complementar o artigo para publicação. As questões tiveram como objetivo desvendar a motivação por trás do Festival, como funcionou o financiamento independente, e quais as impressões das mulheres que tornaram o *Girls on X* possível depois de finalizado o evento. Além dos depoimentos, foram coletadas imagens da página do Festival no Facebook. As entrevistas abertas tiveram como guião de pesquisa as perguntas:

1. O que te motivou a organizar o primeiro *Girls on X*?
2. Qual a sua relação com o movimento Riot Grrrrl?
3. Quais foram as maiores dificuldades encontradas na organização do evento?
4. Que mídias na época vocês utilizaram para alcançar o público?
5. Como foi o financiamento do festival?
6. Quais bandas participaram dos festivais?
7. Qual você acha que é o lugar do ativismo na música no momento atual sociopolítico enfrentado pelo Brasil?
8. Como você percebe a representação feminina no contexto da cena musical de rock independente em Natal/RN?
9. Como você enxerga a atuação do coletivo *Girls on X* na luta por representatividade, respeito e reconhecimento?

## **O movimento: as mulheres em cima e por trás do palco**

Em resposta, Amanda informou que seu contato com a música começou bem cedo na igreja evangélica. Apesar do interesse pela bateria, foi afastada do instrumento por este ser considerado masculino e direcionou-se para aqueles permitidos às mulheres: teclado, violão, flau-

ta. Mesmo sem um embasamento teórico sobre o feminismo, sentia que a proibição estava errada. Já na adolescência, começou a ter contato com o *Riot Grrrl* através da comunidade “Discografias” de uma antiga rede social o *Orkut*. Ao encontrar uma foto da banda *Bikini Kill* em um post, sua curiosidade foi atiçada e começou a pesquisar mais sobre a banda. Pouco depois, viu a mesma foto em uma camiseta de sua amiga, confirmando ainda mais sua identificação com o movimento.

O *Riot Grrrl*, mais especificamente o *Bikini Kill*, foi o primeiro contato de Amanda com o movimento feminista. Ao começar a frequentar a cena musical de rock independente, sentiu falta de mulheres tocando. Após comparecer ao Festival Mafalda<sup>8</sup>, voltou para Natal inspirada para realizar algo parecido na cidade. De acordo com Amanda, a cena musical de rock feminista de João Pessoa era muito forte na época, citando exemplos como o Noskill (PB) e a Bárbara (PB). Além de seu ativismo com as produções culturais do *Girls on X* e do “Bar das Sapatão”<sup>9</sup>, Amanda é hoje também ativista na Marcha Mundial das Mulheres<sup>10</sup>. Ao ler entrevistas da cantora punk e ativista feminista Kathleen Hanna, seu interesse a levou a conversar com outras mulheres e a descobrir bandas como Dominatrix (SP), Anti-Corpos (SP), até mesmo a artista Patti Smith.

Já Karla Farias também em entrevista disse escutar bandas de punk rock e rock feminino desde a pré-adolescência. Sempre

8 Festival produzido por mulheres e somente apresentando bandas de mulheres, em João Pessoa, em 2010.

9 Festa semestral em Natal/RN produzida por Amanda Lisboa e Vitória Real com foco na visibilidade lésbica.

10 A Marcha Mundial das Mulheres (MMM) é um movimento feminista que foi criado a partir de uma manifestação realizada em 1995, na cidade de Quebec, no Canadá, quando 850 mulheres marcharam 200 quilômetros pedindo, simbolicamente, “Pão e Rosas”, pelos direitos trabalhistas das mulheres. Internacionalizou-se em 2000, com a aderência de 159 países. No Brasil a MMM se fortalece no 1º Fórum Social Mundial e segue até os dias atuais com manifestações públicas e debates em torno do feminicídio, igualdade racial e étnica a partir das mulheres negras e indígenas, bem como outras agendas do movimento feminista.

gostou de garimpar coisas, mesmo na época em que não existia internet. Começou a ouvir CDs que encontrava em sebos e a primeira banda feminina com a qual teve contato foi Bikini Kill, logo após Sleater-Kinney e B'52. Depois não parou mais, descobrindo no Brasil Dominatrix (SP) e Bulimia (SP), e conhecendo mais a fundo Patti Smith, L7, *Babes In Toyland*, Kittie e *7 Year Bitch*. Encontrou também *The Distillers* e *The Donnas* mais tarde. Karla continua afirmando que:

Sem sombra de dúvidas, a minha maior inspiração como mulher é Kim Gordon, do Sonic Youth. Foi por causa dela que eu parei e disse: eu vou tocar, vou ter uma banda e vou tocar baixo. O movimento *Riot Grrrl*, como foi um precursor do feminismo, fez com que eu me enxergasse como mulher, um pouco sem esse peso que a sociedade nos dá assim que a gente nasce. As letras, a presença de mulheres nos palcos e encabeçando um movimento social foram imprescindíveis pro meu crescimento como mulher em sociedade (Karla Farias, 21 de junho de 2019).

Sobre as dificuldades de organizar um festival independente, as entrevistadas citaram a falta de apoio financeiro. Segundo Amanda, a primeira edição gerou um prejuízo de R\$ 200,00 às organizadoras, resultado que não desanimou pelo sucesso do Festival, criando o desejo de fazer uma nova edição ainda maior, trazendo um dos principais nomes do *Riot Grrrl* nacional: o Anti-Corpos (SP). Utilizando dinheiro do próprio bolso e contando com o apoio das bandas envolvidas, o acordo com o Anti-Corpos (SP) foi pagar as passagens de ida para o Nordeste, e a banda arcaria com a viagem de volta. O Festival se financiou através da venda de ingressos na hora, e, segundo Amanda, as mulheres que não podiam pagar a entrada<sup>11</sup> eram também convidadas a entrar.

11 Em 2011, a entrada custou R\$ 5,00 por pessoa.

Quanto ao papel do ativismo político feminista no momento atual enfrentado pelo Brasil, Amanda acredita que a arte desde sempre foi um instrumento de luta. A produtora continua:

Nesse momento vivemos um golpe, vivemos a ascensão do fascismo no nosso país. As mulheres começaram a campanha pela derrubada de Cunha ainda na marcha das margaridas quando nem se falava sobre; as mulheres encabeçaram a luta contra o golpe e contra Temer; e as mulheres e minorias estão mais uma vez no front contra os retrocessos do governo Bolsonaro (Amanda Lisboa, 21 de junho de 2019).

O Festival *Girls on X* encontra-se no ano de 2019 em busca de financiamento para uma nova edição, ainda sem sucesso. Karla Farias está no momento enviando o material do evento para empresários locais, mobilizando as bandas femininas em atividade para tentar viabilizar mais uma vez a iniciativa em terras potiguares. O NOSKILL (PB) recentemente voltou à atividade depois de um longo hiato, fato que também a incentivou a movimentar a cena feminista mais uma vez em Natal/RN. Além de sua atividade como produtora, Karla é baixista na banda de punk feminista Demonia, que no ano de 2019 apresentou-se no palco do festival Abril pro Rock (PE) na mesma noite e no mesmo palco que o *Pussy Riot* (Rússia), citada anteriormente como também possuindo influência do *Riot Grrrl*. Sobre o papel do Festival para a fomentação da participação das mulheres na cena musical de rock natalense, Karla afirma:

O GONX<sup>12</sup> foi de longe a primeira força feminina do rock independente aqui em Natal. O festival atuou como pioneiro no estado pra mostrar pra todas as meninas que é possível sim fazer um som, ser inserida no meio, ter valor. O maior exemplo disso foi que, ao saber que ia acontecer um festival direcionado para mulheres e feito por mulheres, muitas meninas tiveram a atitude de se reunir e formar bandas só para se

12 Abreviação para *Girls on X*.

apresentar. Recebemos um reconhecimento genuíno do nosso trabalho por mulheres incríveis que só precisavam de um pequeno impulso pra fazer o que sempre tiveram vontade mas nunca foram atrás por falta de incentivo e de representatividade. (Karla Farias, 14 de novembro de 2019)

As mediações ocasionadas pelas mulheres envolvidas no coletivo *Girls on X* transformaram a realidade da cena musical de rock independente natalense discutida neste artigo. As experiências em comum do lugar subalternizado da mulher na sociedade, como preconiza Spivak (2010), fazem com que as integrantes do coletivo *Girls on X* possuam um entendimento de que é necessário tomar atitudes que ataquem a inércia dos papéis de gênero designados pela sociedade na qual esta cena encontra-se inserida.

Em vídeo produzido por Pipa Dantas na segunda edição do festival, a vocalista Anti-Corpos (SP), Rebeca, diz ao microfone: “a gente se identifica muito mais com vocês do que várias vezes com quem está do nosso lado. Tanto faz a distância, o que importa é o que tem na nossa cabeça”<sup>13</sup>. Esta declaração serve para ilustrar como o movimento *Riot Grrrl* cruzou fronteiras, baseando-se nas desigualdades de gênero em diferentes sociedades, levando através da música ideais de feminismo e construindo um ambiente confortável para mulheres dentro do punk.

A música representa, aqui, a mídia através da qual os ideais feministas das mulheres envolvidas com esta iniciativa são propagados e podem, dessa forma, atingir novas pessoas, alterando suas formas de ver o mundo. É fazendo uso desse meio que as cenas musicais de punk feminista colocam para frente suas pautas e ocupam os palcos e espaços antes dedicados apenas aos homens.

13 Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/48007749>>. Acessado em junho de 2019.

## Considerações finais

O sistema sexo/gênero de Rubin (2017) é neste caso identificado como o elemento histórico e moral, presente nas diversas sociedades citadas neste artigo que transformam o fato de ser mulher em uma limitação. As mediações de Martín-Barbero (1987) são parte deste elemento histórico e moral, assim como os estereótipos explicitados por Stuart Hall (2013), que devem ser alterados pela ação política nas cenas musicais, assim como advogado por Scott e McClary (2010).

Ações como o *Girls on X* colocam em evidência as vozes de mulheres, tirando-as da condição de subalternizadas como apontado por Spivak (2010), e o registro acadêmico deste evento através das visões das organizadoras reforça o progresso dessas ações, podendo ser utilizadas como exemplo para outras iniciativas futuras na mesma direção, evitando um apagamento na memória do público. As palavras e atitudes do Bikini Kill e de diversas outras bandas que fizeram parte do movimento ainda ressoam pelo mundo, incentivando jovens garotas a desenvolverem afinidade com o feminismo e colocarem para frente suas próprias versões de tentativas de mudar o sistema sexo/gênero vigente.

O Festival *Girls on X* mostra-se assim como um acontecimento relevante para a história da cena musical de rock independente natalense, marcada por uma presença primordialmente masculina. Ao inspirar-se nos ideais do movimento Riot Grrrl, iniciado em Olympia, Washington, as mulheres impulsionaram-se para a frente da cena, tomando um protagonismo que lhes foi negado por anos.

O fato de o *Girls on X* ser um festival feito por mulheres e para mulheres é também um diferencial. Ao criar um ambiente primordialmente feminino e seguro para este público, as mulheres do movimento *Riot Grrrls* passaram a conhecer uma nova experiência mais inclusiva

e de reconhecimento aos frequentar shows desta cena musical de rock independente natalense, quando passam a visualizar nos palcos bandas inteiramente compostas por mulheres com um discursos de posicionamento dentro da luta do movimento feminista. O *do-it-yourself* característico do punk e das *Riot Grrrls* também possibilita que as mulheres envolvidas no movimento produzam suas próprias mídias e assim possam divulgar seus ideais e posicionamento político da maneira que pareça mais verdadeira e necessária. Os espaços proporcionados pelas redes sociais e mídias alternativas independentes são peças fundamentais no sucesso e futura propagação do debate feminista e das discussões acerca da igualdade de gênero nas cenas musicais.

***Women's mediations in music scenes: the Girls on X collective and Riot Grrrl in Natal/RN***

***Abstract***

*This essay highlights the experience of the collective and Festival Girls on X that took place in Natal/RN in the years of 2011 and 2012, gathering big names of Brazilian Riot Grrrl like Anti-Corpos (SP) and Noskill (PB). By offering a retrospective of Gayle Rubin's (2017) feminist theory, it discusses the sex/gender concept created by the author in order to guide the search for an end to women's oppression. It uses the term "women" in a strategic way, this essay aims to apply the theory summarized here to the Girls on X festival, emphasizing its relation to the American movement Riot Grrrl. The methodology involves qualitative interviews with the women members of the Girls on X collective, through questions that intended to recreate the atmosphere of the music scene existing at the time. To this end, we use William Straw's (1991) concept on music scenes and the discussions about the silencing of subaltern women by Gayatri Spivak (2010).*

***Keywords:*** Riot Grrrl. Music scenes. Feminism. Gender.

**Referências**

ALVES, Alexandre; et al. **100 discos do rock potiguar**. Natal: 8 editora, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CUNHA, Carlos Henrique Pessoa. **Nos tempos do blackout: cena musical, práticas urbanas e a ressignificação da Rua Chile, Natal-RN**. 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

GARBER, Jenny; MCROBBIE, Angela. Girls and Subcultures. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Org.). **Resistance Through Rituals**. Birmingham: Taylor and Francis, 2003, p. 209-222.

GELAIN, Gabriela. **Releituras, Transições e Dissidências da Subcultura Feminista Riot Grrrl no Brasil**. 177 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS; São Leopoldo, 2017.

HALL, Stuart. The Spectacle of the Other. In: EVANS, Jessica; HALL, Stuart; NIXON, Sean. **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices**. London: Sage in Association with the Open University, 2013.

LEONARD, Marion. Gender and Sexuality. In: SHEPHERD, John; DEVINE, Kyle. **The Routledge Reader on the Sociology of Music**. New York: Routledge, 2015.

LIMA, Artemilson Alves de. **Escaladas da contracultura: Natal, década de 1980**. 2017. 255f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

MARCUS, Sara. **Girls To The Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution**. New York: Harper Perennial, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

McCLARY, Susan. Music as Social Meaning. In: SHEPHERD, John; DEVINE, Kyle. **The Routledge Reader on the Sociology of Music**. New York: Routledge, 2015.

McCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality**. New York: Routledge, 2015.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Cena Musical da Black Rio: Estilo e Mediações nos bailes soul dos anos 1970**. Salvador: EDUFBA, 2018.

PINHEIRO, Carlos; PINHEIRO, Fred. **Pássaro Novo**. Natal: Edição do Autor, 2012.

RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. São Paulo: Editora UBU, 2017.

SCHILT, Kristin. “Riot Grrrl Is...”: Contestation Over Meaning in a Music Scene. In: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard (org.). **Music Scenes: local, virtual, translocal**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p. 115-130.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: De Hollanda, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music. **Cultural Studies**, vol. 5, n. 3, p. 361-375, Oct. 1991.

TROTTA, Felipe. Som de cabra-macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. **Comunicação, mídia e consumo**, v. 9, n. 26, p. 151-172, 2012.

TORNQUIST, Carmen Susana; FLEISCHER, Soraya Resende. Sobre a marcha mundial das mulheres: entrevista com Nalu Faria. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 291-312, Apr. 2012.

WHITELEY, Sheila. **Women and Popular Music: sexuality, identity and subjectivity**. New York: Routledge, 2000.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 24/10/2019

# Instituto Política Por. De.Para Mulheres: entre a comunicação e a representatividade das mulheres na política

**Claudia Irene de Quadros  
Luciana Panke  
Karina Lançoni Bernardi  
Silvia Maria da Silva Cunha**

## **Resumo**

*Este estudo analisa a comunicação do coletivo feminista “Instituto Política Por.De.Para Mulheres” (Curitiba), que incentiva a inserção feminina na política institucional. Como procedimento metodológico, adotamos a revisão bibliográfica, entrevista em profundidade com a idealizadora do coletivo e análise de conteúdo, segundo Bardin (2011), das publicações realizadas pelo grupo nas redes sociais digitais Facebook e Instagram em um período de 30 dias. Para tensionar as informações obtidas na análise dos conteúdos postados, foi feita uma entrevista estruturada, via e-mail, com a diretora de comunicação do Instituto. Foi observado que o coletivo tem uma comunicação descentralizada e horizontal, que consegue alcançar engajamentos positivos com o público-alvo.*

**Palavras-chave:** Comunicação Política. Mulheres na Política. Representatividade Feminina. Coletivo Feminista.



## Introdução

As mulheres são a maioria da população brasileira e representam 52% do eleitorado, segundo dados divulgados em 2018 pela Justiça Eleitoral. Este percentual compreende um universo de aproximadamente 77.076.395 eleitoras – pessoas politicamente ativas, aptas a votar e a serem votadas. No Paraná, números de 2019 mostram que o estado acompanha a tendência nacional – mais da metade (52%) do total de eleitores cadastrados no sistema do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) são mulheres.

Entretanto, mesmo representando a maioria da população e do eleitorado, as mulheres ainda são minoria na política partidária. Um exemplo desta sub-representação é a Assembleia Legislativa do Paraná, em que apenas 7% das vagas foram preenchidas por mulheres, nas eleições de 2018, com apenas quatro parlamentares entre 54 cadeiras. A baixa representatividade feminina também foi verificada nesse ano em outras esferas legislativas, como na Câmara dos Deputados, em que as parlamentares ocupam 15% das vagas e no Senado, que corresponde a 14%, segundo levantamento do Inter-Parliamentary Union. No legislativo municipal, em 2016, oito mulheres foram eleitas para a Câmara Municipal de Curitiba, o que representa 21% das vagas.

Nesse contexto, estudar ações que incentivam a participação feminina na política se torna essencial para entender os desafios enfrentados por esse público para chegar às esferas decisórias, bem como de que modo a formação política pode ajudá-las no processo eleitoral.

Desta forma, a presente pesquisa buscou entender quais os mecanismos de comunicação utilizados na mobilização social

do Instituto Política Por.De.Para Mulheres, associação sem fins lucrativos, com sede em Curitiba, Paraná. Trata-se de um coletivo feminista que oferece cursos e palestras de formação política para mulheres, com o objetivo de ampliar a participação feminina em todo o país.

O coletivo feminista iniciou suas atividades em 2018. Em um primeiro momento, a mobilização das mulheres se deu por meio de um projeto de pesquisa conjunto, realizado desde 2015, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

De acordo com uma das idealizadoras do Instituto, a professora do Departamento de Ciências Jurídicas da UFPR, Eneida Desiree Salgado, em entrevista concedida para a presente pesquisa, o projeto surgiu da necessidade de “criar um espaço para que as mulheres se sentissem com as habilidades necessárias para entrar na política”, uma vez que existem mulheres extraordinárias que podem se lançar para a vida pública. Desta forma tiveram início as oficinas de formação política que, mais tarde, evoluíram para cursos e que deram origem ao Instituto Política Por.De.Para Mulheres.

Atualmente, o coletivo realiza cursos de formação política para mulheres e eventos que debatem pesquisas acadêmicas feitas por mulheres e relacionadas à representatividade de gênero nas diferentes instâncias do poder. Entre as atividades desenvolvidas pelo Instituto estão o Curso de Iniciação à Formação Política para Mulheres, realizado em 2017 e 2018, o Curso de Verão: Formação Política para Mulheres, realizado em 2019, além do Encontro de Pesquisa por/de/sobre Mulheres, que já teve três edições (2017, 2018 e 2019), no qual os artigos científicos são debatidos e posteriormente publicados em um livro.

Eneida Desiree Salgado destaca a alta procura das mulheres pelos cursos de formação, que recebem inscrições muito além das vagas ofertadas. O público destes cursos também é variado, passando por líderes de associações comunitárias, mulheres de comunidades tradicionais como indígenas, chegando a mulheres de classe média e empresárias. Por ser uma associação sem fins lucrativos, os cursos são gratuitos e toda a renda para manter as atividades do coletivo vem de produtos promocionais, como camisetas e *ecobags*, além da venda dos livros publicados a cada encontro de pesquisadoras, que também estão disponíveis para *download* gratuito.

Atualmente o coletivo atua de forma indireta na consultoria de mulheres parlamentares, para proposições legislativas e as pesquisas desenvolvidas pela equipe buscam traçar o perfil das mulheres que ocupam cargos eletivos no Brasil.

A equipe do Instituto é multidisciplinar, formada por profissionais das áreas do direito e da comunicação. A presidenta do Instituto, Ana Cristina Aguiar Viana, é doutoranda em Direito do Estado e mestre em Políticas Públicas.

## **Procedimento Metodológico**

Para buscar compreender como as ações do Instituto Por. De. Para Mulheres contribuem para fomentar a participação feminina na política, o presente estudo realizou uma entrevista em profundidade com a professora do departamento de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Eneida Desiree Salgado. O objetivo da técnica qualitativa aplicada foi levantar a visão da idealizadora do Instituto sobre temas relacionados ao incremento da participação feminina nas instâncias decisórias.

Realizada de forma presencial em Curitiba, com duração de 45 minutos, a entrevista foi gravada e transcrita na íntegra, seguindo a metodologia de análise de conteúdo de Laurance Bardin (2011), constituída por três fases fundamentais: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados.

De acordo com Luciana Veiga e Sônia Maria Guedes Gondim (2001), a entrevista em profundidade é uma técnica em que o entrevistador busca coletar dados e informações de uma fonte específica. Segundo as autoras, por ter um caráter subjetivo, a análise das entrevistas em profundidade deve levar em conta a realidade social na qual o entrevistado está inserido.

Foco desta pesquisa, as estratégias de comunicação do coletivo também foram investigadas. Nesta etapa, a aplicação de uma entrevista estruturada teve por intuito abordar questões específicas aos processos comunicacionais do coletivo. Desta vez, em consonância com a técnica proposta, o roteiro de questões foi previamente estabelecido e enviado por e-mail a uma das principais construtoras da linguagem do Instituto, a jornalista e doutora em Políticas Públicas Renata Caleffi, que atualmente é a diretora de Comunicação do Instituto. Para análise dos dados, este conteúdo também foi submetido à metodologia proposta por Bardin (2011).

Para delinear a frequência da comunicação entre o Instituto e seu público externo, a pesquisa levantou ainda postagens realizadas nas redes sociais Facebook e Instagram em um período de 30 dias, entre os dias 06 e 07 de junho de 2019, que antecederam a realização do “III Encontro de Pesquisa Por.De.Sobre Mulheres”, realizado em Curitiba, Paraná.

Verificaram-se quantas postagens foram feitas em cada rede social e quais os principais assuntos tratados, com base na metodo-

logia da análise de conteúdo. Os dados aferidos foram cruzados e tensionados com as informações declaradas nas entrevistas realizadas. Esta escolha metodológica teve por intuito apurar se o discurso institucional das entrevistadas vai ao encontro das estratégias comunicacionais adotadas pelo coletivo nas redes sociais.

Na revisão bibliográfica, optou-se por estudos sobre mulheres na política e as estratégias de comunicação que promovem a imagem pública e estimulam a participação feminina em um campo predominantemente masculino. Entre os teóricos que norteiam esta pesquisa estão Tania Brabo (2008), Luciana Panke (2016) e Flavia Biroli (2018).

## **Mulheres na Política**

Os estudos das relações sociais de gênero demonstram que as mulheres vêm conquistando direitos, ao longo da história, firmando-se cada vez mais como transformadoras da sociedade. Porém, na seara política, a baixa representatividade feminina ainda é uma barreira a ser quebrada, principalmente nos cargos eletivos.

Para Tania Brabo (2008), a explicação dessa situação está na marginalização da mulher por mais de cinco séculos, devido à sociedade patriarcal trazida pelos europeus. A autora menciona que “a representação política nas democracias liberais permanece uma área de difícil acesso para um conjunto de atores sociais aos quais historicamente foi negada a cidadania” (BRABO, 2008, p. 28)

Deste modo, mulheres - a maioria da população e do eleitorado - acabam por eleger candidatos homens para os cargos eletivos. A representação dos homens como dominantes, todavia, é aceita pelo senso comum como algo natural. Conforme explica Pierre Bourdieu

(2007), mesmo de forma inconsciente, as próprias mulheres incorporam essa relação como algo naturalizado na sociedade e acabam reproduzindo essa forma de dominação.

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua, etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognicentes, mas através de esquemas de percepção, da avaliação e da ação que são construídos no *habitus* e que fundamentam aquém das decisões da consciência e os controles da vontade (BOURDIEU, 2007, p. 49-50).

Essa aceitação de que a política é um campo predominantemente masculino e que cada gênero ocupa um determinado local na organização social também é destacada por Luciana Panke (2016), que afirma que “muito além das questões biológicas, gênero significa uma construção cultural que estabelece comportamentos esperados a partir das diferenças biológicas” (PANKE, 2016, p. 73).

A ideia de que as esferas decisórias são um espaço masculino também é destacada por Flavia Biroli (2018). De acordo com a pesquisadora, “a história do espaço público e das instituições políticas modernas é a história da acomodação do ideal de universalidade à exclusão e à marginalização das mulheres e de outros grupos sociais subalternizados” (BIROLI, 2018, p. 172). Por outro lado, Biroli afirma que a baixa representatividade das mulheres nos cargos eletivos e no alto escalão estatal não significa que elas não atuem politicamente, mas que a inserção delas neste ambiente é dificultada, uma vez que o campo político é dominado por homens, predominantemente brancos e de classes mais altas (BIROLI, 2018).

Desde as eleições de 1998, a participação feminina na política encontra um amparo legal, com a Lei das Eleições (Lei nº 9.504/1997) que, inicialmente, previa a reserva de 30% das va-

gas de cada partido para as mulheres e recebeu nova redação, na Lei 12.034, de 2009, que determina que cada partido ou coligação preencha no mínimo 30% e no máximo 70% das vagas para a disputa eleitoral para candidatos de cada sexo. Porém, o que se observa nas campanhas eleitorais é o uso desigual da estrutura partidária para homens e mulheres e ainda casos de ‘candidaturas laranjas’, em que as mulheres são recrutadas apenas para cumprir a cota do partido.

A falta de apoio partidário para as candidaturas femininas é possível de ser notada desde a campanha mais simples até as mais complexas como as presidenciais. Segundo Panke (2016), o acesso restrito das mulheres à estrutura partidária e as dificuldades de financiamento estão entre os principais desafios enfrentados pelas mulheres que concorrem a um cargo eletivo.

As principais barreiras para a entrada das mulheres são conseguir apoio no partido, financiamento de campanha, obter uma equipe de confiança (alcançar preparação de *media training*, leis, comunicação) e superar o machismo oriundo de homens e de mulheres (PANKE, 2016, p.74).

De acordo com Salgado, Guimarães e Monte-Alto (2015), as cotas eleitorais representam um avanço significativo para a inserção das mulheres nas esferas decisórias, porém o uso apenas de cotas eleitorais não se mostra eficaz. Os autores defendem a necessidade de cotas de legislatura ou de representação como uma medida para “corrigir de maneira mais célere o desequilíbrio de gênero na política e consubstanciar a igualdade material na sociedade” (SALGADO, GUIMARÃES E MONTE-ALTO, 2015, p.177).

Uma vez vencida a baixa representatividade das mulheres na política, é preciso romper com a dominação simbólica que impõe

a ideia de que os homens teriam mais aptidão do que as mulheres para a política. Salgado, Guimarães e Monte-Alto (2015) destacam que, apesar de as mulheres terem garantido, por vias legais, o acesso à esfera pública, ainda persiste o desequilíbrio de gênero na política.

Da mesma forma, Nancy Fraser (1992) afirma que a esfera pública, tal como concebida por Jürgen Habermas, não é possível de ser realizada, pois as diferenças não são colocadas de lado e a dominação e a exclusão ocorrem, segundo a autora, de forma mascarada. Às mulheres é dado o direito à participação na esfera pública, porém em muitos espaços de deliberação se percebe uma tendência de ignorá-las ou interrompê-las.

Do mesmo modo, Biroli (2018) destaca que a visão abstrata da cidadania e dos direitos não consegue lidar com as hierarquias da vida privada, restringindo a participação feminina na esfera pública, colocando as mulheres em uma condição de sub-representação no debate público.

Para a participação das mulheres na esfera pública, impõe-se filtros que estão vinculados às responsabilidades a elas atribuídas na esfera privada e à construção de sentido do feminino que ainda guardam relação com a noção de domesticidade (BIROLI, 2018, p.11).

Nesse contexto, no qual às mulheres é dado o direito à participação política ao mesmo tempo em que elas enfrentam barreiras sociais no campo político, é de fundamental relevância ações que possam melhor prepará-las para a política partidária e para os cargos representativos. O Instituto Política Por.De.Para Mulheres, como destacado anteriormente, surge com esse propósito. Neste artigo, analisamos as estratégias de comunicação utilizadas pelo referido coletivo de mulheres.

## Coletivos Feministas e Estratégias de Comunicação

As estratégias de comunicação já foram observadas de diferentes formas (ATHAYDES; MONSALVE, 2019) ao longo da história e das transformações do meio ambiente. O conceito surgiu entre os militares como um conjunto de ações para combater o inimigo. “Atualmente, as estratégias integram considerações sobre as decisões apropriadas, a otimização dos recursos, a conjugação de esforços e vontades” (ATHAYDES; MONSALVE, 2019, p.19) com diferentes fins, como mobilizar um grupo de mulheres para conquistar um objetivo. Para as autoras, Alberto Pena (2001) é o que possui uma abordagem mais contemporânea ao propor oito dimensões de estratégia: antecipação, decisão, método, posição, marco de referência, perspectiva, discurso e relação com o meio ambiente. Para explicar cada uma dessas dimensões, procuramos utilizar como exemplo o objeto da nossa pesquisa: o coletivo feminista Instituto Política Por. De. Para Mulheres.

Na antecipação, dimensão bastante explorada pelo coletivo, o futuro e suas probabilidades são considerados. A principal estratégia é ampliar a representatividade da mulher no campo político, estimulando a candidatura feminina nas eleições municipais, estaduais e federais. As coordenadoras do coletivo não apenas aguardam uma mudança no cenário atual, mas traçam estratégias por um mundo diferente no campo da política.

Para isso, várias decisões são tomadas. A partir da perspectiva de Pena, a estratégia deve ser entendida como um conjunto de decisões. Neste artigo, explicamos algumas dessas decisões tomadas pelo coletivo com base na interpretação do ambiente, identi-

ficando e aprimorando as habilidades de cada participante. A estratégia como método pode ser entendida como os passos dados para alcançar os objetivos. Neste momento, é importante fazer uma análise da situação para a seleção dos métodos. “A estratégia como um marco de referência remete à capacidade de enquadrar o comportamento coletivo.(...)” (ATHAYDES; MONSALVE, 2019, p.19 ). Logo, as mulheres que participam do coletivo passam a ser multiplicadoras desse marco desde o momento em que aprendem sobre como participar do campo político.

É na estratégia da perspectiva ou de visão que as táticas, os planos, os programas, ações e revisões são desenvolvidas. No caso do coletivo, todas as mulheres que participam contribuem para alcançar os objetivos do Instituto. O discurso implica uma lógica de ação que pode comprometer a conduta do presente e do futuro. Na narrativa moderna, como aponta Pena (2001), a estratégia está relacionada ao fazer. Em outras palavras, uma instituição é o que faz, não o que diz fazer. Neste ponto, cruzamos os dados sobre o coletivo para não nos prendermos apenas às entrevistas - ainda que fundamentais para a pesquisa-, mas nas ações comunicacionais que geram a sua identidade.

A estratégia como relação com o meio ambiente precisa concordar com o estilo da instituição. Em contexto de convergência, o coletivo não faz uso apenas de técnicas aproximativas, como os eventos ou cursos organizados, mas também explora as potencialidades das redes sociais digitais para dialogar com as mulheres que desejam participar da vida pública.

Com a ascensão da tecnologia e das redes sociais, foi possível observar, nos últimos anos, a expansão de movimentos e coletivos feministas que utilizam principalmente a internet para se comunicar e

contestar os estereótipos de gênero presentes na mídia convencional. Segundo Ana Carolina Escosteguy (2019), a prática política feminista vem se modificando com o uso da tecnologia, trazendo novas formas de representação e colocando na agenda pública temas que tratam das minorias.

Nesse contexto, a imagem pública, referenciada de forma direta à gramática, aos contratos e acordos da política, à representação, reputação e aprovação, confere ao ator político materialidade, obtida por meio de mediações comuns à práxis política e mídiatizações, comunicações atravessadas pelas mídias.

São essas imagens - fabricadas em uma atmosfera de rivalidade e dirigidas sempre ao espectador/eleitor, sujeito principal desse processo constitutivo - que geram votos, coligações, pactos de disputa com a mídia e acirram as diferenças entre os candidatos em relação aos seus oponentes. Justifica-se aí a corrida pela construção e pela imposição de imagens públicas positivas, almejadas por instituições, governos, políticos, partidos e candidatos, que se apropriam cada vez mais da dimensão espetacular, característica das mídias e, sobretudo, da contemporaneidade, para fins políticos e eleitoreiros.

Desta forma, entender o processo de composição de imagens públicas é fundamental para a compreensão dos novos engendramentos do poder, caracterizado pela distribuição difusa das informações, pelo modo publicitário de olhar o mundo e pelo acordo sutil entre mídia, política, sociedade e indivíduo.

A imagem pública e institucional começa a ser constituída nas informações e sinais informativos e persuasivos emitidos por instituições e sujeitos públicos, a respeito de seus projetos e suas necessidades, na forma de “imagem desejada” (real). Termina de ser constituída, individualmente, por

todos aqueles que recebem as informações e sinais e, em algum nível, somam às informações visuais, auditivas, emocionais, intelectuais, ou rechaçam a proposta. O resultado é a “imagem percebida”, também real, onde reside a dúvida. No plano do imaginário, a complexidade dos elementos conceituais e simbólicos, que formam as referências imagéticas, distanciam o objeto “imaginado” do objeto real, mesmo sendo a “imagem” do objeto compreendida e defendida como “real”. (WEBER, 2004, p.273)

Neste processo de fabricação da imagem aspirada, um conjunto de fatores influencia no que é transmitido e no que é percebido por meio da “repercussão pública”, desencadeada pelas mídias, adversários, grupos sociais, indivíduos, através da veiculação de suas opiniões e imagens sobre a ação do sujeito político” (WEBER, 2004, p.262). Estímulos visuais, sonoros, sensitivos se somam a repertórios abstratos, acumulados por cada sujeito. Entram em cena nesta composição a valorização de atributos como a aparência, o estilo pessoal, a postura, a eloquência – características que podem ou não serem aperfeiçoadas com auxílio profissional, bem como percepções acerca de qualidades metafísicas, como o carisma, a honestidade, a simplicidade, a simpatia e a seriedade.

Na busca por uma imagem palatável, atores políticos recorrem ainda a artifícios como encenações e simulações. Aqui, o fazer político se apropria da linguagem comum aos produtos dos meios de comunicação como forma de estabelecer familiaridade e despertar o interesse no interlocutor, acostumado a esse referencial estético. Entretanto, a imagem pública não se sustenta somente naquilo que se vê, na mera e complexa representação visual. Ela vai além: é preciso coerência e assertividade na compreensão dos desejos e interesses dos públicos, de modo a desvendar as necessidades completas do eleitorado.

## A Comunicação do Instituto

Doutora em Políticas Públicas e mestra em Comunicação, Renata Caleffi, uma das fontes entrevistadas para esta pesquisa, é diretora de Comunicação do Instituto e uma das principais construtoras da linguagem da associação nas mídias.

Para ela, a comunicação do Instituto, dirigida especialmente às mulheres, não é voltada somente para aquelas que almejam disputar eleições, mas busca contemplá-las em sua pluralidade. Para isso, o coletivo dispõe de um site, que será reestruturado, e de perfis institucionais nas plataformas Facebook e Instagram. Por meio de ambas as redes sociais digitais, o projeto pretende comunicar tanto as suas ações – cursos e atividades de pesquisa – como “coisas que nos levem a pensar em perspectivas de equidade de gênero, a fim de inserir mais mulheres na política”.

Nas redes sociais digitais, a estratégia é a atuação em duas frentes de trabalho: a inclusão de mulheres na política e a discussão do papel delas nesse cenário, por meio da exemplificação. “Demonstramos também países onde há equidade, questões relacionadas ao feminismo, e tudo o que achamos ser relevante”.(CALEFFI, 2019) Desse modo, o Instituto promove um ambiente de discussão nas redes sociais digitais e, assim, estabelece contratos de comunicação com o seu público a partir de valores considerados importantes para o coletivo.

Sobre o processo de seleção de notícias replicadas, a coordenadora afirma que não existe um critério rigoroso. O acesso ao Facebook e ao Instagram é compartilhado entre a coordenação do projeto – as integrantes têm liberdade para postarem aquilo que acharem relevante, desde que o conteúdo esteja alinhado à “filosofia” da associação. Notas de repúdio e de apoio, por exemplo, são discutidas de forma mais ampla pelo coletivo por meio do aplicativo de mensa-

gens *Whatsapp*. “É claro que passa pela nossa filtragem pessoal, não somos isentas e sabemos disso, mas buscamos dar voz e pluralidade para mais mulheres” (CALEFFI, 2019).

Para Biroli (2018), essa horizontalidade nas tomadas de decisão que se percebe nos coletivos é uma das marcas do ativismo feminista que ganhou mais força no Brasil a partir do início deste século.

Trata-se de um feminismo diferente na sua forma de organizar-se, em que têm papel importante mulheres jovens e suas interações no ambiente da internet. É descentralizado e mesmo fragmentado, mas mostra uma capilaridade social que é, por si só, um acontecimento político (BIROLI, 2018, p. 17).

Outro ponto relevante apresentado refere-se à disseminação dos conteúdos por meio da colaboração de voluntárias, que compartilham nas suas próprias redes sociais o trabalho do coletivo, participam dos eventos e os organizam.

Todas as interações são orgânicas. Nunca patrocinamos nada, nem mesmo o *post* da escola de verão, que foi um sucesso absurdo. Não é objetivo do Instituto fazer isso. Interação orgânica é tudo pra gente, pois são pessoas reais que queremos alcançar. Costumo falar que fazemos um trabalho de formiguinha. Convidamos amigos, amigos de amigos, divulgamos nossas ações, participamos de eventos, tudo isso para divulgar e nos tornarmos conhecidas. Os perfis pessoais da gente ajudam nesse ponto, porque sempre compartilhamos os posts que fazemos nas nossas redes também - e isso nunca foi pedido para ninguém, todas fazemos porque acreditamos no Instituto. (CALEFFI, 2019)

Para o futuro, o coletivo pretende conseguir organizar um plano de comunicação, com manual de identidade visual e cronograma de postagens. O estilo dos *posts* atuais é visto como ponto positivo por Renata – em sua avaliação o projeto se diferencia

dos demais, em um cenário cada vez mais robotizado, justamente pela “naturalidade” de suas publicações. “Erramos e acertamos fazendo, sem muito estudo ou delimitação de trabalho específico”. (CALEFFI, 2019).

Como veremos no tópico a seguir, estas informações, somadas às obtidas na entrevista em profundidade, serão tensionadas com o conteúdo publicado nas redes sociais a fim de verificar se o que as entrevistadas disseram confere com a imagem pública da organização. Para Maria Helena Weber, “lapidar a imagem pública pode significar a simplificação ou a potencialização da ideia publicitária do estilo pessoal ou o modo de governar, como a diferença eficaz de atrair e enredar” (WEBER, 2004, p.272).

O Instituto no Facebook e no Instagram também permite observar muitas das estratégias de comunicação utilizadas pelo coletivo. Neste artigo, foram analisadas o conteúdo de ambas as redes sociais digitais. De acordo com a pesquisa do E-marketer (ALVES, 2019), no Brasil o Facebook está entre as redes sociais digitais mais consumidas e cresce o interesse pelo Instagram entre os jovens.

Na página do Facebook, o Instituto tinha, em 06 de junho de 2019, 6.353 curtidas e 6.432 seguidores. Entre os dias 06 de maio de 2019 e 05 de junho de 2019, foram feitas 21 postagens pelo coletivo feminista, conforme demonstra o Gráfico 1. Destas, oito eram referentes ao “III Encontro de Pesquisa Por.De.Sobre Mulheres” (realizado em 06 e 07 de junho pelo Instituto), sete postagens referiam-se a notícias relacionadas a mulheres que conquistaram direitos e espaço na sociedade, duas postagens sobre eventos apoiados pelo Instituto, três postagens relacionadas a pesquisas acadêmicas sobre feminismo e um vídeo institucional, no qual as integrantes do Instituto falam sobre a atuação do coletivo e as mulheres na política.

As publicações feitas no Facebook indicam que o Instituto, além de promover o debate sobre a equidade de gênero, também tem como preocupação fomentar a pesquisa científica em torno do feminismo e da participação das mulheres na política partidária.

Postagens Facebook Instituto Política Por.De.Para Mulheres entre 06/05/2019 e 05/06/2019



**GRÁFICO 1:** Postagens Facebook entre 06/05/2019 e 05/06/2019  
Fonte: as autoras (2019)

Além disso, o Instituto mantém um perfil ativo no Instagram “politicaemulheres”, no qual havia, em 06 de junho de 2019, 4.718 seguidores cadastrados. No período analisado (de 06 de maio a 05 de junho de 2019), foram publicados 41 *posts* – sendo esta a rede social a mais utilizada pelo projeto. No gráfico 2 é possível visualizar o desempenho individual das publicações, que juntas somaram 9.482 curtidas e 156 comentários.



**GRÁFICO 2:** Número de comentários e *likes* por publicação durante o período analisado

Fonte: as autoras (2019)

Dentre as 41 postagens inseridas nesta plataforma, 19 (41,3%) repercutiram notícias de outros veículos, sobretudo em relação a temas relacionados à representação política, ao debate feminista, aos direitos das mulheres e da população LGBTQI, e à conjuntura política, econômica e social brasileira e internacional. Nos gráficos 3 e 4, estas publicações foram categorizadas como “repercussão de notícias”.

A divulgação deste tipo de informação gerou interesse entre os seguidores do perfil. Algumas postagens, por exemplo, atingiram mais de 400 curtidas - a média da página, no período compreendido pela análise, foi de 240 *likes* por postagem. A boa recepção dos *followers* à publicação de conteúdo noticioso vai ao encontro dos propósitos publicizados da Associação: estimular o debate – dentro e fora das redes – acerca da participação política feminina no Brasil.

Pelo Instituto também foram publicadas fotos e frases, muitas vezes replicadas de outros perfis. Estas postagens foram assim classificadas pela priorização de imagens em detrimento do conteúdo textual, menos extenso se comparado a outras publicações. De 10 *posts*, que representaram 42% do total de curtidas durante o período de análise, seis atingiram mais de 300 *likes*. Importante

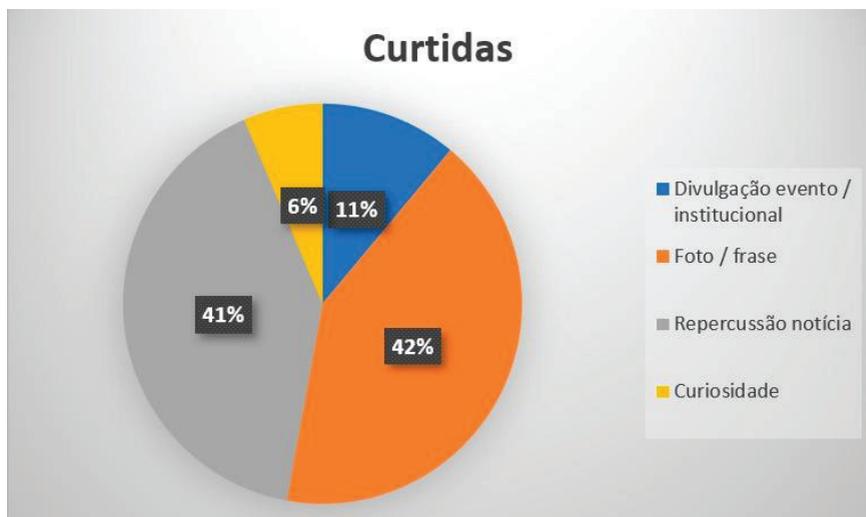
ressaltar que a plataforma foi desenvolvida e tem como premissa a captura e o compartilhamento de imagens, o que pode justificar o bom desempenho dessas publicações.

Assim como o Facebook, o Instagram é utilizado pelo coletivo para divulgação de assuntos institucionais, como a promoção de cursos e palestras. Juntas, as nove publicações sobre este tipo de conteúdo somaram 1.006 curtidas. Deste total, duas postagens se destacam pelas interações: ambas se referem à venda de camisetas, uma das formas de financiamento do Instituto. A primeira delas, realizada no dia 31 de maio, obteve 107 *likes* e três comentários, a segunda, publicada no mesmo dia, alcançou 313 curtidas, além de 12 comentários, perdendo apenas, em número de interações, para o *post* do dia 24 de maio, quando foram registrados 423 envolvimento e 27 comentários. Este último lembrou o caso Luana Barbosa – mãe, negra e lésbica assassinada brutalmente pela polícia em 2016.

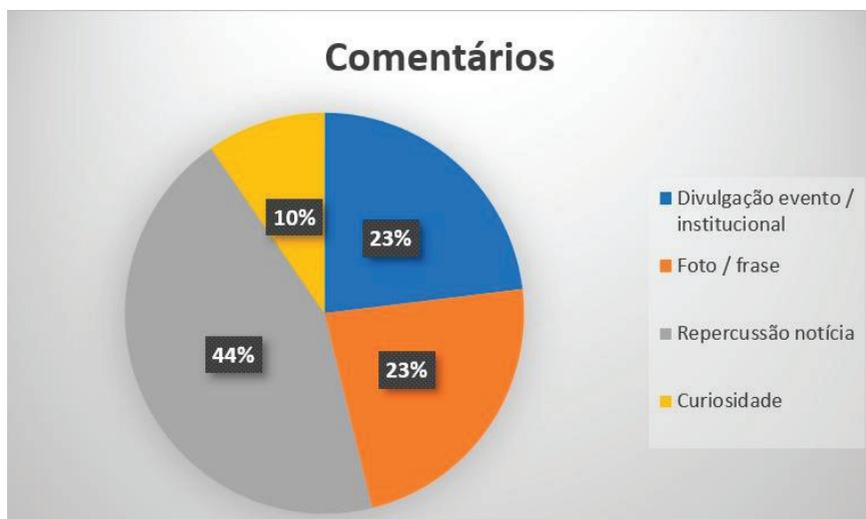
Ainda no âmbito da promoção organizacional, o Instagram do Instituto cumpre outra função importante: armazenar nos “destaques”, recurso que permite ao usuário deixar vários *stories* fixados no perfil por tempo indeterminado, fotos e vídeos de eventos realizados pelo projeto, que acabam por formar uma espécie de “linha do tempo” dos feitos do coletivo. Nesta funcionalidade, é possível ainda conferir – em abas distintas – os livros produzidos pelo coletivo, os produtos comercializados e a agenda de eventos.

O perfil do Instituto também se dedicou à divulgação de curiosidades. Foram dois *posts*: o primeiro, no dia 6 de maio, sobre o julgamento de uma dançarina na Flórida em 1983; já o segundo, publicado no dia 8 do mesmo mês, refere-se à função das mães na educação dos negros estadunidenses durante a vigência das leis segregacionistas. Ambos atingiram juntos 608 curtidas.

Os gráficos 3 e 4 ilustram o desempenho de cada uma das categorias elencadas - divulgação de evento/ institucional; foto/frase; repercussão de notícias; e curiosidades - em relação ao percentual de curtidas e comentários durante o período analisado.



**GRÁFICO 3:** Percentual de curtidas por categoria  
 FONTE: as autoras (2019)



**GRÁFICO 4:** Percentual de comentários por categoria  
 FONTE: as autoras (2019).

Constantemente atualizada, com a inserção frequente de novos conteúdos, a página da associação no Instagram se destaca ainda pelo seu público, formado quase que exclusivamente por mulheres. Nas publicações analisadas, foram registradas apenas seis interações por perfis masculinos nas 41 postagens que fazem parte do *corpus* desta pesquisa.

Tais ações de comunicação desenvolvidas pelo Instituto nas redes sociais vão ao encontro do que Escosteguy (2019, p.17) classifica como produção de “diversidade de narrativas que se contrapõem aos valores dominantes e às representações estereotipadas”. Para a autora, essa pluralidade de vozes cria um ambiente favorável para a implementação de políticas públicas que possam reduzir as desigualdades de gênero e a discriminação contra as mulheres e outras minorias.

## **Considerações Finais**

Os dados levantados apontam para uma comunicação horizontal e descentralizada do coletivo feminista como uma maneira de se aproximar e conversar com o público, abrindo o debate sobre as questões relacionadas à representatividade de gênero no Brasil e no mundo.

O Instituto Política Por.De.Para Mulheres consegue fazer uma comunicação simples e eficaz nas redes sociais, sem a necessidade de impulsionar os *posts* e com picos de interação, ainda que o engajamento não seja constante em todas as publicações. A escolha pela replicação de temas relevantes para o debate público tem levado ao compartilhamento das mensagens por outras pessoas de forma voluntária. Essa interação fica clara ao se verificar os dados obtidos na análise do Instagram, no qual notícias replicadas sobre questões

de gênero obtiveram interações acima da média verificada no período, correspondendo a 41% do total de curtidas e a 44% da totalidade dos comentários. De modo geral, “os homens estão muito próximos a uma velha forma de fazer política, vinculada com a confrontação, e as mulheres são mais abertas ao diálogo” (PANKE, 2016, p.81). Muitos políticos têm usado as redes sociais digitais como plataforma política e, como infere a autora, como forma de confrontação. Nos perfis no Facebook e no Instagram do Instituto são observadas diferentes estratégias de comunicação que promovem a interação com as mulheres que seguem as redes sociais digitais.

O uso que o Instituto faz de imagens e notícias veiculadas na imprensa que tratam da representatividade das mulheres promove a abertura do debate sobre a inserção feminina no campo político e auxilia na desconstrução de estereótipos de gênero presentes na sociedade.

A ausência de planejamento comunicacional e de profissionais dedicados à gestão das redes sociais – fato evidenciado pelas respostas das entrevistadas – faz com que o Instituto, aparentemente, não siga ou tenha constituído uma “linha editorial”. A frequência das postagens e o estilo textual, por exemplo, diferem muito entre as plataformas aqui analisadas – Facebook e Instagram – mesmo quando se leva em conta as particularidades de cada rede.

Apesar do caráter institucional de ambas as páginas, a linguagem utilizada e a estética das postagens tendem a ser similares às observadas em perfis pessoais, o que pode contribuir para aproximar a entidade do seu público.

Por outro lado, estruturar e uniformizar a comunicação, principalmente por se tratar de uma organização que presta consultoria a parlamentares e que objetiva, entre outras coisas, a disponibilização

de cursos pagos e a associação de filiadas, pode conferir maior credibilidade à imagem pública da entidade.

Importante destacar que um dos objetivos comunicacionais do Instituto, que é o de alcançar o público feminino, tem sido atingido tanto no Facebook quanto no Instagram, sendo os seguidores deste último em sua maioria mulheres.

### ***Instituto Política Por.De.Para Mulheres: between communication and women's representation in politics***

#### ***Abstract***

*This study analyzes the communication of the feminist collective “Instituto Política Por.De.Para Mulheres” (Curitiba), which encourages female insertion in institutional politics. As a methodological procedure, we adopted the literature review, in-depth interview with the creator of the collective and content analysis according to Bardin (2011) of the publications made by the group on digital social networks Facebook and Instagram over a period of 30 days. To tense the information obtained in the analysis of the posted content, a structured interview was conducted via email with the communication director of the Institute. It was observed that the collective has a decentralized and horizontal communication, which can achieve positive engagement with the target audience.*

**Keywords:** *Political Communication. Women in politics. Female Representativity. Feminist collective.*

#### **Referências**

ALVES, S. Pesquisa mostra que Instagram é a rede social mais usada nos Estados Unidos, **B9**, 18 maio de 2019. Disponível em <https://bit.ly/2YVMQHf>. Acesso em 27/09/2019.

ATHAYDES, A.S; MONSALVE. A. M. S. Latin American Communication Monitor: mapeamento das tendências do mercado de comunicação estratégica e relações públicas na América Latina. São Paulo: USP, **Organicom**, número 30, 2019.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BIROLI, F. **Gênero e Desigualdades** – Limites da Democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007

BRABO, T. S. A. M. **Gênero e Poder Local**. São Paulo: Humanitas, 2008.

CALEFFI, R. Perguntas sobre o Instituto Política Por.De.Para Mulheres. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: karinabernardi@hotmail.com. 03 julho 2019.

ESCOSTEGUY, A. C. **Mídia e Questões de Gênero no Brasil**: pesquisa, categorias e feminismos. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Gêneros e Sexualidades do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS. Junho 2019.

FRASER, N. *Rethinking the Public Sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy*. In: CRAIG, Calhoun. **Habermas and the public sphere**. London, 1992.

Inter-Parliamentary Union. **Women in Politics**. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2nSDLS9>. Acesso: 17/08/2019

PANKE, L. **Campanhas Eleitorais para Mulheres**: desafios e tendências. Curitiba: Editora UFPR, 2016.

PENA, Alberto. Las dimensiones de la estrategia. In: PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael. **Estrategias de comunicación**. Madrid: Ariel, 2001, p. 139-165.

SALGADO, E. D.; GUIMARÃES, G.; MONTE-ALTO, E. V. Cotas de Gênero na política: entre a história, as urnas e o parlamento. **Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero & Direito (UFPB)**, v. 1, p. 156-182, 2015.

SALGADO, E. **Atuação do Instituto Política Por.De.Para Mulheres**. Entrevista concedida a esta pesquisa em 28 de maio de 2019. Informação Verbal.

TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL (TSE) – estatística do eleitorado. Disponível em: <https://bit.ly/2nm9dVH>. Acesso: 09/05/2019

VEIGA, L.; GONDIM, S. M. G. A utilização de Métodos Qualitativos na Ciência Política e no Marketing Político. **Revista Opinião Pública**, vol.7, nº01. Campinas, 2001

WEBER, Maria Helena. **Imagem Pública**. In. ALBINO, A.; RUBIM, C. Comunicação Política: conceitos e abordagens. Salvador; Edufba. 2004. p. 259- 307.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 03/11/2019

# “Lutar não é loucura”: a ação do grupo Mães Kiss em busca de memória e justiça no caso da tragédia

**Alice Bianchini Pavanello  
Sandra Rúbia Silva**

## **Resumo**

*Um grupo de mães que perdeu os filhos na Tragédia da Boate Kiss se uniu para pedir justiça e memória. Como forma de resistência, elas realizam vigílias permanentes no centro de Santa Maria/RS e consomem o Facebook como dispositivo de comunicação com a sociedade. O objetivo deste artigo é analisar as práticas de consumo do Facebook pelas Mães Kiss para enfrentar as tentativas de silenciamento de suas vozes, naturalização das injustiças e esquecimento da tragédia. Este trabalho está amparado nas teorias do consumo sociocultural das plataformas digitais (MILLER et al, 2016; CAMPANELLA; BARROS, 2016; CASTRO, 2014, DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004). É adotada uma abordagem etnográfica para internet (HINE, 2015, 2016), por meio da qual se busca uma reflexão baseada nas publicações e a percepção dessas práticas pelas próprias mães. Dentre as conclusões, se aponta o Facebook como sendo consumido de forma a criar e legitimar a presença delas nos espaços públicos físicos e virtuais e um esforço para fortalecer a luta do grupo em busca de memória em nome da justiça.*

**Palavras-chave:** Facebook. Práticas de consumo. Boate Kiss. Mães Kiss. Memória.



## Introdução

Repetir constantemente que “Lutar não é loucura” faz parte das ações realizadas por um grupo de mães que perdeu os filhos na tragédia da Boate Kiss. A frase, que funciona como lema e ao mesmo tempo como motivação, estampa bottons, camisetas e banners expostos na Tenda da Vigília e ocupa as publicações feitas pelas mães em seus perfis no Facebook.

A tragédia da Boate Kiss aconteceu na madrugada do dia 27 de janeiro de 2013, em Santa Maria, cidade com cerca de 280 mil habitantes, localizada no interior do Rio Grande do Sul. A casa noturna, onde acontecia uma festa organizada por estudantes universitários, pegou fogo depois que um dos integrantes da banda que estava no palco acendeu um artefato pirotécnico. As chamas atingiram o forro da estrutura e se alastraram rapidamente, matando 242 pessoas, a maioria intoxicada com a fumaça.

O incêndio e os desdobramentos fizeram com que mulheres, que nunca tinham se visto, ou tinham pouco contato, se tornassem amigas, companheiras unidas pela profusão de sentimentos que a perda de um filho pode resultar, bem como a revolta pela falta de justiça. Para algumas, a aproximação se deu ainda na procura dos corpos dos filhos, outras fortaleceram os laços durante as manifestações que se seguiram à tragédia, caminhadas, protestos, ocupações nas quais elas erguiam suas principais bandeiras de justiça e memória. A ligação entre as mães se deu de diferentes formas e ainda hoje tem variados graus de intensidade e de proximidade. Esse grupo, formado por cerca de dez mulheres, é conhecido na cidade de Santa Maria como Mães Kiss.

As mães enlutadas foram obrigadas a conviver com a pior dor do mundo (FREITAS; MICHEL, 2014) e algumas delas decidiram

ocupar o espaço público (VIANNA; FARIAS, 2011), tornando-se sujeitos políticos e erguendo uma bandeira de luta. Em uma praça central de Santa Maria, elas mantêm a Tenda da Vigília, onde se reúnem todas as quartas-feiras e dias 27 para exercerem o direito performático de estar em um lugar público (SIQUEIRA; VÍCTORA, 2017) e para expor suas demandas como uma forma de resistência. Ao mesmo tempo, em suas páginas pessoais no Facebook, elas fazem publicações sobre o incêndio, sobre seus filhos e sobre assuntos que, mesmo que não estejam ligados diretamente à tragédia, expõem a situação de um país em que a morte de 242 pessoas parece ser invisibilizada pela naturalização de injustiças (PAVANELLO, 2019).

Com o Facebook visto sob a ótica do consumo sociocultural, para cada grupo ele assume um significado diferente de acordo com as experiências e práticas que são compartilhadas (MILLER *et al*, 2016). Compreender as especificidades dos modos de apropriação é compreender de que forma eles são acionados para produzir sentido por meio das experiências compartilhadas (CASTRO, 2014). Para essa compreensão, é preciso se aprofundar nas experiências sociais vivenciadas pelos diferentes grupos.

Diante disso, este artigo objetiva discutir como um grupo de mães de vítimas do incêndio da Boate Kiss consome o Facebook para enfrentar as tentativas de silenciamento e lutar por memória, justiça e transformação social. As considerações apresentadas neste trabalho foram feitas a partir da análise das práticas de consumo do Facebook pelas mães, que se reificam nas publicações feitas em seus perfis pessoais durante o ano de 2018. As imagens foram capturadas, com autorização delas, com uma ferramenta de cópia de tela e interpretadas por meio de entrevistas em profundidade e conversas informais que aconteceram to-

das as semanas, na Tenda da Vigília, durante o mesmo ano. Essas são técnicas que constituem a abordagem metodológica de uma etnografia para internet (HINE, 2015, 2016) adotada para este artigo. São analisadas as publicações feitas por quatro mães, Ligiane da Silva, mãe de Andrielle, Áurea Flores, mãe de Luiz Eduardo, Maria Aparecida Neves, mãe de Augusto e Vanda Dacorso, mãe de Vitória. São utilizados os nomes verdadeiros de mães e filhos. Elas assinaram um termo em que concordam com a pesquisa e com a divulgação. Além disso, elas vêm este trabalho como apoio às ações desenvolvidas pelas mães.

## **Da tragédia à mobilização materna**

A investigação policial da tragédia que matou 242 pessoas em um incêndio na Boate Kiss, em 27 de janeiro de 2013, revelou uma série de irregularidades no funcionamento da casa noturna, desde os processos de liberação de alvarás até as ações de fiscalização pela Prefeitura, Bombeiros e Ministério Público. No inquérito foram indiciadas 18 pessoas, entre elas secretários, funcionários e fiscais da prefeitura de Santa Maria, bombeiros que trabalharam no resgate das vítimas e na fiscalização da boate, além do comandante do Corpo de Bombeiros e do prefeito Cezar Schirmer (ARBEX, 2018). Porém apenas quatro pessoas, os dois sócios da Boate Kiss e dois integrantes da banda, foram denunciadas pelo Ministério Público por homicídio doloso e aguardam em liberdade o julgamento.

O incêndio na boate revelou uma trama de contradições e de conflitos provocados por condutas consideradas omissas, negligentes e/ou criminosas, levantando suspeitas sobre a conduta de diversos agentes públicos.

A principal pergunta dos familiares afetados diretamente pelo evento é como uma boate que jamais operou um único mês atendendo a todas as exigências legais para a manutenção de suas atividades conseguiu chegar, incólume, até o dia 27 de janeiro de 2013 (ARBEX, 2018, p.198).

Uma das consequências desse processo foi a perda da confiança na atuação dos órgãos públicos que, para as mães e pais das vítimas, não estavam cumprindo seu papel de proteger os cidadãos.

Naquele ano, nas primeiras semanas, foram muitas as manifestações de apoio aos familiares que eram expressadas em ações singelas como a colocação de fitas brancas em veículos, nas fachadas das lojas e residências, o que demonstrava comoção e solidariedade. O Facebook foi tomado como ferramenta de mobilização por ações protagonizadas e endossadas por moradores de Santa Maria. Silva e Brignol (2018) relatam que a Caminhada da Paz e a Caminhada do Luto, dois eventos organizados separadamente, mas que se aglutinaram, reuniram cerca de 30 mil pessoas no dia 28 de janeiro de 2013. As atividades foram organizadas e os participantes mobilizados por meio do Facebook. Com o compartilhamento da indignação e do acionamento de sentimentos como insatisfação, revolta e esperança, “a comunicação em rede permitiu que os afetos e as emoções fossem compartilhados e que fossem construídos vínculos sociais, que deram sentido à participação nas ruas.” (SILVA, BRIGNOL, 2018, p. 174).

Entretanto esses sentimentos não perduraram para muitos santa-marienses, em especial para os empresários e políticos que tão logo passaram a operar “um projeto de esquecimento” (TOMAIM, 2018, p. 327), atrelando a estagnação econômica da cidade à constante recordação do incêndio. Também passou a ser comum ouvir pessoas nas ruas e nas redes sociais repetindo frases como “vamos

deixar Santa Maria voltar a sorrir” e pedidos de que os familiares “superassem” a tragédia. Ainda as ações dos familiares divergem opiniões entre os que apoiam e os que desqualificam a luta deles. O Facebook, que outrora fora consumido como mediador de sentimentos e ações por um grande número de pessoas, passou a ser apropriado por mães que constituíram seus perfis pessoais como espaços para falar das suas dores e reivindicações.

Na sociedade contemporânea, é por meio do consumo das redes sociais *on-line* que muitos indivíduos e grupos constroem um espaço de ação social a partir da criação de experiências pelas práticas desenvolvidas nesses ambientes. Castro (2014) defende a ideia de que as práticas de consumo vão além do aspecto material para se tornar algo simbólico de um estilo de vida e de maneiras de ser e de agir. “Estudar as práticas de consumo significa também procurar compreender as especificidades dos modos de apropriação de cada grupo social, que funciona segundo regras próprias de atribuição de sentido a produtos, serviços, marcas e afins.” (CASTRO, 2014, p. 62-63). Enquanto um grupo arregimenta o consumo dos seus membros, ele também dá suporte social no enfrentamento de eventuais dificuldades. Dessa forma, os bens são utilizados para assinalar aqueles que compartilham de um mesmo conjunto de valores (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004).

Campanella e Barros (2016) destacam que as práticas realizadas nos ambientes *on-line* não podem ser vistas fora de um sistema social, isolado de outras esferas da vida, não sendo adequado ver a internet como determinante de comportamentos. “As ‘novas mídias’, portanto, entram na vida de sujeitos específicos, que se orientam a partir de códigos culturais particulares que criam práticas diversas a serem analisadas.” (CAMPANELLA; BARROS, 2016, p.8).

Articulando ações nos espaços físicos e virtuais, desde as primeiras semanas que se seguiram à tragédia, familiares de vítimas se organizaram coletivamente como forma de buscar autonomia e representatividade frente à luta por respostas das autoridades. Surgiram a Associação de Familiares e Sobreviventes da Tragédia de Santa Maria (AVTSM), o Movimento do Luto à Luta, as Mães de Janeiro e a ONG Para Sempre Cinderelas (PEIXOTO, 2014). Dentro dessas organizações, as mães atuavam nas manifestações, concediam entrevistas, participavam de reportagens, o que, juntamente com a relação consanguínea e a imagem socialmente construída do amor de mãe (BADINTER, 1985) e de mães que perdem os filhos em mortes violentas (FREITAS, 2002), fez com que elas fossem reconhecidas imagetivamente na cidade como mães que lutam.

Participar das entidades representativas das vítimas e ir aos espaços públicos reivindicar por justiça faz parte do que Vianna e Faria (2011) apontam como um processo para desenvolver um “domínio crescente de códigos de conduta e de elaboração de estratégias para fazer-se ouvir” (VIANNA; FARIA, 2011, p.87), habilidades que as mães passaram a mobilizar em ações no Facebook em busca de visibilidade, conforme o espaço e o tempo destinado às causas dos familiares em veículos de mídia tradicionais foram diminuindo com o passar dos anos.

O fato de elas serem mães enlutadas e acionarem o seu lugar de fala as legitima para entrar no espaço público e se fazer ouvir (BRITES; FONSECA, 2013), bem como para quebrar protocolos e se pronunciarem sobre o particular e também pelo coletivo de mães na mesma situação. A imagem de mãe sofredora que luta (FREITAS, 2002) contribui para justificar gritos, choros e clamores de mães.

Na FIGURA 1, Maria Aparecida explicita qual o significado de um filho na vida de uma mãe, destacando a centralidade na vida de uma mulher: “são nossa razão de viver, e são o nosso amor maior”. Já Ligiane (FIGURA 2) reafirma a ideia popular de que a morte de uma filha é a pior coisa que pode acontecer a uma mãe. As publicações colaboram para que as mães sejam percebidas no topo da “hierarquia da dor” (PEIXOTO, 2014) no momento em que explicitam o amor pelos filhos como ocupando o topo da hierarquia de sentimentos.



FIGURA 1: Publicação de Maria Aparecida no Facebook, sobre amor materno.  
Fonte: Facebook, 17 de jun. 2018

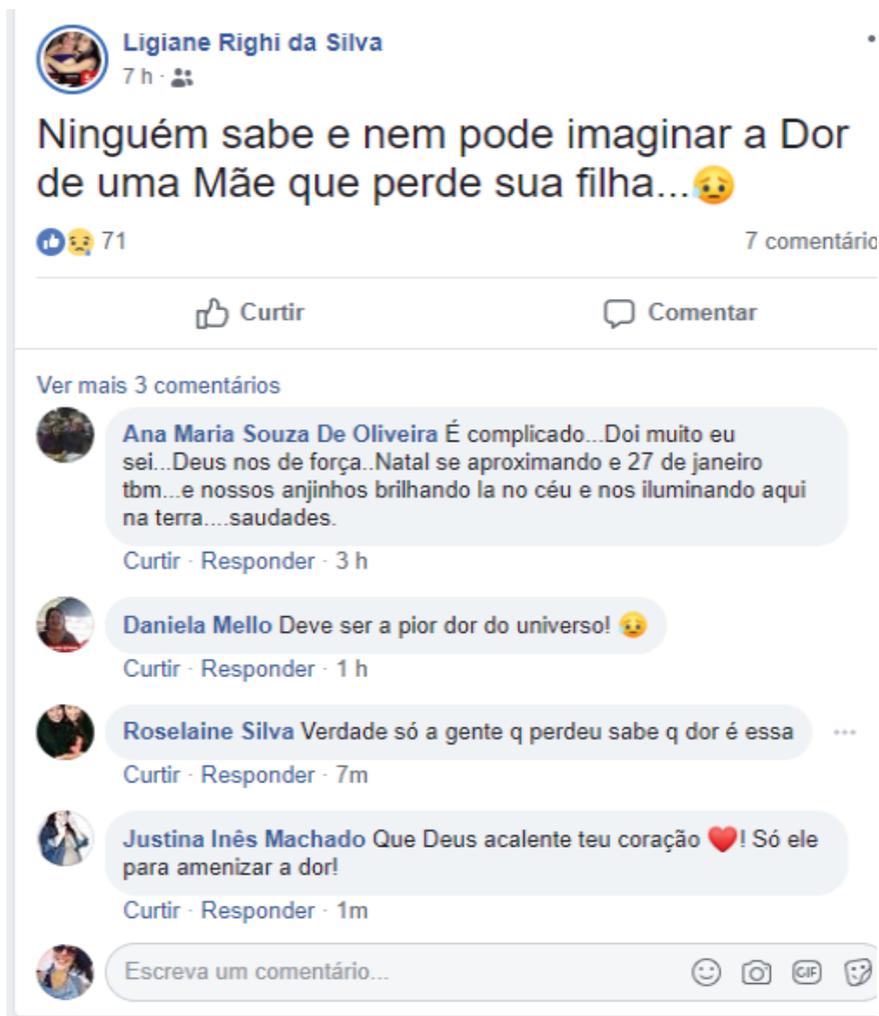
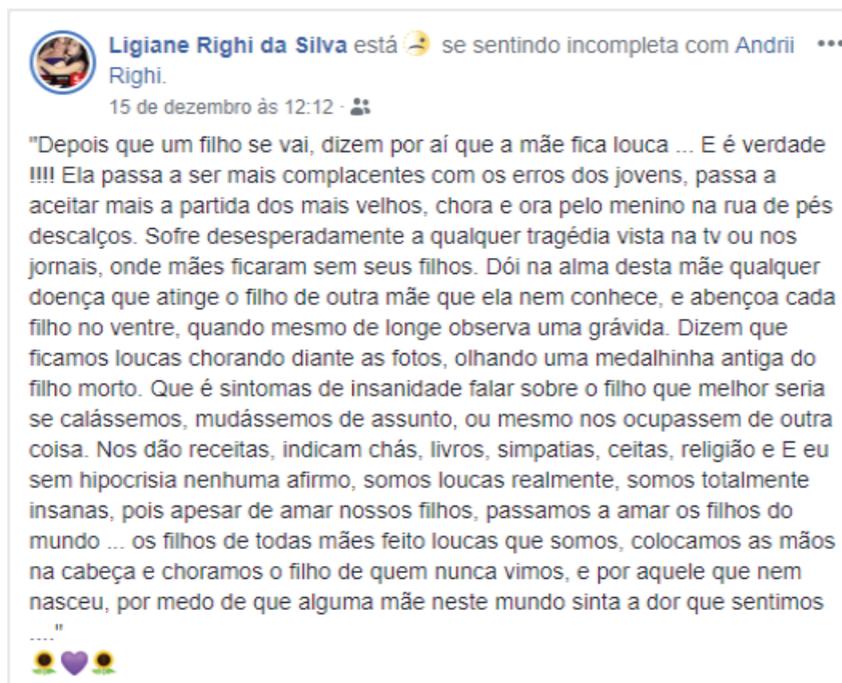


FIGURA 2: Publicação de Ligiane no Facebook sobre a dor da perda.  
Fonte: Facebook, 4 maio de 2018

Porém, alguns comportamentos podem ser apontados como justificativa para chamar as mães de loucas, imagem comumente associada àquelas que subvertem a lógica dos espaços definidos na sociedade como lugar de homem e de mulher. Na FIGURA 3, Ligiane compartilha um texto no qual explica que uma mãe fica louca depois da morte de um filho e, por consequência, passa também a apresentar “sintomas de insanidade” ao falar o tempo todo do próprio filho e a se preocupar com o filho de outras, que recebem “receitas” como “chás e livros e simpatias” para que se curesm. O texto, que não é de

autoria dela, mas copiado de outra mãe, permite que Ligiane faça a seguinte reflexão: “porque a dor de uma mãe que perde o filho é a mesma coisa. Tudo que tá escrito ali é a mesma coisa, é tudo o que eu passo hoje” (Ligiane, 2018). Ligiane usa a ideia de loucura para justificar seu sofrimento e suas atitudes, além de se ancorar na ideia de uma condição compartilhada por outras mães.



**FIGURA 3:** Texto sobre loucura compartilhado por Ligiane no Facebook  
Fonte: Facebook, 15 dez. 2018.

No caso das Mães da Plaza de Mayo, na Argentina, o adjetivo foi empregado como uma forma de desacreditá-las diante da opinião pública e dos jornalistas. “A desqualificação das mães através do uso da palavra louca era fortalecida com a imagem que a sociedade em geral criou acerca dessa pessoa, sujeito que cria fantasias, afastando-se da realidade.” (PAULA, 2014, p.57). Para mães de vítimas de violência urbana no Rio de Janeiro<sup>1</sup>, ser “briguenta” era um orgulho e

<sup>1</sup> Brites e Fonseca (2013) se referem às mães de vítimas das chacinas de Acari, da Candelária e de Vigário Geral.

não uma crítica à condição feminina. Era um adjetivo que legitimava a situação de mães enlutadas que adentram o espaço público para serem ouvidas. “Para essas mulheres, os seus direitos e sua dor de mãe faziam parte do mesmo pacote.” (BRITES; FONSECA, 2013, p.873).

Em Santa Maria, para tentar afastar estereótipos negativos, as mães de vítimas da Boate Kiss tentam fortalecer o sentido de que “lutar não é loucura”. Na FIGURA 4, está uma publicação feita por Ligiane, no dia 26 de outubro. A postagem destaca a realização da vigília permanente, marcada para o dia 27 de outubro. Ela escreve: “batalha só se vence com muita luta”. Uma forma de justificar para a sociedade os motivos por que elas ainda insistem em sair às ruas e mostrar suas dores e reivindicações. A publicação é compartilhada por Maria Aparecida, que destaca que a luta das mães é “por eles”, portanto em nome dos filhos.



FIGURA 4: Publicações sobre “Lutar não é loucura” por Ligiane e Maria Aparecida no Facebook.

Fonte: Facebook, 26 out. 2018.

A mesma frase também foi compartilhada por Vanda, no dia 9 de janeiro (FIGURA 5), de uma publicação feita originalmente por Ligiane. Reforçar constantemente que a luta delas não pode ser configurada como loucura é uma forma de resistência contra moradores e empresários da cidade que mobilizam esforços, nem sempre explí-

bitos, para que elas se calem e principalmente para que desocupem a Tenda da Vigília na praça. Segundo Ligiane, as mães já foram convidadas por empresários a se retirarem da praça, por meio do oferecimento de uma sala exclusiva para que elas fizessem vigília, dentro de um edifício; portanto, “longe das vistas das pessoas” (Ligiane, 2018). Além disso, todas as semanas, elas precisam lidar com olhares de desaprovação, narizes torcidos e até discursos de pessoas que entram na Tenda para desqualificar o trabalho das mães.



FIGURA 5: Publicação de Vanda sobre loucura no Facebook.  
Fonte: Facebook, 9 jan. 2018

Enquanto mantêm as vigílias na praça, elas também consomem o Facebook como uma forma de ampliar as vozes. Enxergam na rede social uma oportunidade de reforçar a dor de uma mãe enlutada, explicar os motivos que as fazem seguir nessa “batalha”, ao mesmo

tempo em que tentam fugir do estereótipo de loucas. Assim procuram legitimar seus lugares de fala e suas ações na busca de seus objetivos.

## **Facebook como ferramenta em busca de memória e justiça**

A lógica de funcionamento do Facebook, regida por algoritmos, influencia no que é visto por cada usuário em seu perfil pessoal e nos conteúdos a que cada um tem acesso. As práticas de consumo da plataforma, experienciadas por cada indivíduo, vão moldando-a de acordo com os interesses individuais e transformam a *timeline* de cada um no reflexo de suas convicções e pensamentos (PARISER, 2012, LANIER, 2018).

Ainda que conscientes da ação dos algoritmos, mesmo sem saber exatamente como eles influenciam no regime de visibilidade das publicações, as mães veem na plataforma um meio de ampliar suas vozes. Elas acionam o Facebook em um processo de construção da memória da tragédia. A empreitada foi assumida por elas como uma responsabilidade, como nos afirma Nora (1993); a memória emerge do grupo unido por ela. Está em constante construção, uma vez que é carregada por grupos vivos e “está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações.” (NORA, 1993, p.9). A memória se alimenta de lembranças vagas, particulares e simbólicas e, apesar de coletiva, é formada a partir dos indivíduos.

No momento em que a memória começa a se dispersar entre sujeitos que não se interessam por ela, afirma-nos Halbwachs (2006), ela corre o risco de se perder. “Então, o único meio de salvar tais lem-

branças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem.” (HALBWACHS, 2006, p.55).

A escrita e as imagens são apresentadas por Assmann (2011) como sendo importantes ferramentas para evitar a segunda morte social, a do esquecimento. A autora argumenta, entretanto, que as mídias digitais, ao mesmo tempo em que permitem um armazenamento inimaginável, favorecem a circulação de informações em um ritmo sempre mais veloz, o que não possibilitaria a construção de uma memória cultural, que a autora define como aquela tanto individual quanto coletiva, social e historicamente construída. Assmann (2011) nos adverte que as “mídias de memória” são responsáveis por dar suporte à memória cultural, por meio da qual se tem conhecimento da “memória experiencial” de uma época. Dessa forma, mesmo que inseridas em um regime efêmero de visibilidade, consideramos as publicações online, feitas por esse grupo de mães, um registro do tempo presente por meio de suas manifestações nas mídias digitais.

A manutenção da memória traz a reboque a vontade de justiça e o propósito de mudança social. As quatro mães têm concepções diferentes do que seria justiça no caso da Kiss, mas todas concordam que a tragédia não deve ser esquecida e precisa servir como exemplo. Como afirma Ligiane, “o brasileiro esquece muito rápido, ele banaliza a morte” (Ligiane, 2018). Para as mães não basta que a tragédia seja lembrada, mas também que não seja repetida, para que as mortes não tenham sido em vão.

Por meio de marcadores de rituais operados por bens materiais (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004), as mães e demais familiares ocupam a Tenda da Vigília todo o dia 27 de cada mês, como parte de um ritual estabelecido para definir publicamente o significado da-

quele espaço. Como mostra a FIGURA 6, Ligiane convida os amigos do Facebook para participar da Vigília em memória aos 65 meses da tragédia, dia 27 de junho. Na publicação, Ligiane marca pessoas que frequentam a Vigília. Vanda e Maria Aparecida compartilharam a postagem. Junto da mensagem, ela acrescenta uma figura e um sentimento – “se sentindo de coração partido” –, valendo-se da lógica de funcionamento da plataforma, em busca de maior visibilidade.

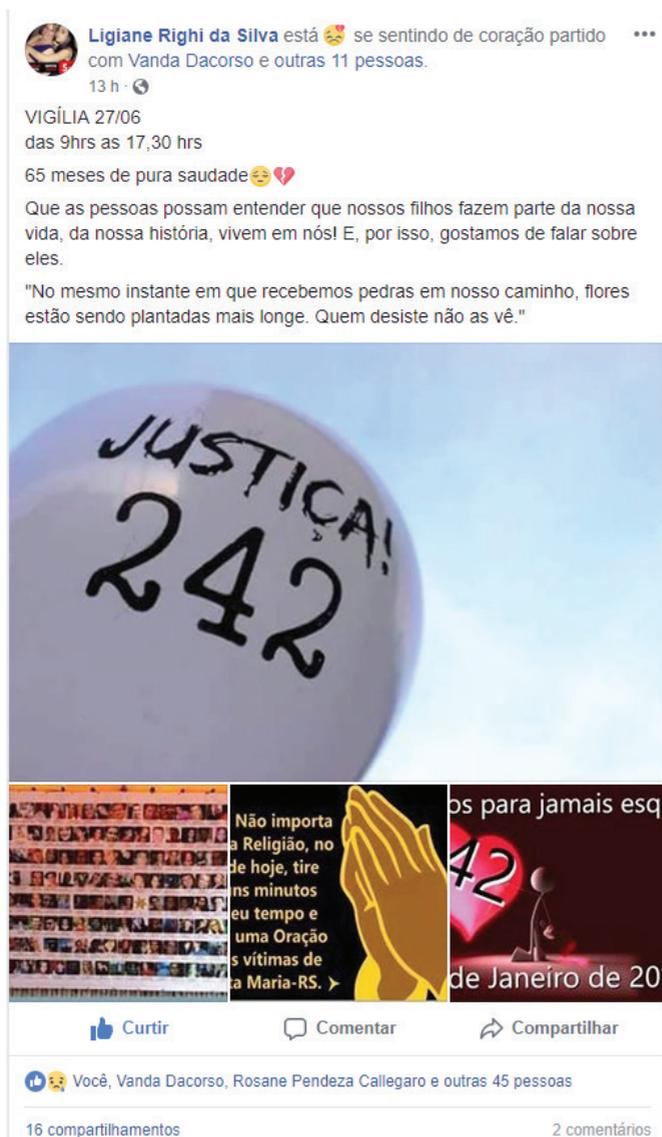


FIGURA 6: Convite para vigília dos 65 meses da tragédia publicado por Ligiane no Facebook.

Fonte: Facebook, 25 jun. 2018.

Como marco temporal, atualiza-se a contagem dos meses que se passaram sem que a justiça tenha sido feita, sendo compartilhada pelas mães em seus perfis no Facebook, a exemplo do que faz Áurea (FIGURA 7)

**Áurea Flores** 4 h · 🌐

Saudade imensa de um futuro que pra ti nao chegou! Te amo filho. Receba meu amor de todos os dias.

Deus ilumine a todos os 242 jovens vitimas da omissão e ganância. 😞😞😞

André Cadoro Bossar	Ericson Ávila dos Santos	Juliana Sperone Lantz	Mariana Pereira Freitas	Ricardo Stefanello Povosian
Andressa Inaga de Moura Ferreira	Erika Sartori Becker	Juliano de Almeida Farias	Mariana Wallau Valério	Robson Van der Ham
Andressa Ferreira Flores	Evden Costa Lopes	Karen Fernanda Krimich	Marlene Ieman Castro	Rodrigo Dellingerhausen Baimos
Andressa Rizer Paz	Fábio José Cervinski	Kellen Pereira de Rosa	Martina Jesus Nunes	Rodrigo Teigen
Andressa Thalia Farias Britoaze	Felipe Vieira	Kellen Karsten Favari	Martina Kattermann Callegari	Roger Barcellos Farias
Andrieli Righi da Silva	Fernando de Lima Matheiros	Kelli Azeve Santos Azzolin	Martim Mascarenhas de Souza Onório	Roger D'Alagnol
Andressa Farias Nicoletti	Fernando Tischer	Larissa Holzbach	Martim Matana	Rogério Carlos Ivaniski
Ángelo Nicoloso Alta	Fernando Michel Vigarinos Parcanello	Larissa Torres Teixeira	Matheus de Lima Librelotto	Rogério Floriano Cardoso
Aniel Nunes Andreatta	Fernando Palla	Leurane Satipata	Matheus Engers Reboizo	Rosane Fernandes Rocheman
Augusto Cesar Neves	Fábio De Carl Magalhães	Leandra Fernandes Tonido	Matheus Pacheco Brandini	Ruan Penedas Callegari
Augusto Mazon de Almeida Gomes	Fabio Maria Torres Lemos	Leandro Ávila Leivas	Matheus Rafael Raschen	Sabrina Soares Mendes
Augusto Sergio Krosupenhauer da Silva	Franciele Vilóli	Leandro Nunes de Silva	Maurício Louro Jaime	Sandra Leone Pacheco Emselt
Bárbara Moraes Nunes	Francielle Araújo Vieira	Leonardo de Lima Machado	Melissa Berguemas Come	Sandra Victorino Goulart
Benhur Ratzluff Rodrigues	Francieli Soares Vargas	Leonardo Lemos Karzburg	Melissa do Amaral Dalforno	Shaiana Tsuchim Antoline
Bernardo Carlo Rolde	Gabriela Corine Santhotene	Leonardo Machado de Lacerda	Merylin Camargo dos Santos	Silvio Beuren Junior
Bibiana Berfane	Gabriela dos Santos Saenger	Leonardo Schuff Vendriculo	Michele Froehlich Cardoso	Stefani Possar Simeoni
Brady Adrian Gonçalves Silveira	Geni Loureiro da Silva	Leticia Bai	Michêli Dias de Campos	Suzete Casati
Bruna Bryndalen Piquita	Gilmara Quintanilha Oliveira	Leticia Fernaz de Cruz	Miguel Whitlor May	Taís de Silva Scapin de Freitas
Bruna Camila Graeff	Givone Kroschemberg Simões	Leticia Vasconcelos	Miranda Rosa da Cruz	Tales Carolina Vivas Silveira
Bruna Eduarda Neu	Gracy Paesli Baimo	Lincron Turcato Carabaggio	Monica Anderson Danzari	Talke Santos dos Santos
Bruna Karoline Occel	Guilherme Pontes Gonçalves	Luiza Victoria Farias Britoaze	Murilo Souza Fumaco	Tatiane Lopes Gatto
Bruno Kriehack	Guino Ramón Brito Burró	Luana Behr Vilama	Murilo Souza Baroni Silveira	Thaís de Oliveira
Bruno Portella Fricks	Gustavo Ferreira Soares	Luana Facci Ferreira	Natana Pereira Cario	Thaísan Rathem de Oliveira
Camilla Maccuso Ramos	Gustavo Marques de Gonçalves	Lucas Das de Oliveira	Natasha Oliveira Urquiza	Thas Zimmermann Daril
Carlines Chaves Soares	Helbor Santos Oliveira Teixeira	Lucas Foggato	Nathalie dos Santos Soares	Thiaine Gomes Garcia
Carlos Alexandre dos Santos Machado	Helio Yvelina Gonçalves	Lucas Leite Teixeira	Natya Castro de Oliveira Marín	Thiago Amaro Cechinato
Carolina Simões Corte Real	Helena Paolito Dambrós	Luciane Moraes Lopes	Oscarillo Altissimo Gonçalves	Thiago Davigi Segatiniatti
Cassio Gonçaz Biscaio	Helio Trentin Junior	Luciano Ariel Silva de Silva	Osborn Gonzaga Noronha	Ubirajara Soares Bastos Junior
Cecilia Soares Vargas	Henrique Nemitz Martins	Luciano Taghiapetra Espendão	Pâmella de Jesus Lopes	Vagner Rolim Marostaga
Daniessa Lima Teixeira	Herbert Magalhães Charão	Luís Carlos Ludin de Oliveira	Paola Porto Rodrigues Costa	Vandecorck Marques Lara Junia
Daniay Caroline Santana Freitas da Palma	Igor Stefan de Oliveira	Luiz Felipe Balesi Povosian	Patrícia Passini Barro	Vanessa Vancovich Soares
Diziane Quevedo de Rosa	Ivelton Martins Kuglin	Luiza Batistola Pittow	Paula Batistola Gatto	Victor Daina Macagnan
Daniel Cecchin	Isabella Florini	Luiz Anderson Klott	Priscila Simone Malin Prates	Vinicius Grolli

CLAUDEMIRPEREIRA.COM.BR

**KISS, 71 MESES. Já perto dos seis anos da tragédia, homenagem aos 242 meninos e meninas chacinados**

34 likes 2 comentários 1 compartilhamento

**Curtir** **Comentar** **Compartilhar**

FIGURA 7: Notícia compartilhada por Áurea, com contagem de meses transcorridos da tragédia.

Fonte: Facebook, 27 set. 2018.

A cada dia 27, as quatro mães fazem publicações sobre a Kiss em seus perfis pessoais. Em setembro, por exemplo, Áurea fez seis publicações na sua *timeline*, uma sobre a Kiss. Maria Aparecida postou oito vezes, duas sobre a tragédia. Vanda fez 17 postagens, sendo oito sobre o incêndio e Ligiane, das sete publicações, seis foram re-

lacionadas à tragédia. Elas consideram importante usar a data como referência para lembrar a tragédia nos ambientes *on-line* e também na Tenda da Vigília, como forma de marcar a data para contribuir na construção mnemônica social da tragédia.

Ao lutarem pela manutenção da memória, as mães acreditam que não estão fazendo isso apenas por elas, mas pelos familiares de todos os 242 mortos, uma forma de mostrar que a luta não é exclusiva em busca de propósitos individuais, mas de todos aqueles que foram afetados pela tragédia e envolver a coletividade em um clamor por justiça (BRITES; FONSECA, 2013). Para tal, desenvolvem a prática de utilizar *hashtags* como #justiça, #paranaoesquecer, #paranãorepetir, #BoateKiss242, #KissQueNãoSeRepita. Nos sites de redes sociais, essas marcas são símbolos de uma unidade temática e servem para que demais usuários possam se identificar com a mensagem e também reproduzi-la. As mães também empregam *hashtags* como #Kiss68meses e #Kiss5anos9meses para dar a dimensão do tempo transcorrido sem que a justiça tenha sido feita. Por mais que não exista um padrão na escrita, ou seja, cada uma coloca da maneira que percebe como sendo mais apropriada, observa-se a repetição das temáticas justiça, memória, contagem do tempo, número de vítimas e sendo acionadas sempre nas publicações relacionadas à justiça e à memória. Como exemplo temo a ação de Ligiane (FIGURA 8), que Ligiane atualiza a foto de capa de seu perfil em função dos cinco anos da tragédia e escreve #kissquenaoserepita.



**FIGURA 8:** Atualização do perfil por Ligiane, em função dos cinco anos da tragédia.  
 Fonte: Facebook, 19 jan. 2018

As quatro mães abordadas aqui querem não apenas a responsabilização dos culpados, mas principalmente que outras mães não passem o mesmo sofrimento que elas. Acreditam que alguns avanços já foram feitos, como a criação da Lei Kiss<sup>2</sup>, mas que muito ainda precisa ser feito. O esforço é para que Santa Maria seja lembrada não como a cidade da tragédia, mas a cidade exemplo de prevenção e segurança. As mães acreditam que a manutenção da memória da tragédia serve ao propósito não só de homenagem e respeito às vítimas, mas também para que outras gerações, novos estudantes que vão para Santa Maria possam conhecer o passado trágico que vitimou jovens como eles, para que possam desenvolver a consciência de que também são responsáveis pela própria vida e que têm o direito e o dever de se divertirem com segurança.

<sup>2</sup> Lei criada após a tragédia da Boate Kiss que define normas de prevenção e combate a incêndio em estabelecimentos, edificações e áreas de reunião de público.

A atuação do coletivo de mães também assume a perspectiva solidária. São exemplos de projetos as campanhas promovidas pela AVTSM e operacionalizadas pelas mães de vítimas, Quadrinhos de Amor, Festa de Dia das Crianças, Natal das Crianças. Ou as campanhas promovidas por familiares de forma individual, como Áurea e o marido por meio da Rede Dudu Bem. Cada projeto tem um objetivo diferente, mas todos têm em comum o propósito de ajudar grupos em situação de vulnerabilidade em Santa Maria, como crianças de escolas públicas da periferia, bebês recém-nascidos em hospitais públicos e moradores de rua. A agregação de novos propósitos à busca por justiça e memória, como a realização de campanhas beneficentes e projetos de mudança social, colabora para a permanência (FARIA; LERNER, 2018) do movimento de mães e tornam coletivas as lutas do grupo. Na FIGURA 9, vemos Áurea agradecer a colaboração das pessoas que fizeram doações para a campanha de compra de cobertores.



FIGURA 9: Publicação de Áurea, agradecendo o sucesso da campanha de arrecadação de cobertores.

Fonte: Facebook, 21 jun. 2018

Ligiane também faz questão de publicar sobre as doações recebidas e a destinação delas. Conforme vemos na FIGURA 10, ela compartilha uma reportagem publicada pelo jornal Diário de Santa Maria que noticiou a entrega das doações de roupas de tricô que foram confeccionadas pelas Mães Kiss.



**FIGURA 10:** Notícia compartilhada por Ligiane sobre campanha Quadrinhos de Amor.

Fonte: Facebook, 9 jun. 2018.

A Tenda da Vigília funciona como ponto de arrecadação de doações e, ao mesmo tempo em que as mães encontram uma forma de manter a memória dos filhos, elas agregam um significado para a presença naquele espaço e acreditam que assim conseguem aumentar a aceitação do grupo na sociedade santa-mariense.

Eu vejo as Mães Kiss como uma coisa forte, que as pessoas respeitam. Não é pena, eu não vejo pena, ah! coitadinha das Mães Kiss, mas eu vejo as pessoas que chegam até mim e dizem, eu admiro vocês, a força

que vocês têm. Se fosse comigo eu não conseguiria lutar, não conseguiria fazer metade do que vocês fazem. Acho que somos um exemplo para outras mães, que perdem seus filhos da maneira que seja. (Maria Aparecida, 2018)

Sendo a memória construída a partir da percepção dos sujeitos, percebe-se que as mães empreendem um esforço de associar a tragédia não apenas com um episódio doloroso da história da cidade, mas também a uma nova perspectiva de vida, a partir da qual emergem lutas por mudanças sociais e ações de solidariedade. Ao ampliar o universo de significados atribuídos à tragédia, por meio das práticas de consumo do Facebook, as mães buscam construir e fixar uma memória coletiva da tragédia para que ela não caia na rede de impunidade que acomete o que cai no esquecimento.

## **Considerações Finais**

Este artigo teve como objetivo analisar como um grupo de mães de vítimas do incêndio da Boate Kiss, as Mães Kiss, consome o Facebook para enfrentar o silenciamento e lutar por memória e justiça no caso da tragédia. Ao perceberem que teriam que empreender esforços por conta própria para alcançar seus objetivos, subverteram uma ordem social, levando a maternidade e todo seu simbolismo de casa para a rua, assumindo seus lugares de fala em nome das mães de vítimas, para lutar por todas, assim como fizeram outras mães que perderam os filhos de forma violenta em diferentes situações. Ao transformar a dor da perda do filho em bandeira de luta, elas passam à condição de mães sujeitos políticos.

Para essas mães, o Facebook é um espaço de resistência. Elas legitimam a atuação do grupo por meio das publicações que tentam

justificar a dor da mãe enlutada e expor os motivos por que lutam. As práticas de consumo *on-line* das mães também buscam manter a memória da tragédia, articulada com o propósito de justiça e mudança social. Apesar da volatilidade das publicações *on-line*, que concorrem com as dos demais usuários e rapidamente são substituídas por outras mais atuais, as mães apostam na insistência para não permitir que o fato seja esquecido.

O Facebook é visto como uma forma de reforçar o significado do dia 27, tomado como marco da luta dos familiares. A plataforma é consumida como principal meio de comunicação das mães com a sociedade e para a realização de ações beneficentes como forma de mostrar que o grupo tem propósitos que alcançam outros setores da sociedade, para assim conquistar empatia para a causa.

Por meio da indicação desses significados do Facebook, assumidos a partir das práticas de consumo das mães, não se quer enaltecer a plataforma que serve a interesses mercadológicos de acordo com lógicas algorítmicas que modulam o comportamento dos usuários, entretanto quer-se apontar que o Facebook é tomado como espaço de ação no qual as mães são capazes de estabelecer redes de comunicação e organizar formas de ação em busca de memória e justiça enquanto aprendem a conviver com a saudade dos filhos.

***“Fighting is not crazy”: the action of the group Kiss Mothers in search of memory and justice in the case of tragedy***

***Abstract***

*A group of mothers who lost their children in the Kiss Nightclub Tragedy came together to ask for justice and memory. As a form of resistance, they hold permanent vigil in downtown Santa Maria / RS and consume Facebook as a communication device with society. The purpose of this article is to analyze Kiss Mothers' consumption practices of Facebook to face the attempts to silence their voices, naturalize injustices*

*and forget about the tragedy. This work is supported by the theories of sociocultural consumption of digital platforms (MILLER et al, 2016; CAMPANELLA; BARROS, 2016; CASTRO, 2014, DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004). An ethnographic for the internet is adopted (HINE, 2015, 2016), through which we seek a reflection based on the publications and the perception of these practices by the mothers themselves. Among the conclusions, it is pointed out that Facebook is consumed in order to create and legitimize their presence in physical and virtual public spaces and an effort to strengthen the group's struggle for memory in the name of justice.*

**Keywords:** Facebook. Consumption Practices. Kiss Nightclub. Mothers Kiss. Memory.

## Referências

ARBEX, Daniela. **Todo dia a mesma noite**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BADINTER, Elisabeth. **Amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BRITES, Jurema; FONSECA, Cláudia. As metamorfoses de um movimento social: mães de vítimas da violência no Brasil. **Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa**. ICS. v. 48, n. 209 – out./ nov./ dez. 2013. p. 859- 877.

CAMPANELLA, Bruno; BARROS Carla (org.). **Etnografia e consumo midiático**: novas tendências e desafios metodológicos. Rio de Janeiro: e-papers, 2016.

CASTRO, G. G. S. Comunicação e consumo nas dinâmicas culturais do mundo globalizado. **PragMATIZES**: Revista Latino Americana de Estudos em Cultura, Rio de Janeiro, a. 4, n. 6, mar. 2014, p. 58-71.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

FREITAS, Rita de Cássia. Famílias e violência: reflexões sobre as Mães de Acari. **Psicologia**. USP. v. 13, n. 2. Jul. 2002, p. 69-103.

FREITAS, Joanneliese; MICHEL, Luís H. A maior dor do mundo: o luto materno em uma perspectiva fenomenológica. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 19, n. 2, abr./jun. 2014, p. 273-283.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HINE, Christine. Estratégias para etnografia da internet em estudos de mídia. In: CAMPANELLA, Bruno. BARROS, Carla (org.). **Etnografia e consumo midiático: novas tendências e desafios metodológicos**. Rio de Janeiro: E-papers, 2016.

HINE, Christine. **Ethography for the internet: Embedded, Embodied and Everyday**. London: Bloomsbury, 2015.

LANIER, Jaron. **Dez argumentos para você deletar agora suas redes sociais**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

MILLER, Daniel; COSTA, Elisabetta; HAYNES, Nell; MCDONALD, Tom; NICOLESCU, Razvan; SINANAN, Jolynna; SPYER, Juliano; VENKATRAMAN, Shriram. **How the World Changed Social Media**. London: UCL Press, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. PUC, São Paulo, n. 10, dez, 1993, p. 7-28.

PARISER, Eli. **O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PAULA, A. G. **Pensar a democracia: o Movimento Feminino pela Anistia e as Mães da Praça de Maio (1977-1985)**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PAVANELLO, Alice. **Práticas de consumo das redes sociais por mães de vítimas do incêndio da Boate Kiss: a criação de experiências no cotidiano**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

PEIXOTO, Priscila. **Acorda Santa Maria: um estudo sobre as estratégias coletivas de organização dos familiares das vítimas da Boate Kiss**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de

Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

SILVA, Carolina; BRIGNOL, Liliane. Mobilização social no Facebook: conectando solidariedade e justiça no caso da Boate Kiss. In: SILVEIRA, Ada. (Org.). **Mediatização da Tragédia de Santa Maria**. Santa Maria: Facos-UFSM, 2018.

SIQUEIRA, Monalisa; VÍCTORA, Ceres. O corpo no espaço público: emoções e processos reivindicatórios no contexto da “Tragédia de Santa Maria”. **Revista Latinoamericana sexualidad, salud y sociedad**. n. 25, abr. 2017, p.166-190.

TOMAIM, Cássio. O trauma atualizado na televisão e no cinema: entre o imediatismo do acontecimento do acontecimento jornalístico e a vontade de memória diante da “Tragédia de Santa Maria”. In: SILVEIRA, Ada (Org.). **Mediatização da tragédia de Santa Maria**. Santa Maria: Facos-UFSM, 2018.

VIANNA, Adriana; FARIAS, Juliana. A guerra das mães: dor e política em situações de violência institucional. **Cadernos Pagu**. Unicamp. n.37. jul./dez. 2011. p.79-116.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 24/10/2019

# Ciberativismo aliado ao Movimento Feminista: uma análise da experiência do aplicativo PenhaS

**Marina S. F. Torres Martins  
Márcia Vidal Nunes**

## **Resumo**

*Este artigo faz uma análise dos usos do aplicativo PenhaS, idealizado e mantido pela Organização Não Governamental (ONG) AzMina, e que é utilizado como forma de combate à violência doméstica. Nesta análise, abordamos uma das ferramentas do aplicativo, a DefendePenha, que promove um espaço de acolhimento, diálogo e construção de ações dentro e fora do aplicativo. Avaliamos o PenhaS como um âmbito de sociabilidade dentro do ciberespaço que, além de possibilitar a construção de novas formas de interação social, pode, também, produzir ações e efeitos na realidade. Observamos as funções disponíveis e interações possíveis dentro da ferramenta DefendePenha para fazer coleta de dados para este trabalho. A metodologia adotada utiliza os Estudos Culturais e, particularmente, o conceito de Mediações.*

**Palavras-chave:** Cidadania. Ciberativismo. Mediação.



## Introdução

A violência doméstica contra a mulher, culturalmente, impõe silêncio. Mulheres que são vítimas de agressões no âmbito do lar – sejam físicas ou verbais – guardam no silêncio tanto as marcas das agressões quanto a busca por justiça.

A Organização das Nações Unidas (ONU) define “violência contra a mulher” como qualquer ato ou violência baseada no gênero que resulte, ou carregue potencial de resultar, em danos físicos, sexuais, psicológicos ou qualquer tipo de sofrimento nas mulheres.

Como forma de coibir a violência doméstica e familiar contra as mulheres brasileiras e também punir criminalmente os agressores, foi criada a Lei nº 11.340/2006, que há 13 anos, no País, atua como salvaguarda das mulheres vítimas de violência. No entanto, as mulheres brasileiras agredidas ainda têm medo de pedir ajuda.

A Lei nº 11.340/2006, popularmente conhecida como Lei Maria da Penha, representa uma importante guarida legal, mas também abre espaço para que se observe as fragilidades na proteção legal à mulher na esfera pública, uma vez que as taxas nacionais de violência contra a mulher continuam altas e preocupantes. De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, em dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2018, um total de 193.492 mulheres foram vítimas de lesão corporal dolosa em casos de violência doméstica, no Brasil, somente durante o ano de 2017.

É necessário observar que diversos obstáculos logísticos rotineiramente se interpõem entre a vítima e a aplicação efetiva da Lei nº 11.340/2006. Para além do acesso, muitas vezes restrito das vítimas aos equipamentos, tais como Delegacias da Mulher nas mais diversas localidades do País, ainda há a dimensão de que as mulheres vítimas de

violência doméstica tendem a se calar por temer julgamentos sociais, por vergonha da agressão sofrida e, principalmente, pela dificuldade de encontrar, na prática, acolhimento e solução para os casos vividos.

Na esfera da violência doméstica há uma notada relação desigual de poder entre marido e esposa que deixa às vistas as vulnerabilidades que essa relação em desequilíbrio implica. A filósofa Marilena Chauí (1984) explica que o corpo feminino é uma entidade socialmente aceita para o exercício da dominação masculina e marital. Dominação esta que pode, em episódios de violência doméstica, culminar em atos que colocam as mulheres em situação de insegurança dentro de um contexto hierárquico que, além de feri-las e humilhá-las, implica, na prática, que o agressor detém alguma espécie de posse e controle do corpo e da integridade física e emocional dessas mulheres. Fato este que é um incontestável desequilíbrio e uma relação nada saudável entre homem e mulher. Sobre essa questão, a filósofa francesa Simone de Beauvoir (2016) pontuou que o corpo feminino deve ser a situação e o instrumento de liberdade da mulher, e não uma essência limitadora dela. Consonante a este pensamento, o filósofo Michel Foucault (1986) chama atenção ao fato de que a sexualidade e o poder são coextensivos, e que o desequilíbrio entre essas extensões é capaz de gerar danos.

Além da violência física em ambiente doméstico, que é mais facilmente identificada, o Ministério da Saúde também tipifica a violência psicológica.

Existem casos de violência psicológica difíceis de serem percebidos e diagnosticados, tanto no nível institucional quanto pelo agressor ou pela própria vítima. A constante desmoralização do outro, por exemplo, é uma dessas formas. Os efeitos morais da desqualificação sistemática de uma pessoa, principalmente nas relações familiares, representam uma forma perversa e cotidiana de abuso cujo efeito é tão ou mais pernicioso

que qualquer outro, já que pode promover distúrbios graves na conduta da vítima. (BRASIL, 2001, p. 10)

Um relatório da Organizações das Nações Unidas (ONU), do ano de 2011, concluiu que, apesar das movimentações em prol da igualdade entre os gêneros, observado ao longo do último século, a violência que vitima a mulher, em âmbito doméstico, ainda é um problema que persiste no mundo inteiro. O Brasil, segundo Waiselfisz (2012), ocupou, durante o ano de 2009, o sétimo lugar no *ranking* dos países com maior número de crimes praticados contra as mulheres, sendo grande parte destes praticados na esfera privada e dentro da casa da vítima.

O relatório da Secretaria de Políticas para as Mulheres do ano de 2011 especifica a violência contra as mulheres como uma das principais formas de violar os direitos humanos delas. Segundo dados publicados pela ONU em 2011, existem barreiras estruturais no sistema judiciário que impedem a execução plena das leis de combate à violência contra a mulher no mundo inteiro. Grande parte dessas barreiras são oriundas do acesso limitado à justiça, que, em termos práticos, não leva em consideração as peculiaridades das mulheres, tais como insuficiência de recursos financeiros, pouca mobilidade geográfica, falta de apoio de familiares e amigos e ainda raras informações sobre o funcionamento das leis e dos trâmites de acesso às garantias legais.

Com vistas a auxiliar mulheres vítimas de violência no Brasil a transpor essas barreiras, a Organização Não Governamental (ONG) AzMina criou, em março de 2019, o aplicativo PenhaS, uma plataforma *on-line* que reúne ferramentas que visam à prevenção da violência doméstica, a assistência às vítimas e a garantia de acesso aos direitos delas.

A ONG AzMina, que se define em seu *site* como uma instituição sem fins lucrativos, cujo objetivo é usar a informação para combater os diversos tipos de violências que atingem as mulheres brasileiras, está inserida no contexto do movimento feminista contemporâneo brasileiro e se vale das especificidades do funcionamento da internet, para criar uma forma efetiva de atuação como movimento social.

A instituição promove palestras, debates, oficinas e diversos eventos para aprofundar o nível de informação sobre os direitos da mulher. Também são criadas por meio da ONG campanhas de conscientização nas redes sociais, tais como *Facebook*, *Instagram* e *YouTube*. Essas campanhas envolvem movimentos de mulheres das mais diversas frentes e foram expandidas com a criação do aplicativo PenhaS.

Neste contexto, é importante observar a fala da autora Maria da Glória Gohn (2006), que pontua a necessidade de mantermos um olhar atento às potencialidades das redes sociais digitais como forma de facilitar a compreensão do novo funcionamento de organizações sociais que, na contemporaneidade, passaram a operar com um certo grau de institucionalização, como é o caso das ONGs. A autora chama atenção para o fato de que, nos nossos dias, os sujeitos políticos são protagonistas de ações coletivas e se organizam em redes.

Na atualidade, muitos dos novíssimos movimentos, ou ações civis denominadas movimentos, não têm mais o universal como horizonte, mas sim o particular, os interesses imediatos, o direito de sua categoria ou grupo social. E as ações coletivas que são movimento social de fato tiveram de alterar suas práticas e reivindicações para não ficar à margem da História, atuando segundo certas condicionalidades pautadas pela nova institucionalidade criada pelas políticas públicas. (GOHN, 2006, p. 12)

O antropólogo Néstor García Canclini (2008) complementa esta afirmação quando diz que a cidadania e os direitos não falam

somente da estrutura formal da sociedade, mas indicam o estado da luta por reconhecimento como sujeitos de interesses válidos e demandas legítimas.

É notório e analítico que grande parte dos movimentos sociais da atualidade, dentre eles o movimento feminista, tem encontrado na internet um meio para divulgar suas pautas e gerar engajamento de novos membros. É o chamado ciberativismo.

A definição ampla se deve ao fato de o ciberativismo incluir tanto atividades que são possíveis apenas online quanto o uso da internet como um canal adicional de comunicação para grupos, organizações e movimentos sociais. Do ponto de vista da finalidade das iniciativas, o ciberativismo se constitui em basicamente três áreas: conscientização/ apoio, organização/ mobilização e ação/reação. (BECKER, 2010, p.175)

A autora Raquel Recuero (2012) explica ainda que esta relação entre o usuário e o computador gerou um ambiente de novas mediações de interação e que as ferramentas como as redes sociais deram novos impulsos aos processos de conversação.

Os sites de redes sociais permitiram às pessoas publicar e ampliar suas redes, criando novas conexões e novas formas de circulação e informação (Recuero e Zago, 2009), além de novos modos de interação (Primo, 2006). Mais do que isso, essas ferramentas também propiciaram o advento de novas formas de conversação: conversações coletivas, assíncronas ou síncronas, públicas e capazes de envolver uma grande quantidade de atores, que aqui chamamos de conversação em rede. Essas conversações diferenciam-se das demais conversações no espaço digital porque, constituídas dentro das redes sociais online, são capazes de “navegar” pelas conexões dessas redes, espalhando-se por outros grupos sociais e outros espaços. (...) Assim, uma conversação em rede nasce de conversações entre pequenos grupos que vão sendo amplificadas pelas conexões dos atores, adquirindo novos contornos e, por vezes, novos contextos. (RECUERO, 2012, p.123)

Deste modo, nosso terreno de análise, neste trabalho, delinea-se em nos voltarmos às atuações do movimento feminista contra a violência doméstica por meio do ciberativismo a partir da experiência do aplicativo PenhaS e da articulação da ONG AzMina.

## As possibilidades do aplicativo PenhaS

Com nome em referência clara à Lei Maria da Penha, o PenhaS é um aplicativo para *smartphones* e *tablets* formado por três áreas. A EmpoderaPenha, que é uma área que reúne informações sobre o direito das mulheres e mostra o mapa das Delegacias da Mulher em todo o Brasil e dos diferentes serviços públicos de atendimento à mulher vítima de violência doméstica. Nesta área do aplicativo, é possível, ainda, traçar uma rota até o local das denúncias. Também há um *feed* de notícias sobre o tema com colaboração dos veículos Huffpost Brasil, JOTA, Agência Patrícia Galvão, Revista AzMina e Gênero e Número.

Já o GritaPenha é um espaço de pedido de ajuda urgente, onde a usuária do aplicativo pode cadastrar até cinco números de pessoas de sua confiança para acionar em caso de emergência. É também possível gravar áudio dos momentos de violência e, ainda, ligar para a polícia. Já o DefendePenha, área de estudo deste artigo, é um espaço que promove diálogo entre as mulheres por meio de *chats* secretos onde a usuária do aplicativo pode contar sua história e, a partir do acolhimento de outras mulheres, buscar saídas. Qualquer mulher pode ter acesso ao aplicativo PenhaS via *download* gratuito em seu *smartphone* ou *tablet*. A plataforma está disponível para os sistemas operacionais Android e iOS.

Dentro dessa esfera de comunicação em terrenos *on-line*, o sociólogo Manuel Castells (2003) analisa a internet como um espaço

de sociabilidade, uma “comunidade especializada”, baseada em um suporte tecnológico e estruturada em torno de interesses comuns, cujas interações *on-line* e *off-line* se retroalimentam.

No caso específico do movimento feminista na internet, notamos que as mulheres se articulam no espaço *on-line* de forma a delimitar seu lugar social e partir em busca de afirmações e direitos. Sobre o assunto, pontuam os filósofos Félix Guatarri e Suely Rolnik (1986):

O feminismo também tem isso: ele não coloca só o problema do reconhecimento dos direitos da mulher em tal ou qual contexto profissional ou doméstico. Ele é portador de um devir feminino que diz respeito não só a todos os homens e às crianças, mas, no fundo, a todas às engrenagens da sociedade. Aí não se trata de uma problemática simbólica – no sentido da teoria freudiana, que interpretava certos símbolos como sendo fálicos e outros maternos – e sim de algo que está no próprio coração da produção da sociedade e da produção material. Eu o qualifico como um devir feminino por se tratar de uma economia do desejo que tende a colocar em questão um certo tipo de finalidade da produção das relações sociais, um certo tipo de demarcação, que faz com que se possa falar de um mundo dominado pela subjetividade masculina, no qual as relações são justamente marcadas pela proibição desse devir. Em outras palavras, não há simetria entre uma sociedade masculina, masculinizada, e um devir feminino. (GUATARRI; ROLNIK, 1986, p. 73)

A filósofa Judith Butler (2017) ainda chama atenção para a importância da organização da linguagem das mulheres dentro do movimento feminista a fim de melhor representá-las na esfera pública:

Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada. (BUTLER, 2017, p. 18)

Para compreender o espaço DefendePenha inserido nesse contexto de ciberativismo em prol da causa feminista, cadastramos-nos no aplicativo PenhaS e tivemos acesso às áreas e ferramentas de que ele dispõe. Ao entrarmos no DefendePenha, foi-nos solicitado que permitíssemos que o aplicativo detectasse nossa localização geográfica. Desta forma, o PenhaS pôde encontrar as mulheres que estão mais próximas a nós fisicamente, para iniciar uma conversa. Depois de feita a geolocalização, foi possível ver o nome e a foto de outras usuárias que já utilizam a ferramenta. Uma prévia das interações que já foram feitas por essas mulheres nos foi mostrada. No entanto, para iniciar uma conversa com determinada usuária, é preciso entrar em um *chat* secreto após a anuência das duas partes.

Além de mulheres vítimas de violência na DefendePenha há, também, profissionais que se dispõem a ajudar, além de interessadas em conhecer o aplicativo como forma de fortalecer ações contra a violência doméstica dentro do seu contexto pessoal. Cada usuária do aplicativo tem seu telefone e CPF cadastrados e checados como forma de coibir a entrada de perfis falsos e, até mesmo, dos agressores das mulheres em situação de violência.

Observamos, pois, o espaço DefendePenha inserido em um ambiente de interações e mediações dentro da cibercultura, fazendo, então, parte de uma reconfiguração cultural, econômica e política, como propõem os autores Lemos e Lévy (2010). Por meio desse espaço, depoimentos que antes não seriam contados, ou que uma vez contados não seriam adequadamente acolhidos, ou, ainda que acolhidos, não gerariam movimentação em busca de solução, agora encontram, no aplicativo, um ambiente seguro de informação, interação e fortalecimento das mulheres vítimas de violência que buscam soluções efetivas para seus casos.

Observamos que, na ferramenta DefendePenha, há o desenvolvimento do ciberativismo dentro do conceito de Lemos (2003). Neste espaço, há práticas sociais associativas de utilização da internet pelo movimento feminista com uma estruturação virtual politicamente motivada e com o intuito claro de alcançar metas específicas no combate à violência contra as mulheres.

Nesse contexto, as autoras Graciela Natansohn e Josemira Silva Reis (2017) chamam atenção para uma nova “configuração socio-técnica” da sociedade e dos movimentos sociais que tem contribuído para a inserção, visibilidade e articulação de grupos sociais cujas vozes eram silenciadas ou não ouvidas e, desta forma, eram relegados a um limbo social.

Essa nova configuração a que se referem as autoras tem sido amplamente utilizada pelo movimento feminista, uma vez que este tem ciência de que, por meio das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), consegue produzir ambientes de debate e organizar ações em relação aos dilemas sociais que lhes atravessam.

## **Ciberativismo aliado ao movimento feminista**

Para André Lemos (2003), o ciberativismo se caracteriza por práticas sociais associativas de utilização da internet por movimentos politicamente motivados. Assim, no caso do movimento feminista, constrói-se uma nova esfera pública digital que tem por base a colaboração e interação entre as mulheres. Nesse ciberespaço elas trocam informações, conteúdos e depoimentos pessoais, possibilitando, assim, um fortalecimento do movimento feminista na internet e abrindo espaço para a organização de ações que beneficiem as mulheres também fora dela.

Deste modo, o aplicativo PenhaS atua como um lugar onde esfera pública e opinião pública tomam novos contornos. A pesquisadora Raquel Recuero esclarece que as redes sociais e os espaços virtuais são locais que contribuem para o debate público pelas suas especificidades de interação entre os usuários. No caso do ciberativismo feminista, as redes sociais podem funcionar como aliadas.

Os sites de rede social, com isso, podem ser compreendidos como elementos ampliadores da esfera pública que proporcionam um espaço onde, além da sociabilização, os atores podem expressar e reproduzir opiniões políticas e ideias que contribuem para o debate público. A facilidade técnica para produzir e reproduzir mensagens de manifestação e apoio (curtindo ou retuitando, por exemplo) é condizente com um conceito de opinião pública como uma rede de comunicações intermediando múltiplas relações entre sistemas sociais (RECUERO, 2015, p. 35).

É importante observar que o ciberativismo no contexto da ferramenta DefendePenha do aplicativo PenhaS, principalmente por estar dentro de um movimento social específico, no caso o movimento feminista, se baseia na relação construída entre as usuárias, na colaboração entre elas e na busca por informação, solução para os casos de violência doméstica e garantias de direitos. Aqui, refuta-se a ideia de comunicação, seja ela *on-line* ou *off-line*, com base nas figuras do emissor e do receptor e constrói-se um sistema de informações que está pautado na horizontalidade de interação entre todos os participantes.

É desta forma que a internet assume um papel de suma importância para que as mulheres construam sua atuação política no espaço público e encontrem uma forma eficaz de utilizá-la, para difundir informações e criar espaços de fortalecimento.

Dentro desse contexto, concordamos com o pensamento de Martín-Barbero (1997), uma vez que ele diz que o eixo do debate co-

municacional deve se deslocar dos meios para as mediações. “Isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 258). É no espaço das mediações onde ocorre a horizontalidade das interações e ganham força os conceitos de acolhimento, participação, representatividade e luta por direitos, tão utilizados pelas ações do movimento feminista.

O ciberespaço como ação social também é ressaltado por Lúcia Santaella (2017), que identifica que os movimentos sociais tiveram, na internet, um amplificador de suas causas e reivindicações, podendo, desta forma, difundir informações para um grande número de pessoas articularem ações e formarem novos protagonistas do movimento.

De qualquer maneira, não obstante as avaliações céticas acerca do poder político transformador e as controvérsias acerca das diferenças entre a natureza revolucionária ou reformista de um movimento, o que fica como aprendizagem é a inelutável constatação de que as redes adquiriram o poder de deslocar a noção clássica dos movimentos políticos para um novo paradigma, especialmente por levarem os cidadãos ao desempenho do papel de protagonistas dentro e fora das redes, protagonistas que protestam nas redes e nas ruas numa continuidade inextricável (SANTAELLA, 2017, p. 99).

Ter acesso a informações disponíveis na internet e usá-las de forma a melhor atuar na esfera pública é exercer um modo de cidadania. Peruzzo (2007) afirma esse acesso à internet como um direito do cidadão, um meio de ele exercer liberdade de expressão. A autora destaca ainda o interesse de movimentos populares em trabalhar a liberdade de expressão em nível coletivo por meio da internet.

É no contexto de todo esse movimento histórico em torno dos direitos sociais e em sua especificação quanto ao respeito às diferenças dos diversos segmentos populacionais que se explicita o avanço da sociedade,

principalmente através de organizações de terceiro setor e de movimentos sociais, na utilização de meios de comunicação segundo seus próprios objetivos e necessidades (PERUZZO, 2007, p. 9).

Eva Blay (2017) ainda chama atenção ao fato de que o ciberativismo nas redes sociais fez claro e notório que as ações da esfera privada são parte, indubitavelmente, da esfera pública. Como é o caso da violência doméstica, que, por meio da articulação virtual do movimento feminista, vislumbra a possibilidade de romper os limites da esfera privada a partir da atuação conjunta com outras mulheres na esfera pública.

Primo (2008) define a internet como uma geração de serviços *on-line* que tem por característica a capacidade de potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de ampliar os espaços para a interação entre os participantes do processo. O autor também coloca a internet como ferramenta importante de potencialização de movimentações sociais coletivas, troca de informações e construção social de conhecimento.

A internet ainda agregou relevância aos movimentos sociais quando do surgimento da possibilidade de acessá-la por meio de dispositivos móveis como *smartphones* e *tablets*, que trouxeram rapidez a essas trocas comunicativas. No caso do aplicativo PenhaS, o fato de ser utilizado em dispositivos móveis garante mais celeridade às movimentações de combate à violência contra a mulher, uma vez que estas são, inegavelmente, urgentes.

De meados dos anos 1990 em diante, conforme as redes atreladas aos dispositivos móveis foram ganhando plataformas de facilitação para as trocas comunicativas, a diversificação, o número, a planetarização, as estratégias dos movimentos reivindicatórios se incrementaram, graças ao uso massivo das redes digitais. Antes estritamente dependentes das praças públicas, dos bloquinhos de estradas e avenidas etc., hoje, os movimentos

sociais ganharam aceleração e amplitude, graças às tecnologias computacionais interativas, especialmente as nômades, que se desvencilharam dos limites impostos pelos fios (SANTAELLA, 2017, p. 93).

Assim, a internet, por meio de dispositivos móveis tais como *smartphones* e *tablets*, passa a ser palco do fortalecimento e da troca massiva de informações dos movimentos sociais. Os movimentos, por sua vez, se fortalecem a partir da entrada nesse meio digital. Ferreira (2007) nota que os movimentos sociais atuam mais fortemente no ciberespaço, porque não têm acesso habitual ao espaço midiático hegemônico. Desta forma, constroem eles próprios seus espaços de sociabilidade.

A autora Isabel Babo (2017) chama atenção ao fato de que o uso pessoal dos meios eletrônicos personalizou a comunicação na rede e conectou usuários com interesses afins. Temos no aplicativo PenhaS, objeto de análise desse artigo, um exemplo dessa conexão.

No caso da internet, temos uma mídia que permite trocas interpessoais (no prolongamento do correio e do telefone) e, simultaneamente, a comunicação de massa (também se poderia dizer no prolongamento do rádio e da televisão), engendrando o que pode ser designado de “comunicação interpessoal de massa” (Baym *apud* Mercklé 2011, p. 11). Essa comunicação se realiza por meio de dispositivos individuais (*smartphones*, *tablets*, *notebooks*, *smartwatches* etc.) e mídias individualizadas, como a internet (Facebook, Twitter, Instagram etc.), mas de acordo com uma lógica de troca de mensagens e informações de “todos para todos”, existindo simultaneamente individualização e participação social, autonomia e dependência do todo (BABO, 2017, p. 83).

Nesse íterim de conquistar lugar na esfera pública, o movimento feminista apropriou-se da internet e das possibilidades oferecidas pelas redes sociais para ampliar a difusão de informações e fortalecer as lutas por causas que beneficiem as mulheres.

Passadas duas décadas, o movimento das mulheres e as feministas só agora parecem estar prestando atenção ao tema. Não é apenas um problema de competências tecnológicas o que está em jogo numa política feminista para as TIC's (Tecnologias de Informação e Comunicação), mas, sim, de entender o alcance político e social da cultura digital e do entorno tecnológico como forma de vida contemporânea, como o ambiente onde se desenvolve a nossa vida e nossas lutas (NATANSOHN, 2013, p. 24).

Desta forma, podemos perceber a experiência do aplicativo PenhaS como ação de fortalecimento do movimento feminista no Brasil, que possibilita uma difusão de informações às mulheres, acolhimento e encaminhamento às soluções legais para as mulheres vítimas de violência doméstica.

## **Considerações finais**

A violência doméstica é um fato preocupante na esfera pública brasileira. Com números alarmantes, apesar da legislação que garante a integridade emocional e física das mulheres, além da punição do agressor, as vítimas de violência ainda vivem uma realidade em que são grandes os obstáculos para que elas consigam acesso aos seus direitos.

Como forma de melhor orientar as mulheres, fortalecê-las em suas histórias pessoais e buscar soluções para os casos de violência, a ONG AzMina criou o aplicativo PenhaS, que promove um ambiente virtual de interação e mediação de informações e conversas.

Por meio do aplicativo há uma reconfiguração dos espaços privados e públicos, e, a partir dele, é possível construir um ambiente de ciberativismo em que as mulheres, vítimas ou não de violência, podem se articular de forma a promover uma transformação da sua

realidade. Desta forma, é notório o fortalecimento do movimento feminista com base em uma vivência ampla e consciente do ciberespaço e das possibilidades de ciberativismo dentro e fora da internet, usando as ferramentas das redes sociais digitais.

### ***Cyberactivism allied to the Feminist Movement: na analysis of the PenhaS application experience***

#### ***Abstract***

*This article does na analysis of the uses the app PenhaS, idealized and maintained from non governmental organization AzMina, and that is used as a way to combat domestic violence. In this analysis, we cover one of the tools from the app, the DefendePenha, witch promotes a welcoming space, dialogue and action building inside and outside from the app. We evaluate the app as a scope of sociability within cyberspace that, in addiction to enabling the construction of new forms of social interaction, can also produce action and effects in reality. We look at the available functions and possible interactions within the toll DefendePenha to data colletion for this article. The adopted methodology uses the Cultural Studies and, particularly, the concept of Mediations.*

**Keywords.** *Citizenshi. Cyberactivism. Mediation.*

#### **Referências**

AZMINA, Revista. **Quem somos.** Disponível em: <https://azmina.com.br/sobre/quem-somos/>. Acesso em 07 jun 2019.

BABO, I. Redes e ativismo. In DI FELICE, M; PEREIRA, E; ROZA, E. **Net-Ativismo: Redes digitais e novas práticas de participação.** Campinas: Papirus, 2017, p. 77-88.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo: fatos e mitos.** Rio de Janeiro: Ed Nova Fronteira, 2016.

BECKER, Maria Lúcia. **Verbetes Cidadania das Minorias.** Enciclopédia Intercom de Comunicação, 2010. Disponível em: [www.cienciasnuvens.com.br/site/wp-content/uploads/2013/07/Enciclopedia-Intercom-de-Comunicação.pdf](http://www.cienciasnuvens.com.br/site/wp-content/uploads/2013/07/Enciclopedia-Intercom-de-Comunicação.pdf). Acesso em 05 jun 2019.

BLAY, E. “Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas: o caso brasileiro”. In BLAY, E; AVELAR, L. **50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017, p. 65-97.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Ed Civilização Brasileira, 2017.

BRASIL. **Lei Maria da Penha (Lei nº 11.310/2006)**. Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados, 2010.

BRASIL. **Violência Intrafamiliar: orientações para prática em serviço**. Ministério da Saúde. Secretaria de Políticas Públicas da Saúde, 2001.

CANCLINI, N. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CASTELLS, M. **Redes de Indignação e Esperança: movimentos sociais na era da internet**. Rio de Janeiro: Ed Zahar, 2013.

CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Ed Paz e Terra, 2003.

CHAUÍ, M. **Repressão Sexual Essa Nossa (Des)conhecida**. São Paulo: Ed Brasiliense, 1984.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo: Ed Graal, 1985.

Fórum Brasileiro de Segurança Pública. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2018**. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/03/Anuario-Brasileiro-de-Seguran%C3%A7a-P%C3%BAblica-2018.pdf>. Acesso em 07 jun 2019.

GOHN, M. **Teorias dos Movimentos Sociais – Paradigmas Clássicos e Contemporâneos**. São Paulo: Loyola, 2006.

GUATARRI, F; ROLNIK, S. **Micropolítica - Cartografias do Desejo**. Rio de Janeiro: Ed Vozes, 1986.

LEMOS, A. “Ciberativismo”. **Correio Braziliense**. Brasília 15 de novembro de 2003, Caderno Pensar, 2003.

- LÉVY, P. **O futuro da Internet**: em direção a uma ciberdemocracia. São Paulo: Paulus, 2010.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- NATANSOHN, G. **Internet em código feminino** – teorias e práticas. Buenos Aires: La Crujía, 2013.
- NATANSOHN, G. “Tecnidades, identidades, alteridade: mudanças e opacidades da comunicação do novo século”. In: MORAES, Denis de. (Org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 51-79.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração sobre a eliminação da violência contra as mulheres**, 1993.
- PRIMO, A. “O aspecto relacional das interações na Web 2.0”. In: ANTOUN, H. (Ed.). **Web 2.0**: participação e vigilância na era da comunicação distribuída. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- SECRETARIA DE POLÍTICAS PARA AS MULHERES – PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Política nacional de enfrentamento à violência contra as mulheres**, 2011.
- RECUERO, R. **A Conversação em Rede**. Rio Grande do Sul: Ed Sulina, 2012.
- RECUERO, R. **Análise de redes para mídia social**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SANTAELLA, L. “Política nas redes e nas ruas”. In: DI FELICE, M; PEREIRA, E; ROZA, E. **Net-Ativismo**: Redes digitais e novas práticas de participação Campinas: Papirus, 2017, p. 89-102.
- PERUZZO, C. “Direito à comunicação comunitária, participação popular e cidadania”. **Revista Lumina**. N.1, v.1, n.1, jun 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20989>. Acesso em 06 de junho de 2019.
- WASELFISZ, J. Mapa da Violência 2012 – **Homicídio de Mulheres no Brasil**. [S.I], 2012.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 24/10/2019

# Ativismo de sofá ou participação política? Os processos de politização do ativismo por hashtag

**Maiara Garcia Orlandini**

## **Resumo**

*O objetivo central do trabalho é compreender como os esforços de mobilização através de hashtags podem produzir processos de politização para fora das redes sociais. Por meio de análise exploratória da hashtag Chega de FiuFu, na plataforma Twitter, pretendemos compreender como a conversação gerada nessas mobilizações se conectam com as esferas privada, pública e governamental e incitam o processo de politização. A análise revela que o incentivo aos relatos de si nas hashtag serviram como ponto de partida para outros debates e interações, que ajudaram a consolidar a pauta como demanda pública, consolidando assim como ativismo digital.*

**Palavras-chave:** Politização. Feminismo. Ativismo Digital. Hashtag Feminista.



## Introdução

A internet é um ambiente variado, que abrange tanto entretenimento, como protestos. Nos últimos anos, ambientou inúmeras mobilizações de larga escala com reivindicações diversas. Desde a derrubada de regimes ditatoriais, como os protestos no Egito e Tunísia, até reivindicações contra as desigualdades econômicas e sociais, como o caso do Occupy Wall Street nos Estados Unidos. Os coletivos e movimentos sociais vêm lançando estratégias dentro das plataformas de mídias sociais a fim de mobilizar a opinião pública a favor de suas demandas.

A dinâmica de ativismo nas plataformas de mídia social vem sendo estudada por pesquisadores de diversas áreas de conhecimento, como Mendonça *et al.* (2019), Poell e Van Dijck (2017), Gerbaudo (2017). Esse novo modelo de ativismo consiste em incorporar o que estava excluído da participação e da vida política, na tentativa de ampliar a representatividade social. O ativismo *on-line* se aproximou da vida cotidiana dos cidadãos através das plataformas de mídias digitais e tem buscado, nas estratégias de comunicação, apoio para conquistar legitimidade e adesão.

A luta feminista não ficou de fora do circuito de grandes protestos e agendou inúmeras campanhas virtuais de amplo alcance. A estratégia mais utilizada é a indexação de palavras-chave por *hashtag*. Campanhas como *#AskHerMore* de reivindicação à imprensa por perguntas mais relevantes às atrizes, *#WhyIStayed* e *#WhyI-Left*, que reuniram histórias de violência doméstica, *#MeToo*, lançada por atrizes de Hollywood contra a cultura de assédio sexual, ou *#YesAsAllWoman*, na qual usuárias compartilham histórias de misoginia e violência contra as mulheres são exemplos de mobilizações que ganham cada vez mais impulso nas redes.

No Brasil o cenário não diverge. Os coletivos feministas utilizam-se de *hashtags* para aumentar o alcance e promover o engajamento do seu público em discussões inspiradas em problemas cotidianos - como o assédio sexual em espaços públicos - que é o caso da *hashtag* Chega de FiuFiu. Criada em julho de 2013, a iniciativa começou quando o blog feminista Think Olga publicou ilustrações com mensagens de repúdio ao assédio, que logo viralizaram nas redes sociais. A repercussão tão rápida do conteúdo, que delineava os limites entre assédio e elogio, estimulou a realização de uma pesquisa, em parceria com a jornalista Karin Huek, sobre a opinião das mulheres em relação a cantadas recebidas nas ruas. Segundo informações do Think Olga, em apenas duas semanas a pesquisa recebeu respostas de cerca de 8 mil mulheres, das quais 98% declararam já ter sofrido assédio e 83% diziam não ter gostado da situação. Os resultados da pesquisa levaram a #ChegadeFiuFiu ser noticiada por grandes veículos.

Argumentamos que mobilizações por meio de *hashtags* podem incitar processos de politização que se desdobram para além do ambiente *on-line*. Dessa forma, este artigo propõe uma análise exploratória da #ChegadeFifu, a fim de compreender como a *hashtag* contribuiu para a politização das demandas feministas, ao enquadrar suas reivindicações na esfera pública e governamental, consolidando-se como a principal estratégia comunicativa desses movimentos.

## **Os estudos de plataformas de mídias sociais**

Para além de espaço de entretenimento, as plataformas de redes sociais também podem ser apreendidas em uma dimensão política (D'ANDREA, 2017). A circulação de fake news, protestos de amplo alcance e a utilização de tais plataformas por governantes de Estado são

alguns exemplos que apontam como elas assumem centralidade nas interações cotidianas e geram implicações socioeconômicas e políticas.

As imbricações entre comunicação, interação e tecnologia vem sendo estudadas. Chamados de Estudos de Plataforma (GISLEPIE, 2010; 2017; 2018; VAN DICJK, 2013), essas pesquisas articulam as dimensões técnicas das plataformas de redes sociais às questões políticas e econômicas, já que todos esses fatores contribuem para o tipo - e qualidade - do uso que fazemos das materialidades desses dispositivos.

O próprio termo “plataforma” resulta das imbricações das questões levantadas no parágrafo anterior. Um dos principais nomes sobre o assunto, Tarleton Gillespie (2010), no artigo *The platform metaphor revisited*, aponta que o termo foi inicialmente adotado pelas próprias empresas de tecnologia (como Google e Youtube), que viram nas plataformas uma nome que remetia à partição livre dos usuário e anunciantes, diferenciando-as dos meios de comunicação de massa tradicionais. Segundo o autor, “a plataforma emprestou uma forma particular aos serviços de mídia social, destacou certas características, naturalizou certas relações presumidas e estabeleceu expectativas para seu uso, impacto e responsabilidade. Figurativamente, uma plataforma é plana, aberta, resistente” (GISLLEPIE, 2017).

Apesar do significado construído pelas empresas, o autor faz uma série críticas a fim de desconstruir os sentidos que as empresas de tecnologias empregam ao termo. Gisllepie (2010) coloca que os serviços prestados por empresas de tecnologia - como Facebook, Twitter, Youtube e Instagram (para citar alguns) - não são espaços abertos nos quais as pessoas estão livres para trocarem informações, mas ambientes complexos, com multicamadas, cuja interação é moldada pelos designers e programadores.

O termo também pode “eliminar” responsabilidades. Ao se colocar no mercado como plataforma de tecnologia e não empresa de mídia, as empresas deixam de responder legalmente sobre o conteúdo reproduzido ali. Dessa forma, conteúdo falso e discursos de ódio podem ser exibidos livremente sem nenhum tipo de restrição (BENNET; LIVINGSTON, 2018). Estudos recentes enfatizam uma abordagem abrangente, para se entender os cruzamentos entre questões técnicas (coleta de dados privados e algoritmos) e sociais (uso que a sociedade faz dessas plataformas).

A intenção é apreender a conversação indexada com hashtag no Twitter, pelo seu caráter mobilizador - como o caso da #Chega-deFiufiu - mas também - e principalmente - pela possibilidade de apreender a interação fora da “bolha” de contatos, já que muitas vezes “somos levados - por algoritmos e por nossa própria preferência pelos que pensam de forma semelhante - para dentro de “filtros bolha”, onde encontramos apenas as notícias que esperamos encontrar e as perspectivas políticas que já nos são caras” (GILLESPIE, 2018, p.114).

O Twitter está entre as cinco plataformas de redes sociais mais usadas no Brasil, segundo o relatório *Digital in 2017*, feito pela We Are Social, em parceria com a Hootsuite<sup>1</sup>. A mesma pesquisa mostrou que 62% da população brasileira é usuária de redes sociais, e que se gasta, diariamente, uma média de 9 horas e 14 minutos navegando na Internet - ficando atrás apenas dos tailandeses e filipinos. Esses dados ressaltam a força das plataformas no Brasil, o que influi drasticamente sobre a infraestrutura social e o ecossistema midiático. As plataformas de mídias sociais, por serem amplamente difundidas no país, se tornaram peça-chave na discussão entre a comunicação e a política.

1 Disponível em <https://wearesocial.com/special-reports/digital-in-2017-global-overview>

A plataforma, que foi criada em 2006, é considerada uma das mais estudadas e difundidas na academia (VAN DIJCK, 2013) e muito disso se dá pela facilidade de coleta de dados que ela propicia<sup>2</sup>. Apesar de ser uma plataforma com interface aberta, o Twitter não é uma rede neutra, uma vez que comanda os fluxos de dados com objetivos mercadológicos. Isso resulta na maior visibilidade de algumas hashtags e de determinados conteúdos.

Essa seleção de conteúdos faz parte do empenho dos algoritmos que formam a plataforma. Gislepie (2018, p. 96) aponta que “os algoritmos são convocados, recrutados e negociados como parte de esforços coletivos para conhecer e se tornar conhecido”. Assim, os algoritmos não são apenas esforços de nos indicar uma música no Spotify ou sugerir um amigo no Facebook, mas se posicionam como uma complexa série de comandos que define o que é relevante e o que não é.

O procedimento de hierarquizar ou ocultar conteúdos se estabelece como uma intervenção política invisível, já que as plataformas detêm o poder de ditar as pautas que são relevantes para a discussão pública. Essa mesma classificação ocorre nos mecanismos de flagging, que operam de forma a excluir, ou não, conteúdos que os usuários sinalizam como ofensivos. O tensionamento ocorre porque, além desses recursos não operarem de forma transparente, as plataformas agem influenciando o debate público em pautas que elas, e não os usuários, julgam ser relevantes (CRAWFORD; GILLESPIE, 2014).

Nesse sentido, cabe ressaltar que a luta feminista tem agenda-mobilizações que não trazem a interseccionalidade (Cf. FREITAS, 2018) para o debate. Acusada de exprimir o feminismo branco e elitista, as hashtags feministas brasileiras podem contribuir para o si-

2 A plataforma possibilita acesso direto à Interface de Programação de Aplicações (API), ao contrário do Facebook e Instagram, por exemplo. Isso possibilita coletar os dados direto do sistema da plataforma, garantindo a confiabilidade do corpus, enquanto outras técnicas de coleta podem ocultar parte dos dados.

lenciamento de vozes marginalizadas dentro do movimento, muitas vezes pelos próprios algoritmos que refletem a sociedade, que, além de machistas, comportam-se como racistas e elitistas. Em contrapartida, o artigo propõe explorar o caráter politizador da hashtag feminista, para apreender como essas mobilizações interferem dentro das esferas privadas, públicas e governamentais.

## **Hashtag e manifestação política: limites e potencialidades**

A profusão dos estudos que focam na discussão sobre comunicação, política e ativismo digital teve início depois dos grandes ciclos de protestos em larga escala que tomou o mundo a partir de 2011. Ações como Occupy Wall Street nos Estados Unidos, a da Primavera Árabe no Oriente Médio e a do movimento #15M, na Espanha são alguns exemplos de mobilizações de amplo alcance. O Brasil não ficou fora da rota dos protestos de grande magnitude nesse período. As manifestações de junho de 2013, que reuniram milhões de pessoas nas ruas do país, foram um movimento tão inesperado quanto difuso. Inicialmente focada na resistência ao aumento no preço das passagens de ônibus da cidade de São Paulo, a ação incorporou paulatinamente reivindicações sem objetivos definidos, mas que orbitavam em torno da qualidade dos serviços públicos e do combate à corrupção.

Essa nova dinâmica fez os teóricos tencionarem a Teoria da Ação Coletiva, para conseguir abraçar esse novo fenômeno que incorpora novas formas de ação junto às ações tradicionais. A ação coletiva impõe a necessidade de criação de um “nós” – identidade coletiva - por meio de consensos e eventuais apagamentos das divergências, além de demandar pela institucionalização. A lógica da ação

conectiva intensifica a possibilidade de personalização (BENNETT; SEGERBERG, 2012). As principais características dessa lógica são: 1) o conteúdo político personalizado, ou seja, produzem repertórios de protestos adaptáveis, 2) rapidez no alcance, 3) produzem largas mobilizações, 4) baixa, ou nenhuma, participação de instituições, 5) não requer filiação ideológica dos participantes ao movimento, e, por isso, 6) tem maior possibilidade em atingir alvos políticos e fazer pontes entre diferentes demandas.

Bennett e Segerberg (2012) creditam esse aspecto da lógica da ação conectiva ao que definem como “quadros de ação pessoal” (personal action-frames), que são formados a partir de dois elementos. O primeiro diz respeito à inclusividade simbólica, que é quando os protestos em larga escala utilizam a linguagem atrelada às emoções. Esse enquadramento não requer esforço para persuadir o sujeito a aderir a ideia; é marcado por um alto grau de personalização e adaptação, características compatíveis com a lógica de compartilhamento das mídias digitais. O segundo elemento está relacionado à abertura tecnológica, assim, as ações conectivas em larga escala se ambientam nas plataformas digitais, o que torna o processo mais difuso e amplo.

Seguindo a lógica descrita por Bennett e Segerberg (2012), a participação política passa a ser individualizada e encontra nas hashtags a capacidade de personificar as mobilizações. As hashtags são marcadas com o símbolo “#”, que permite a indexação do conteúdo, ou seja, os usuários podem seguir o discurso sobre os tópicos e ver o que os outros usuários estão dizendo. Isso potencializa a interação entre os usuários, uma vez que podem se relacionar com outros sujeitos fora de sua rede de contato. O ativismo por hashtag (CLARK, 2016; HOPKE, 2015; YANG, 2016) ocorre quando grande número de comentários aparece nas mídias digitais, indexando uma palavra

ou frase como hashtag, sempre com teor de reivindicação e protesto. Como esses comentários consistem em inúmeras histórias pessoais, elas assumem uma forma narrativa personificada à medida que são reconhecidas de forma coletiva pelo público.

No ambiente digital, o uso de hashtags para mobilizações de natureza política vem sendo nomeado de hashtag ativismo (GUNN, 2015, tradução nossa). As temáticas feministas ou relativas às mulheres apareceram nesses movimentos *on-line*, trazendo à tona tópicos que não eram falados na mídia convencional e criando um espaço virtual onde as vítimas das opressões podem coexistir juntas em um espaço que reconhece sua dor e narrativa (DIXON, 2014). Quando alinhadas às demandas feministas, essas hashtags são chamadas de hashtag feministas (CLARK, 2016, tradução nossa), e avançam ao ajudar a melhorar a qualidade do debate, ampliando as vozes de grupos marginalizados e silenciados dentro dos movimentos feministas globais.

A hashtag feminista é uma das mobilizações mais populares nas plataformas de redes sociais (DIXON, 2014). Esse tipo de protesto redefiniu a maneira como a sociedade civil enxerga e interage com o feminismo, ao ponto de estabelecerem uma disputa acadêmica sobre a existência, ou não, de uma quarta onda do feminismo após a popularidade das mobilizações *on-line* (Cf MATOS, 2014). Nosso objetivo não é advogar ao lado das Teorias Feministas Políticas, mas compreender as potencialidades das hashtags feministas para o campo da comunicação política.

Essas mobilizações ganham visibilidade por recrutar celebridades e atores políticos em seu apoio, mas são criticadas por ficarem confinadas ao domínio *on-line* e não resultar em mudanças estruturais, como o chamado ativismo de sofá se estabelece (KLANG; MADISON, 2016). Partimos da premissa que, à medi-

da que as comunidades *on-line* são formadas, questões de espaços seguros, identidade e redefinição do feminismo aparecem contribuindo para a qualidade do debate sobre feminismo, já que «as plataformas digitais oferecem grande potencial para disseminar amplamente as ideias feministas, moldar novos modos de discurso sobre gênero e sexismo, conectar-se a diferentes constituintes e permitir o surgimento de modos criativos de protesto» (BAER, 2016, p.18, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Estudos anteriores tiveram achados contrastantes sobre as hashtags feministas. Um grupo de pesquisas aponta que as manifestações *on-line* se mostram como potências para empoderar mulheres e dar voz a grupos marginalizados dentro do próprio movimento feminista. Além disso, podem atuar como tática e estratégia de intervenção de discursos opressivos (CHOI; PARK, 2014; HOPKE, 2015). Outro grupo de pesquisas sugere uma visão cética sobre o papel da internet para a mobilização políticas feministas, já que estas podem excluir mulheres que não têm acesso à internet, dando abertura para o surgimento de discursos misóginos e de ódio (CLARK, 2016), além das críticas sobre os limites dos protestos em larga escala, por não influenciarem nas políticas governamentais (MARMURA, 2008) e não assegurarem novas filiações para os movimentos sociais em questão (TUFEKCI; WILSON, 2012).

A partir do cenário apresentado, argumentamos que, apesar das insuficiências, os protestos em larga escala através de hashtags contribuem em transformações políticas e sociais e avançam na politização das demandas feministas, como o caso da #ChegadeFiufiu, que se apresenta como nosso objeto de estudo.

3 “Digital platforms offer great potential for broadly disseminating feminist ideas, shaping new modes of discourse about gender and sexism, connecting to different constituencies, and allowing creative modes of protest to emerge”(BAER, 2016, p.18)

## A hashtag Chega de Fiu fiu e os processos de politização

Entre as diversas campanhas que o coletivo feminista Think Olga disseminou na rede, temos a hashtag ChegaDeFiu fiu, que é contra o assédio sexual em espaços públicos. A campanha foi motivada após a realização de uma pesquisa *on-line*, elaborada pela jornalista Karin Hueck, em agosto de 2013 e contou com a participação de 8 mil entrevistadas. Os dados apontaram que 98% das entrevistadas já passaram por situações constrangedoras de assédio nas ruas, o que repercutiu em forma de mobilização<sup>4</sup>.

A campanha “Chega de Fiu Fiu”, veiculada no site e em redes sociais da organização Think Olga desde julho de 2013, configurou-se como uma campanha feminista que objetiva combater o assédio sexual em locais públicos. Seu nome faz referência, através da expressão “Fiu Fiu”, às “cantadas”, assovios ou comentários destinados às mulheres nas ruas. A hashtag ganhou força e as mulheres foram acionadas a relatar suas histórias de vida, compartilhando casos de assédios sexual vivenciados nas plataformas de mídias sociais, contribuindo para a politização desta pauta.

Hay (2007) identifica três diferentes etapas para o processo. A politização Tipo 1 é o primeiro e mais básico processo, que ocorre por meio do reconhecimento e questionamento de uma questão que antes pertencia apenas ao reino do fato. Está associada à capacidade de questionamento e reconhecimento de objetos que antes ficavam intangíveis e eram considerados fruto de processos naturais. Ou seja, é quando uma questão migra do Reino do Fato para a Esfera Privada que a politização Tipo 1 ocorre.

4 Disponível em <http://thinkolga.com/2013/09/09/chega-de-fiu-fiu-resultado-da-pesquisa/>

A politização Tipo 2 segue dando continuidade à Tipo 1. Esta ocorre quando debates que antes eram limitados à esfera privada migram para a esfera pública e se tornam objeto de deliberação. Dessa forma, questões se transformam em foco de preocupação coletiva e tomada de decisão, afastando-se do bem-estar individual ou privado. A “conscientização” das demandas dos movimentos sociais, como o feminismo neste caso, é considerada politização de Tipo 2. Questões atreladas à violência doméstica, que antes era alvo de preocupação apenas na esfera privada, são agora empregadas na esfera pública e se tornam tema de deliberação.

Os relatos reunidos na hashtag Chega de Fiufiu continham denúncias de abusos e assédio. Esses elementos, que aparecem em volume significativo, conectam as experiências individuais semelhantes, mostrando que os episódios de assédio são tão recorrentes como o descontentamento com eles. Essas denúncias tornam-se importantes para a construção de consciência e identidade coletiva, pois explicitam que o pessoal é público: os assédios ocorrem de forma epidêmica, permeando o cotidiano feminino como um todo, e não devem, portanto, ser interpretados como fatos isolados. O compartilhamento e aglutinação desses relatos são de extrema importância para que aconteça os dois primeiros tipos de politização. É na construção do problema e na identificação deste como questão pública que as demandas são politizadas (MAIA, 2017). Partindo das ações pessoais isoladas, as mulheres constroem identidades coletivas em vista da identificação, da solidariedade e do encorajamento. A partir disso, são formados grupos de apoio em que podem compartilhar, descobrir e problematizar outros aspectos de suas realidades que também se relacionam ao contexto da desigualdade de gêneros.

Após a adesão *on-line*, o coletivo criou um *site* exclusivo para a campanha. O <http://chegadefiufiu.com.br> é uma ferramenta que cria um mapa do assédio no país. Por ele o usuário pode denunciar algo que viu ou que vivenciou, selecionando o tipo de assédio, a cidade e descrevendo o ocorrido. O *site* tem auxiliado a quantificar, mapear e categorizar os casos de assédio, além de apontar os lugares mais críticos de violência contra mulheres no Brasil. A alta mobilização *on-line* garantiu visibilidade na grande mídia, já que, segundo o coletivo<sup>5</sup>, a campanha apareceu em mais de 360 matérias na imprensa.

A campanha também se desmembrou em um documentário, que leva o mesmo nome. Lançado em 2018, é fruto de um financiamento coletivo e foi dirigido por Amanda Kamanchek Lemos e Fernanda Frazão. O documentário percorreu os locais denunciados no mapa da campanha e captou assédios sexuais em espaços públicos. Ao interligar os três dos principais protagonistas desse problema social – vítimas e seus algozes, além de especialistas no assunto –, o documentário permite uma visão completa sobre o assunto, investigando suas causas, motivações, o contexto social e soluções para a violência.

Apesar de o mapa e o documentário serem importantes exemplos de como uma manifestação por hashtag se desdobra para além do ambiente *on-line*, o maior ganho foi a elaboração da cartilha informativa do Ministério Público de São Paulo sobre o tema. A campanha incentivou a Defensoria Pública a publicar e distribuir gratuitamente uma cartilha sobre o tema em todo o estado. O material utiliza uma linguagem simples para explicar o que é assédio e como as mulheres podem se defender e agir em caso de abuso<sup>6</sup>.

5 Disponível em <http://thinkolga.com/2015/12/18/uma-primavera-sem-fim/> Acessado em 30 de setembro de 2019.

6 O material pode ser acessado pelo link: <https://www.defensoria.sp.def.br/dpesp/repositorio/41/FolderAssedio.pdf> Acessado em 30 de setembro de 2019.

Seguindo o processo de politização, o Tipo 3 tem foco na esfera governamental. Aqui, questões que já eram de preocupação pública se tornam agenda política formal, ou seja, é a transição da esfera pública para o Estado (quando determinadas demandas públicas tornam-se foco de debate legislativo, leis, regulamentações, etc.). A produção da cartilha junto a uma instituição governamental ilustra o terceiro tipo de politização no que tange à violência doméstica.

## **Considerações Finais**

A hashtag despertou nas mulheres a vontade de argumentar e compor um movimento *on-line*. Nesse processo de relatar a si indexando uma hashtag, veio à tona o debate sobre violências doméstica e de gênero, como o assédio e a culpabilização das vítimas, tornando possível a problematização acerca de não só uma, mas de diversas pautas do movimento feminista, embora isso tenha se dado espontaneamente no desenrolar das discussões e sem vínculo com o movimento social propriamente dito. A consciência coletiva, por sua vez, foi se formando durante a conversação e reforçada por novos pontos que surgiram durante o debate. A internet tem esse enquanto um de seus pontos positivos: a possibilidade de as mulheres compartilharem suas experiências, descontentamentos e reflexões e de formarem grupos de ideias consonantes mais facilmente, conseguindo inclusive confrontar e argumentar com o gênero oposto e ganhar a atenção das mídias de massa para o movimento que estão construindo.

Cabe ressaltar que não é sempre que o ativismo político consegue engendrar suas demandas nessa estrutura linear (Tipo 1 > Tipo 2 > Tipo 3). Muitas das demandas levantadas pelos movimentos so-

ciais não têm uma preocupação evidente em atingir as esferas governamentais. A literatura sobre mobilização política mostra que parte das estratégias se movem para agenciar a esfera pública e tornar a pauta alvo de debate (BAER, 2016; CHOI; PARK, 2014; KLANDER-MANS et al., 2014; STACHE, 2015). Quando demandas se tornam objeto de preocupação governamental, muitas vezes é pela mobilização independente de um grupo de ativista e não pelas tradicionais formas de participação política dos movimentos sociais (GRUNDBERG; LINDGREN, 2015).

Apesar de não ser o objetivo principal, é necessário ressaltar que mobilizações de amplo alcance por meio de hashtag podem contribuir para os distintos processos de politização, pontuando alguns impedimentos para a literatura atual sobre o tema, que coloca mobilizações de amplo alcance como potências para rupturas democráticas, como o caso das mobilizações de junho de 2013. Além disso, o ativismo hashtag não compreende a dicotomia entre o *on-line* e *off-line*, que se dissolve em uma abordagem ampliada como os estudos de plataforma propõem.

### ***Divan activism or political participation? Hashtag's politization processes***

#### ***Abstract***

*The central objective of the paper is to understand how hashtag mobilization efforts can produce policy processes for social networking forums. Through an exploratory analysis of the hashtag Chega de Fiu fiu on the Twitter platform, we intend to understand how a conversation generated in these mobilizations connect with the private, public and government spheres and the politicization process. An analysis reveals that the incentive for hashtag reporting served as a starting point for further debate and interaction, which helped to consolidate an agenda as public demand, consolidating as well as activism digital.*

***Keywords:*** Politicization. Feminism. Digital Activism. Feminist Hashtag.

## Referências

BENNETT, W. L.; SEGERBERG, A. The logic of connective action. **Information, Communication & Society**, v. 15, n. 5, p. 739–768, 2012.

BENNETT, L.W.; LIVINGSTON, S. The disinformation order: Disruptive communication and the decline of democratic institutions. **European Journal of Communication**, v. 2, n. 33, 2018.

BAER, H. Redoing feminism: Digital activism, body politics, and neoliberalism. **Feminist Media Studies**, v. 16, n. 1, p. 17–34, 2016.

CHOI, S.; PARK, H. W. An exploratory approach to a Twitter-based community centered on a political goal in South Korea: Who organized it, what they shared, and how they acted. **New Media and Society**, v. 16, n. 1, p. 129–148, 2014.

CLARK, Rosemary. “Hope in a hashtag”: the discursive activism of #WhyIStayed. **Feminist Media Studies**, v. 16, n. 5, p. 788-804, 2016.

D’ANDRÉA, Carlos. Rumo a uma plataformização do social. **Letras**, n.53, 2017, p.17.

DIXON, Kitsy. Feminist online identity: Analyzing the presence of hashtag feminism. **Journal of Arts and Humanities**, v. 3, n. 7, p. 34-40, 2014.

FREITAS, Viviane Gonçalves. Mulheres negras e imprensa feminista: vozes, interseccionalidade e cidadania. **Compólitica**, v. 8, n. 2, p. 145-170, 2018.

GERBAUDO, Paolo. **The mask and the flag: Populism, citizenism, and global protest**. Oxford University Press, 2017.

GILLESPIE, Tarleton. **Custodians of the Internet: Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media**. Yale University Press, 2018.

GILLESPIE, Tarleton. The platform metaphor, revisited. **Culture Digitally**. Disponível em: <<http://culturedigitally.org/2017/08/platform-metaphor/>>. Publicado em ago.2017. Acesso em: 30 de setembro de 2019.

GILLESPIE, Tarleton. The politics of ‘platforms’. **New media & society**, v. 12, n. 3, p. 347-364, 2010.

GUNN, Caitlin. Hashtagging from the Margins: Women of Color Engaged in Feminist Consciousness-Raising on Twitter. **Women of Color and Social Media Multitasking: Blogs, Timelines, Feeds, and Community**, p. 21-34, 2015.

HAY, C. **Why we hate politics**. Cambridge: Polity Press, 2007.

HOPKE, Jill E. Hashtagging politics: Transnational anti-fracking movement Twitter practices. **Social Media+ Society**, v. 1, n. 2, p. 2056305115605521, 2015.

KLANG, M.; MADISON, N. The domestication of online activism. **First Monday**, 21(6), 2016.

MARMURA, S. A net advantage? The internet, grassroots activism and American Middle-Eastern policy. **New Media and Society**, v. 10, n. 2, p. 247–271, 2008.

MAIA, R. Politicization, New Media, and Everyday Deliberation. In: FAWCETT, Paul; FLINDERS, Matthew; HAY, Colin; WOOD, Matthew. **Anti-Politics, Depoliticization, and Governance**. Oxford University Press, 2017.

MATOS, Marlise. A quarta onda feminista e o campo crítico-emanipatório das diferenças no Brasil: entre a destradicionalização social e o neoconservadorismo político. **38º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS**. Anais... Caxambu, 2014

MENDONÇA, Ricardo Fabrino et al. Protests as “Events”: The Symbolic Struggles in 2013 Demonstrations in Turkey and Brazil. **Revista de Sociologia e Política**, v. 27, n. 69, 2019.

POELL, Thoma; VAN DIJCK, José . Social Media and Activist Communication. In **The Routledge Companion to Alternative and Community Media**, 527-537, London: Routledge, 2015.

TUFEKCI, Z.; WILSON, C. Social Media and the Decision to Participate in Political Protest: Observations From Tahrir Square. **Journal of Communication**, v. 62, n. 2, p. 363–379, 2012.

VAN DIJCK, José. **The Culture of Connectivity**. New York: Oxford Press, 2013.

YANG, G. Narrative Agency in Hashtag Activism: The Case of #BlackLivesMatter. **Media and Communication**, v. 4, n. 4, p. 13, 2016.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 24/10/2019



# Do sonho de emancipação, que mobilizou pessoas em todo o mundo, à eleição dos indignados

**Carlos Roberto G. dos Santos**

## **Resumo**

*Este trabalho procura compreender como as novas tecnologias da informação e da comunicação produziram mudanças no ser e nas suas relações interpessoais e com o Estado, como possibilitaram o surgimento dos movimentos sociais contemporâneos, se há relação entre essas novas tecnologias e a radicalização entre polos políticos que vêm dividindo países e ainda de que forma políticos considerados outsiders têm se posicionado dentro desse contexto de mudanças e usado a comunicação digital para se elegerem mandatários nacionais.*

**Palavras-chave:** *Comunicação digital. Espaço público. Ciberespaço. Sociedade em redes. Indignados.*



## Introdução

O surgimento de novas tecnologias, ao longo da história humana, sempre afetou as formas de relacionamentos interpessoais e com o mundo. Na contemporaneidade, são as novas tecnologias da informação e comunicação que alteram a nossa forma de viver. A comunicação digital proporcionada pelas novas tecnologias desterritorializa as mídias, conectando-as a comunidades virtuais dispersas em qualquer parte do planeta. Ao facilitar a comunicação, dão uma nova dimensão comunicativa às sociedades, otimizam a produção e circulação de dados, possibilitam maior democratização da informação e levam a uma redefinição da relação entre a sociedade e o Estado.

Indubitavelmente capazes de expandir o contato humano, com trocas de conhecimento e transmissão do saber, as novas tecnologias da informação e da comunicação, ao possibilitarem a interação humana em todo o globo, em um único e imenso tecido, com a possibilidade da aceitação mútua das diferenças, são, apesar de também ser uma ameaça, portadoras de esperanças na exaltação do indivíduo e do humano como valor maior (LÉVY, 2010).

Por meio do desenvolvimento extraordinário das mídias sociais digitais – *Facebook, Instagram, Twitter* –, redes de contatos, de amizades, grupos de trabalhos são construídos. Um conjunto de relações sociais no ciberespaço passa a ser possível, por meio do compartilhamento de sentimentos, do dia a dia, da organização de encontros sociais e profissionais. A nova esfera pública no ciberespaço tem dimensões mundiais, pois não é mais recortada por territórios geográficos e funciona de forma descentralizada e de muitos para muitos.

Segundo Lemos e Lévy (2010), demandas por diálogo, abertura e transparência são intensificadas sobre governos e administra-

ções estatais a partir dessas mudanças na esfera pública, ampliada e transformada pelo digital, que, ao contribuir para a aquisição de informações, expressão, deliberação e associação dos cidadãos, tem todos os aspectos necessários para repercutir de forma direta e positiva na qualidade da democracia.

A comunicação digital potencializa o aumento da inteligência coletiva, que, por sua vez, aumenta a potência da sociedade. Assim, movimentos de opinião e de ação cidadãs, com as especificidades do alcance mundial da comunicação digital, transpõem fronteiras devido ao caráter também mundial dos problemas econômicos e políticos atuais.

Essa nova potência da comunicação, da emissão e da reconfiguração, proporcionada pelo ciberespaço e pela ampliação da esfera pública, possibilita-nos pensar de maneira mais colaborativa e plural. Ao produzirmos, distribuirmos e compartilharmos, criamos a potência social, cultural e política capaz de reconfigurar e, conseqüentemente, transformar a cultura e o fazer político. De fato, essas vozes livres, independentes e sem controle de emissão, têm mudado a cultura política contemporânea.

Os coletivos e movimentos sociais, com expressão e organização livres, articulações e reivindicações político-ativistas têm suas atuações ampliadas por essas ferramentas da comunicação digital. Assim, movimentos sociais contemporâneos têm surgido em todo o mundo, especialmente a partir de 2011, desde Tunísia, passando por Egito, Iêmen, Líbia, Portugal, Espanha, Grécia, EUA e mais recentemente em Hong Kong. “Não é novidade que a relação entre a comunicação (a potência social) e a técnica (a potência da ação) está na base da dimensão política” ((LEMOS; LÉVY 2010, p. 28).

No entanto, paradoxalmente, apesar de todo esse desenvolvimento tecnológico e das possibilidades comunicacionais e de

organização que proporcionam à esfera civil, e, embora as expectativas fossem de que tais tecnologias digitais e suas ferramentas possibilitassem a radicalização da democracia, em que coletivos e movimentos derrubassem ditaduras, o que tem realmente surgido em várias regiões do mundo, segundo Heimans e Timms (2018), é um tipo político que retoma características de um homem “forte” e que se apropria dessas tecnologias e de seus efeitos nas relações sociais, usando-os para chegar ao poder pelo voto popular e nele se manter, promovendo valores autoritários, não inclusivos.

Este texto procura compreender como as mudanças trazidas pelas novas tecnologias da informação e comunicação produziram mudanças nas relações pessoais e entre cidadãos e Estado; como essas ferramentas contribuíram para o surgimento dos coletivos e movimentos sociais contemporâneos, os quais proporcionaram mudanças em várias partes do mundo. Procura identificar se há relação direta entre essas novas tecnologias e a radicalização entre polos políticos, que vêm dividindo países e povos em diversas regiões do mundo, e ainda de que forma políticos considerados *outsiders* têm se aproveitado dessas novas formas de comunicação e de relação, inclusive novas relações de poder, para se elegerem como mandatários nacionais.

## **O ciberespaço e a explosão informática, um caminho sem volta**

Novas pessoas se conectam, fazendo com que novos computadores sejam interconectados a todo tempo. Com isso, o ciberespaço é ampliado ao receber novas informações constantemente inseridas na rede.

Dados de 2015 informavam haver no mundo, naquele ano, segundo a União Internacional das Telecomunicações (UIT), órgão ligado à Organização das Nações Unidas (ONU), 3,2 bilhões de pessoas conectadas à internet, as quais deveriam chegar a 4 bilhões em 2017. Por meio desses dados, podemos observar o espantoso avanço de pessoas com acesso à rede mundial de computadores, haja vista que, em 2000, apenas 400 milhões de pessoas estavam conectadas. Embora ainda deva haver cerca de 3 bilhões de pessoas sem acesso segundo tais dados, houve considerável aumento em 15 anos, passando de 6,5% de usuários para 43%.

Some-se a isto o fato de a conexão estar crescendo exponencialmente, com taxas superiores a qualquer outro sistema de comunicação anterior, e com possibilidades de conexão cada vez mais baratas e acessíveis.

O Brasil possui, segundo relatório sobre a economia digital da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD, 2017), 120 milhões de conectados, ou seja, 59% de sua população, o que o coloca, em relação ao número de usuários, atrás apenas da China, Índia e Estados Unidos, com 705, 333 e 242 milhões respectivamente. Apesar desses dados, se olharmos pelo percentual populacional conectado, Japão, Alemanha e outros estão acima do Brasil.

O homem, esse animal social, sempre explorou as possibilidades de criação de comunidades, o que implica a criação de relacionamentos e, conseqüentemente, de valores. A esse respeito, podemos considerar o ciberespaço<sup>1</sup> como seu ápice tecnológico, pois hoje é nele que interconexões são tecidas entre pessoas, grupos e mesmo instituições, ultrapassando fronteiras territoriais, eliminando distâncias e até

1 Lévy (2010) define ciberespaço como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”.

mesmo hierarquias. O aumento do ciberespaço possibilita o aumento da inteligência coletiva, que, por sua vez, aumenta o ciberespaço em um espiral crescente sem precedentes (LÉVY, 2010; CASTELLS, 2013).

Lévy (2010) define inteligência coletiva como o aumento da capacidade cognitiva tanto de pessoas como de grupos, com o conseqüente aumento da capacidade de criação, de aprendizado e de memória. Na atualidade, há considerável aumento da inteligência coletiva proporcionado pela interconexão no ciberespaço.

Possibilitada pela internet, surge uma nova forma de sociedade, uma nova forma de relações, incluídas as novas formas de poder, e uma nova economia. Surge uma nova estrutura social baseada em redes, surge a sociedade em redes. Trata-se da possibilidade de comunicação de muitos com muitos, de um novo mundo da comunicação, uma “galáxia da internet”, que reúne, em um ambiente técnico interconectado, simultaneamente, a comunicação e memória mundiais (CASTELLS, 2003, 2013).

Lévy (2010) compara esse processo ao dilúvio bíblico, um dilúvio da informação e da comunicação, que, nesse caso, não terá fim, não cessará. Em meio a essa “tormenta”, grupos sociais formados no ciberespaço, cada um com sua seleção, buscam preservar sua identidade e transmiti-la. Quanto mais o ciberespaço, esse mundo informacional, se expande, menos possibilidades há de totalizá-lo. Vazio e sem conteúdo particular, aceita qualquer conteúdo, pois coloca em contato pontos ou nós, independentemente da carga semântica dessas entidades que passam então a se relacionar. No entanto, paradoxalmente, apesar de fragmentado, esse universo do ciberespaço repercute cada vez com mais intensidade nas atividades políticas, culturais e econômicas. Não é, portanto, neutro. Afeta profundamente o ser e suas relações.

## Novas tecnologias da informação e da comunicação, o ser e suas relações

Podemos observar algumas características da comunicação digital, uma delas é a da aproximação com a oralidade, o tempo do digital é o imediato, uma comunicação de todos com todos em que o sentido está constantemente em construção. Outra, é a ausência de mediadores, o que a torna sem filtro. A sociedade da informação exige rapidez e, nesse sentido, a mediação é vista como congestionamento tanto do fluxo informacional quanto de sua temporalidade imediata. É uma sociedade da opinião, em que todos têm voz, todos são, ao mesmo tempo, produtores e receptores, e rejeitam a mediação, eliminando assim qualquer classe sacerdotal. “A desmediatização generalizada põe fim à era da representação. Hoje, cada qual quer estar diretamente presente e apresentar, sem intermediários, a sua própria opinião. A representação cede o seu lugar à presença, ou à coapresentação” (HAN, 2016, p. 28).

A comunicação digital se dá de forma imediata no plano emocional e afetivo, reproduz-se como um vírus contagioso, submetida à aceleração ilimitada, nada oferece a ser pensado. Discursos, verdadeiros ou não, podem se difundir rapidamente, como uma verdadeira epidemia. É, pois, sem precedentes em termos de capacidade de propagação.

Nessa nova ecologia das mídias, não há mais a possibilidade de totalização ou mesmo de fechamento semântico. Cada nova conexão traz novos dados e, conseqüentemente, mais heterogeneidade. Embora possibilite o aumento da inteligência coletiva e o aumento das singularidades, traz também consigo a desordem.

A rapidez nas comunicações, assim como a transparência possibilitada por ela, tende a levar a uma uniformidade, em que o

outro, o estranho, é eliminado ou, na melhor das hipóteses, ignorado. O negativo, a alteridade, a opinião contrária, interrompe ou desacelera o fluxo e deve ser eliminado. O negativo não é bem-vindo, nisso essa sociedade, também chamada de sociedade da transparência ou do positivo (HAN, 2016), possui um caráter totalitário.

A sociedade da transparência, ao mesmo tempo em que possibilita uma melhor *accountability* e tenha sido celebrada como possibilitadora de relações mais éticas e claras na política, paradoxalmente a paralisa. Segundo Han (2017), por basear o seu agir em estratégias, a política necessita de uma esfera oculta e, ao amputar essa esfera, a sociedade da transparência torna-se um espaço despolitizado e caminha junto com a pós-política, com possibilidades de levar às relações de referendo entre eleitores e eleitos, como em uma pesquisa de audiência.

Segundo Han (2017), o digital compele à transparência, em que tudo deve estar aberto e disponível sob a forma de informação. A transparência é, então, o imperativo, a essência da comunicação digital, tornando-a cumulativa e aditiva, oposta à interioridade. A verdade caminha em sentido oposto, pois é seletiva e exclusiva, o saber – verdade – é implícito, a informação, explícita, curta e breve, e, ao ter como característica a positividade, distingue-se do saber cuja temporalidade é diferente.

A verdade, o saber, nesse contexto, é uma negatividade, pois nega tudo o que não lhe é equivalente, tudo o mais é falso. Assim, transparência e verdade não são a mesma coisa. A maior quantidade de informações possibilitada pela transparência não necessariamente leva à verdade; pelo contrário, a falta de precisão do todo pode ser intensificada com mais comunicação e informação, terreno fértil para a produção e disseminação de *fake news*.

O *smartphone*, símbolo da era digital, trabalha com entrada e saída de dados de pouca complexidade e é um obstáculo à negatividade, e sem alteridade (negatividade) não é possível a elaboração de um pensamento complexo. Assim, comportamentos que demandem olhares mais amplos, com horizontes temporais maiores, tendem a declinar. Oposto à lentidão e à longa duração, favorece a visão curta. Ao criar um espaço ininterrupto de positividade, impede a irrupção do outro, prolonga tal espaço e debilita nossa capacidade de convívio com a negatividade, com a diferença, com o outro.

O veredicto da sociedade positiva é este: “Me agrada”. [...] A sociedade positiva evita todo e qualquer tipo de negatividade, pois esta paralisa a comunicação. Seu valor é medido apenas pela quantidade e velocidade da troca de informações, sendo que a massa da comunicação também eleva seu valor econômico e veredictos negativos a prejudicam (HAN, 2017, p. 24).

Ao aceitar somente o que lhe agrada e negar a alteridade, o negativo, a sociedade atual favorece o surgimento de bolhas – uma rede de conexões, nós, que compartilham visões, valores e crenças comuns –, que passam a ser o principal filtro de interpretação da realidade. Ao sermos hoje todos produtores e receptores de informações, nos influenciamos mutuamente e constantemente. Ao partilharmos valores, crenças e opiniões, reforçamos nossos laços e tornamos o trânsito de informações cada vez mais frequente, levando a que essas mesmas ideias, informações e crenças sejam amplificadas ou reforçadas pela comunicação e repetição, formando uma câmara de eco<sup>2</sup>, que ratifica

2 Nos meios de comunicação, o termo **câmara de eco** é análogo a uma câmara de eco acústica, em que os sons reverberam em um invólucro oco. Também conhecida como **câmara de eco ideológica**, é uma descrição metafórica de uma situação em que informações, ideias ou crenças são amplificadas ou reforçadas pela comunicação e repetição dentro de um sistema definido. (Wikipédia) Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mara\\_de\\_eco](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mara_de_eco). Acessado em: 26 set 2019.

nossas concepções sobre o mundo. É o que a neurociência denomina de viés de confirmação.

Segundo Moulin (2018), viés de confirmação é a tendência que temos de buscar confirmar nossas concepções ou crenças pré-existentes por meio da interpretação das informações que buscamos ou recebemos. “Se a bolha A se recusa a se comunicar com a bolha B, se a câmara de eco da Direita cada vez mais se distancia da câmara de eco da Esquerda, o resultado será a polarização” (HUFFPOST BRASIL, 2018, p 7).

Assim, silenciemos aqueles grupos que pensam diferente e nos cercamos (virtualmente) de pessoas que reforcem nossas convicções, nós atuantes e relevantes em nossas redes. Nessa zona de conforto de ideias, estamos sempre certos, “do lado certo da história” (IRAHETA, 2019).

Ao olhar o ritmo frenético dessa revolução tecnológica, Virilio (1999) entende que as tecnologias digitais transformam a vida no planeta de forma radical. Divisões sociais e econômicas não só entre ricos e pobres, mas também entre profissionais bem qualificados e massas de desempregados, entre locais e imigrantes, e ainda os moradores de rua, ameaçam o mundo.

Embora essa revolução tecnológica tenha sido celebrada como capaz de unir o mundo, fonte de desenvolvimento não só material, mas também cultural; exaltada como promessa de solidariedade e abundância, para o autor, os sonhos de libertação das juventudes sempre desembocaram em sistemas repressivos paramilitares e ditaduras – de Hitler a Stalin.

Tendo por base as ciências cognitivas, Serres (2013) afirma que hoje habitamos o virtual e, ao fazê-lo, escrevemos com os polegares ao usarmos nossos *smartphones*, consultamos sempre em telas

– *wikipedia*, *facebook* ou internet de forma geral, e assim ativamos diferentes zonas corticais daquelas que ativávamos quando usávamos o quadro negro, o caderno, o livro. A sociedade em rede tem uma outra cabeça, manipula várias informações simultâneas, não conhece nem sintetiza como a sociedade moderna.

Pessoas, lugares e conhecimentos podem ser acessados por celulares, GPS e internet, habitamos um novo espaço – topológicos de aproximação – enquanto a sociedade moderna baseava-se em distâncias e vivia em espaços métricos. Nela vivíamos de vínculos e filiações: nacionalidades, religiões, sexo, culturas, comunidades, times, partido político. Essas coletividades, em sua quase totalidade, deixaram de existir ou estão em processos de desintegração: “um novo ser humano nasceu, [...] Eles não têm mais o mesmo corpo, a mesma expectativa de vida, não se comunicam mais da mesma maneira, não percebem mais o mesmo mundo, não vivem mais na mesma natureza, não habitam mais o mesmo espaço” (SERRES, 2013, p. 20).

O digital retira da comunicação seu caráter corporal, tátil, por torná-la cômoda e eficaz, e, assim, nos retira do real ao nos retirar o contato com pessoas reais. A comunicação digital reconfigura a tríade lacaniana do real, do imaginário e do simbólico, pois é desprovida de corpo e rosto. O encontro real se mantém apenas como resistência, e ao desmontar o real, totaliza o imaginário. Ao produzir escassez de olhares, afasta-nos dos outros cada vez mais. Aquele que me olha, um rosto, tende a desaparecer, não há mais aquele que me aborda e afeta. No passado, uma contrapresença era percebida. Um rosto e um olhar possuidor de negatividade, com vida e trajetória próprias, com autonomia, era por nós percebido (HAN, 2016).

A face, que se exhibe e solicita a atenção, não é um rosto. Nenhum olhar a habita. A intencionalidade da exposição destrói toda a interioridade – essa reserva que constitui o olhar: “Na realidade, nada olha: retém para dentro o seu amor e o seu medo: é isso o Olhar”. A face exposta não é um rosto frente ao meu rosto, capaz de me encantar e de me cativar (HAN, 2016, p. 37).

Assim, o mundo do digital, a sociedade da transparência, nos leva a uma cultura da imagem e abre uma crise da visibilidade, levando à saturação da exposição. A exacerbação da imagem enfraquece sua força apelativa, levando a indiferença cada vez maior no olhar. O corpo, nesse contexto, torna-se alimento em um mundo de imagens, um alimento do olhar, levando a um círculo vicioso, no qual vemos ao invés de viver, e quanto mais vemos menos vivemos, e quanto menos vivemos mais precisamos de visibilidade, e quanto mais visibilidade mais incapacidade de olhar, mais invisibilidade (BAITELLO JUNIOR, 2002).

## **Movimentos sociais contemporâneos**

Novas comunidades virtuais surgem no espaço deixado por essa desvinculação progressiva com antigas formas de comunidade social, pelo enfraquecimento dos laços familiares e pela perda de raízes geográficas, já comentadas aqui, e que acabam por redefinir também nossas alianças com o Estado-nação. Assim, apoiadas pela interconexão, são construídas em processos de troca e cooperação, dentro de interesses afins, de projetos comuns e independem de filiações institucionais e de territorialidade. No mesmo sentido, reflexos dessas mesmas características, estão os movimentos sociais contemporâneos.

Movimentos Sociais expressam certa organização da sociedade civil, que luta de forma coletiva por suas demandas so-

ciais, e procura, por meio de manifestações e passeatas, materializar suas ações de forma a despertar e sensibilizar o maior número de pessoas em prol de suas causas.

Lévy (2010) denomina os movimentos sociais da cibercultura, que, segundo esse autor, têm estreita relação com os desenvolvimentos técnicos industriais, como é o caso das tecnologias da informação e comunicação, e ainda estão relacionados a fortes correntes culturais e fenômenos de mentalidade coletiva. No entanto, Lévy atribui a causa motriz de tais movimentos ao desejo e necessidade de potência, assim como de autonomia individual. Defendemos que são ainda consequência do profundo sentimento de desesperança das diversas populações em diversas regiões do mundo.

Assim, organizados majoritariamente pelas redes digitais, são motivados pelos mesmos sentimentos presentes na sociedade em rede, do positivo, da transparência, e que têm certamente influenciado também as escolhas eleitorais no mundo, quais sejam, desconfiança e descrédito em relação à política, instituições, inclusive a mídia, e economia de forma geral, desesperança, vazio cultural e combate à corrupção. Não reconhecem lideranças, rejeitam qualquer organização formal e posicionam-se contra estruturas político-partidárias e sindicais, e, principalmente, não indicam novas possibilidades ou caminhos alternativos, sendo esse o seu caráter mais preocupante (CASTELLS, 2013; ZIZEK, 2012; GOHN, 2014).

Atuam de maneira descentralizada, em coletivos, sem a coordenação de uma liderança central e com autonomia individual. Possuem organização distinta de outros movimentos sociais, tais como sindicatos, movimentos identitários, movimento negro, indígenas, entre outros. Pertencem a uma nova forma de organi-

zação de movimentos sociais “[...] composta predominantemente por jovens escolarizados, predominância de camadas médias, conectados por e em redes digitais, organizados horizontalmente, críticos das formas tradicionais da política, tais como se apresentam na atualidade (GOHN, 2014, p. 12).

Coletivos contemporâneos são grupos formados por jovens que planejam festas, caminhadas, festivais e exposições no intuito de reivindicar melhorias nas políticas públicas e no acesso à cultura, pois não se veem mais representados pelas estruturas do Estado, principalmente, como já dito, no que diz respeito às suas formas de exercer a política.

Esses movimentos sociais, por saberem o que não querem e não terem um horizonte, uma visão de futuro comum a defender, posicionam-se contra tudo o que está posto (CASTELLS, 2013; ZIZEK, 2012; GOHN, 2014). “A razão de os manifestantes saírem às ruas é que estão fartos [...] os manifestantes perceberam que por um longo tempo permitiram que seus compromissos políticos também fossem terceirizados – e querem de volta” (ZIZEK, 2012, p. 18).

Nesse sentido, Bill Clinton (*apud* ZIZEK, 2012), ex-presidente dos Estados Unidos, ao comentar o movimento *Occupy Wall Street*, fez importante e visionário alerta ao defender que a causa do movimento era nebulosa e que, ao não terem uma causa clara e serem simplesmente contra, criavam um vazio que seria, inevitavelmente, ocupado por alguém. Ousamos complementar que por alguém fora do sistema, um *outsider*, ou que se posicionasse como tal, “contra tudo o que está posto” e que soubesse capitalizar as angústias e anseios desses movimentos, fazendo uso das novas formas de comunicação e poder.

## Pós-política, pós-verdade e as eleições dos indignados

Muitos esperavam que ditadores fossem derrubados. No entanto, as democracias é que correm altos riscos, pois, munidos de ferramentas que acreditávamos só poderiam ser usadas para o aperfeiçoamento democrático, um novo tipo de homem (forte) está surgindo em várias partes do mundo, em eleições absolutamente improváveis. São os homens fortes de plataformas, “dominando técnicas do novo poder – poder comunicacional – para alcançar fins autoritários” (TIMMS; HEIMANS, 2018).

Partindo da etimologia da palavra “indignação”, substantivo feminino com origem na palavra em latim *indgnatio*, que significa descontentamento, desprezo, sentimento de cólera, entendemos que eleições dos indignados (no caso, eleitores indignados) – contra tudo o que está posto – vêm acontecendo em várias regiões do mundo. Citamos, a título de exemplo, como resultado dessa indignação, as eleições de Orban, Salvini, Trump, Bolsonaro, Putin, Erdogan e El-Sisi, na Hungria, Itália, Estados Unidos, Brasil, Rússia Turquia e Egito, respectivamente.

Trata-se de eleições em que aquelas características vistas aqui da sociedade em redes e que originaram os movimentos sociais contemporâneos estiveram presentes, ou seja, não houve disputa de ideias e argumentos, de projetos de futuro, da visão compartilhada de uma utopia, pois esse novo ser da sociedade em rede parece não as possuir, apenas sabem, nesse momento, o que não querem.

Assim, explodido, nas recentes eleições, aqueles sentimentos que desembocaram em manifestações em todo o mundo: de-

sesperança, vazio cultural, desconfiança e descrédito para com a política, o sistema econômico e as instituições de forma generalizada, combate à corrupção, e posições contrárias às estruturas político-partidárias e sindicais.

Somem-se a isto as divisões sociais nos diferentes países, as bolhas ideológicas, a emissão rápida e constante de informações em detrimento do conhecimento, da alteridade e da busca pela verdade. O excesso de informação sem a devida mediação, sem checagem, o digital que iguala todos os discursos e elimina hierarquias. A explosão da bomba informática prevista por Virilio, na qual perdemos a relação com o real, numa disputa de sentidos desenfreada no espaço público ampliado pelo digital, o qual possibilita a era da pós-verdade, da disseminação das *fake news*.

Os candidatos que souberam entender essa sociedade do digital, transformada pelas novas tecnologias, e a ruptura entre eleitores e o sistema político, a quase pós-política, venceram as eleições:

Em *jogos de poder*, Dick Morris comenta vários exemplos históricos de grandes líderes políticos que conseguiram vencer por saber dominar, antes dos outros, uma nova tecnologia. Roosevelt, ao saber usar o rádio com o tom da intimidade, Kennedy, ao apostar em uma estratégia de glamourização de sua imagem na televisão (MOURA; CORBELLINI, 2019, p. 31).

Assim, Donald Trump, fazendo uso das comunicações digitais, chegou à presidência ao se posicionar como resposta a indignações, como um *outsider*, “diferente e contra tudo o que está aí”. Foi, segundo o economista alemão Otto Scharmer, a resposta dada por muitos cidadãos desempregados, sentindo-se esquecidos no país, que pareciam querer jogar uma bomba no Capitólio (REVISTA TRIP, 2019).

A eleição dos indignados teve efeitos também aqui, no Brasil:

No caso de 2018, não tivemos uma batalha de argumentos. Mas a explosão de um sentimento que não encontrou barreiras de contenção num sistema partidário com sua imagem devastada. Foi a eleição dos indignados, uma manifestação de ira contra “tudo que está aí”. “Chega!” talvez seja a expressão que mais resume a energia nuclear do voto em Bolsonaro, gesto que une os variados antissentimentos que sustentaram sua vitória e que não estão muito preocupados com o “pra frente” (MOURA; CORBELLINI, 2019, p. 35).

Axel Honneth (*apud* ZIZEK, 2019) chama a atenção para o grande paradoxo da situação atual, em que há crescente insatisfação com o capitalismo global, que explode com frequência em ódio, mas sem possibilidade de que esse ódio seja expresso em um novo projeto político, e, quando possível alguma articulação, esta se dá à guisa da direita populista.

## Considerações Finais

O digital muda nossas relações ao mudar nossas percepções, pensamentos e, conseqüentemente, nossos comportamentos. Amplia a esfera pública, possibilita a comunicação de todos com todos, elimina a mediação e iguala as diferentes vozes. A sociedade da comunicação, ao exigir rapidez, impede a reflexão, o questionamento, pois este é lento. Assim, possibilita o surgimento de bolhas, com o cada vez mais frequente trânsito de informações que confirmam nossas convicções, podendo levar a divisões entre polos ideológicos em todo o mundo. São as bolhas ideológicas.

Num momento em que a esfera privada se confunde cada vez mais com a esfera pública, com a proliferação de imagens, as

discrepâncias sociais entre incluídos e excluídos são mais percebidas, ao mesmo tempo em que as facilidades de surgimento de mentalidades coletivas proporcionadas pelo digital canalizam as necessidades de autonomia e potência social e possibilitam os grandes protestos e mobilizações que surgem a partir de 2011, portadores de indignação e esperanças.

O ciberespaço, a ampliação do espaço público pelo digital, ao eliminar o olhar, a presença, entendemos, elimina também o efeito “espiral do silêncio”, possibilitando que discursos não-dominantes – destrutivos e obscuros –, e que considerávamos superados no atual estágio civilizatório da humanidade, venham à tona. Tais discursos têm servido de impulso a “populistas racistas” (ZIZEK, 2012) em todo o mundo.

De acordo com a teoria do espiral de silêncio, desenvolvida por Noelle-Neumann, o contexto da opinião pública é constantemente avaliado pelos membros de diferentes grupos sociais e essa avaliação constante permite-lhes evitar o isolamento social causado por expressar uma opinião contrária à da maioria. O medo do isolamento seria tão forte, que as pessoas estariam dispostas a não expressar sua opinião (contrária ao senso dominante) ou mesmo, com o intuito de manter seus vínculos sociais, modificar sua opinião inicial (PUIG-I-ABRIL; ROJAS, 2006, tradução nossa).

O novo ser surgido com o digital rejeita mediadores, quer ele próprio dizer e decidir, inclusive na política. Indignado, quer a democracia direta, e na sua impossibilidade, quer alguém como ele no poder. Não há mais espaço para o qualificado, que fará o filtro, que analisará. Assim como não há mais espaço para o jornalista (como mediador, formador de opinião), também não há, parece-nos, para o político que sabe mais do que seu eleitor a respeito dos destinos do

país. É o fim do *mídia training*, é a era da autenticidade. Ao eliminar mediadores, o eleitor quer alguém como ele, que pense, aja, autenticamente como ele o faria.

Esse mesmo eleitor é o usuário do *smartphone*, da entrada e saída de dados de pouca complexidade, o ser incapaz da alteridade, da elaboração de um pensamento complexo, impossibilitado de um olhar mais amplo; de visão curta, portanto. Incapaz do convívio com a negatividade, com a diferença, com o outro, sabe o que não quer: tudo o que está posto, mas não sabe o que quer, não tem projeto alternativo para o futuro. Assim será o seu eleito.

A política exige o conhecimento de seu tempo, dos anseios, necessidades e estado de espírito do povo. A comunicação, por seu turno, exige certa coerência e autenticidade, hoje mais do que nunca. Venceram as eleições aqueles que souberam como se posicionar nesse contexto de indignação, surgido já lá nos primeiros movimentos sociais contemporâneos em 2011, que souberam usar das novas tecnologias da comunicação e, principalmente, que mantiveram sua autenticidade como um igual a esse novo ser surgido com o digital.

***From the dream of emancipation, which mobilize people around the world, to the election of the outraged***

***Abstract***

*This paper discuss how the new communication e information technologies delivery changes in personal relations and the way citizens deal with government policies. How they affect the emergence of street protests and if there is any connection with the new technologies and the social division among countries population around the world. And yet, how politics considered outsiders are using this changes' context and the digital communication to be elected.*

**Key words:** *Digital communication. Public place. Cyberspace. Net societies. Outragers.*

## Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. O olho do furacão. A cultura da imagem e a crise da visibilidade. In: MOTTA, Luiz Gonzaga; WEBER, Maria Helena; FRANÇA, Vera; PAIVA, Raquel (Orgs). **Estratégias e culturas da comunicação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet**: Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança**: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 271 p.

GOHN, Maria da Glória. **Novas Teorias dos Movimentos Sociais**. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **No Enxame. Reflexões sobre o digital**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

HEIMANS, Jeremy; TIMMS, Henry. **O novo poder**: Como disseminar ideias, engajar pessoas e estar sempre um passo à frente em um mundo hiperconectado. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

IRAHETA, Diego. A verdade está lá fora (da bolha). LinkedIn. Disponível em:< <https://www.linkedin.com/pulse/verdade-est%C3%A1-1-%C3%A1-fora-da-bolha-diego-iraheta/>>. Acesso em: 20 set 2019.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

LEMOS E LÉVY. **O futuro da internet**: em direção a uma ciberdemocracia. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2010.

MOULIN, Fabiano. **Huffpost Brasil**. Disponível em:< [https://www.huffpostbrasil.com/2018/03/18/o-seu-cerebro-nao-e-tao-racional-quanto-parece-a-influencia-dos-vieses-cognitivos\\_a\\_23386054/](https://www.huffpostbrasil.com/2018/03/18/o-seu-cerebro-nao-e-tao-racional-quanto-parece-a-influencia-dos-vieses-cognitivos_a_23386054/)>. Acesso em: 22 set 2019.

MOURA, Maurício; CORBELLINI, Juliano. **A eleição disruptiva: por que Bolsonaro venceu.**

PUIG-I-ABRIL, Eulália; ROJAS, Hernando. **Espiral de silêncio y autocensura política em Colombia.** Disponível em:< [https://www.researchgate.net/publication/46564986\\_Espiral\\_de\\_silencio\\_y\\_autocensura\\_politica\\_en\\_Colombia](https://www.researchgate.net/publication/46564986_Espiral_de_silencio_y_autocensura_politica_en_Colombia) >. Acesso em: 27 set 2019.

SCHARNER, Otto. Professor do MIT, Otto Scharmer discute ideias para um novo mundo”. **Revista Trip.** Do ego ao eco. Disponível em:< <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-professor-do-mit-otto-scharmer-discute-ideias-para-um-novo-mundo-e-defende-o-pos-capitalismo>>. Acesso em: 15 set 2019.

SERRES, Michel. **Polegarzinho.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

UNCTAD. Disponível em:<<http://unctad.org/en/Pages/Home.aspx>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

VIRILIO, Paul. **A bomba informática. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.**

ZIZEK, Slavoj. **O ano em que sonhamos perigosamente.** São Paulo: Boitempo, 2012.

ZIZEK, Slavoj. **A coragem da desesperança: crônicas de um ano em que agimos perigosamente.** 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 24/10/2019

# Cena Musical Decolonial: uma proposição

**Tobias Arruda Queiroz**

## **Resumo**

*Neste artigo discutiremos alguns desdobramentos da aplicabilidade da noção de Cena Musical (STRAW, 1991; 2001; 2012) a partir da ideia de Cena do pesquisador John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977). Tomamos como pontapé a pesquisa desenvolvida (QUEIROZ, 2019), na qual investigamos os bares de metal/rock de cidades interioranas do Nordeste onde observamos a não adequação da epistemologia da ideia de cena, bem como a reverberação de uma colonialidade do saber. Sendo assim, propomos ampliar o escopo teórico da noção ao incluir: 1) O conceito de Regurgitar (RUFINO, 2016), para pensarmos o intenso fluxo cultural e, 2) a inclusão da teoria decolonial para ampliar a perspectiva de análises dos diversos perfis de públicos nestes espaços e a rede por eles conectada.*

**Palavras-chave:** Cena Musical. Cena Musical Decolonial. Bares. Cidades Interioranas.



## Introdução

A noção teórica de cena musical (STRAW, 1991) foi fundamental para o desenvolvimento de inúmeras pesquisas sobre as manifestações da música na urbe. Temos, a partir de então, trabalhos primorosos em que unem os elementos geográficos e expressões de determinados gêneros musicais. Porém, assim como ocorre com a “colonialidade do saber”, expressão cunhada por Enrique Dussel (2005), a profusão de investigações realizadas nos países europeus e norte-americanos traz consigo toda uma carga epistemológica, a qual apresenta-se e, ao mesmo tempo, transmite a sensação de “algo a ser seguido” ou de um “modelo ideal” para que se possa enxergar a partir dos próprios atores e de inúmeros investigadores e acadêmicos o título de cena musical. Transmite-se assim, a ideia de uma espécie de arcabouço subjetivo de estrutura e de infraestrutura mínima para visualizar o fenômeno enquanto tal. Situação esta diferente da realidade de algumas manifestações musicais nas urbes latinas e, no nosso caso, brasileira.

Consequentemente, por uma não adequação por parte da noção de cena musical (STRAW, 1991, 2001 e 2012) a algumas realidades locais, este trabalho busca ampliar o escopo de Cena Musical utilizando-se para isso dois autores basilares: os canadenses Will Straw (1991, 2001 e 2012) e John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977). Também dialogamos com mais um autor para provocar e instigar a reflexão a partir do nosso lugar de fala. Assim, Rufino (2016), com a ideia de “regurgitar cultural”, é a nossa introdução para sugerir a noção de “cena musical decolonial” (QUEIROZ, 2019). Inúmeros perfis de atores atuam nessa cena cuja materialização surge sob uma outra perspectiva geopolítica.

Para esta discussão dividimos este artigo em três tópicos. O primeiro discorre sobre o entrelaçamento da ideia de cena de John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977) com a noção de cena musical de Straw (1991, 2001 e 2012). Concluimos este tópico evocando o pesquisador Trotta (2013) e sua crítica às discussões de matriz anglófonas da noção de cena musical. Na sequência apresentamos o Valhalla Rock Bar<sup>1</sup>, suas conexões com outros espaços em Mossoró/RN e exemplos dos perfis dos/as seus/suas frequentadores/as; estas ilustrações se configuram como materializações da cena musical de metal na cidade, bem como nos dá pistas para se pensar em outras perspectivas da cena musical. Para concluir, apresentamos algumas sugestões de ampliações conceituais, muitas das quais aplicamos na nossa pesquisa (QUEIROZ, 2019) em que sugerimos a utilização do termo “Cena Musical Decolonial”.

## **A gestação de uma noção e sua aplicabilidade como pressuposto**

Cena musical é uma noção trabalhada por inúmeros pesquisadores. Foi teorizada inicialmente pelo investigador Will Straw, durante a década de 1990. Porém, antes de discutirmos as suas ideias e conseqüentemente suas potencialidades e fragilidades, bem como algumas críticas, observamos que a ideia de “cena”, não a de “cena musical”, mas a primeira teorização do que poderia vir a ser uma cena, foi trabalhada pelo pesquisador John

---

1 O nome do bar foi escolhido a partir da música “Gates of Valhalla”, que se conecta com a mitologia nórdica. Toninho, proprietário do bar detalha: “Adotei o nome Valhalla porque gosto muito de uma banda chamada Manowar. Quando abri o ‘Valhalla Rock Bar’, na verdade gostaria que o nome fosse ‘Gates of Valhalla’, mas depois pensei melhor e resumi a ‘Valhalla’. Como as pessoas iriam dizer que gostariam de tomar uma cerveja no ‘Gates of Valhalla’ (risos)?”. Entrevista realizada em janeiro de 2016.

Irwin, durante a década de 1970. Para uma melhor contextualização, sugerimos realizar uma breve digressão cronológica para localizarmos a ideia de cena. Por esta via gostaríamos de repensar o caminho utilizado pela noção e, ao mesmo tempo, nos auxiliar a ampliar a epistemologia, bem como a sua aplicabilidade em alguns fenômenos musicais.

Visualizamos que a concepção de cena de Irwin apresenta algumas pistas para melhor investigarmos, dentre outras, a cena musical no interior do Nordeste, tal como a propomos.

Um dos primeiros textos do autor que se refere à ideia de “cena” é o publicado em 1973, o qual, sob a presença epistemológica da Escola de Chicago, busca combinar elementos da recente explosão urbana norte-americana pós II Guerra Mundial com conceitos teóricos, tudo isso unido ao trabalho de campo etnográfico. Desse esforço, surge o *Surfing: The natural history of an Urban Scene*, um ensaio sobre os praticantes de surfe do sul do Estado da Califórnia, região em que John Irwin sugere a existência de mais de 500 praticantes do esporte e mais de sete clubes de surfistas.

A partir deste ponto, John Irwin realiza um trabalho etnográfico no que ele considera uma história com especial interesse sociológico, por se apresentar como um protótipo de uma série de movimentos coletivos, que tem rapidamente influenciado os jovens norte-americanos no pós-Guerra. Para o autor, estamos então diante da produção de um modelo, que ele denomina de “cena”, elemento fundamental para compreendermos esse importante fenômeno contemporâneo (IRWIN, 1973, p. 132).

Resumidamente, o conceito de “cena” refere-se a uma configuração de padrões de comportamento que é bem conhecida por um grupo de atores. Anteriormente, em seu principal uso popular, como

na frase “fazer a cena”, referia-se ao comportamento contínuo de alguma coletividade em um determinado local e tempo. A cena foi onde foi a “ação”, (Goffman, 1967). Atualmente, perdeu suas dimensões temporais e locais definidas e refere-se a um conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais em suas rotinas cotidianas. Na versão folclórica atual, que nos interessa aqui, a cena varia de um conjunto de padrões em torno de um componente em particular, para um estilo de vida total que abrange a maioria das facetas da vida dos atores (IRWIN, 1973, p. 132)<sup>2</sup>.

Já na definição de Straw (2006), os elementos geográficos vêm à tona em todos os seus seis tópicos, numa aparente evolução da ideia de cena de Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977), a partir da qual o sociólogo canadense (tal como Will Straw) já apresentava reflexões em torno das mudanças urbanas e da volatilidade dos seus transeuntes.

Porém, mesmo assim, com tamanha flexibilidade, temos alguns obstáculos. Ao tentarmos investigar as sociabilizações existentes e flutuantes em torno de bares específicos que tocam metal/rock, em cidades localizadas no interior do Nordeste, por exemplo, encontrávamos dificuldades em visualizar o potencial e as possibilidades de se pensar e investigar alguma cena musical. Apesar de nos referirmos a um gênero musical de matriz anglófona e conectada com os dispositivos midiáticos, pensar a materialização de cena musical longe dos grandes centros parece-nos, até então, distante e

2 Todos os textos no idioma inglês foram traduzidos pelo autor. “Briefly, the concept of the ‘scene’ refers to a configuration of behavior patterns which is well known to a group of actors. Formerly, in its major folk usage, as in the phrase, ‘make the scene’, it referred to the ongoing behavior of some collectivity at a particular location and time. The scene was where the ‘action’; was (Goffman, 1967). Presently, it has lost its definite temporal and locational dimensions and refers to a set of patterns followed by some collectivity of actors at various times and locations in their day-to-day routines. In the current folk version, which will concern us here, the scene varies from a set of patterns surrounding a particular component, to a total life style which embraces most facets of the actors’ lives”.

não aplicável. Temos assim, a partir de alguns trabalhos que utilizam da noção de Cena Musical, um ponto de partida mínimo para se investigar esse fenômeno urbano, levando alguns desses pressupostos excludentes da nossa realidade.

Para reforçar esse elemento excludente em que se tornou a noção de cena, tomemos, como exemplo, o texto de Felipe Trotta (2013). Ao comentar sobre o entendimento de cena de Straw (2006), Trotta afirma: “a partir dessa definição, é difícil pensar em práticas musicais que não poderiam, a princípio, serem associadas à noção de cena. Porém, a força que brota da amplitude do vocábulo é também sua principal fragilidade” (TROTТА, 2013, p. 60).

Enfim, como gostaríamos de enfatizar, a aplicabilidade teórica da noção de cena não dialoga, naturalmente, com as primeiras concepções do termo. Em muitas pesquisas, ela atende somente a algumas manifestações musicais, fornecendo, por assim dizer, um pressuposto moldado e fechado do que pode ser incluso.

Como a ideia inicial de Irwin (1997 [1970]) decorre de um agrupamento juvenil localizado nas bordas da sociedade – tal como os surfistas – e, ao mesmo tempo, em suas investigações, há a presença epistemológica da Escola de Chicago, temos uma leitura sociológica basilar para os estudos subsequentes, bem como para as discussões em torno de “Cena Musical”, principalmente, a partir de Will Straw (1991). Straw trabalhou a noção de cena a partir de um “sistema de articulação”, em que há uma intensa presença midiática na proliferação, audiência e consumo de determinados gêneros musicais, principalmente os originários dos países euro-norte-americanos. Um outro elemento é a ideia de urbanidade, presente nas primeiras discussões de cena, mas que, no entanto, transformou-se, em muitos estudos, em um sinônimo

de grandes cidades e megalópoles. Um duplo movimento excludente que não permite localizar inicialmente outras “cenas”, como as que tenham idiomas não anglófonos em seu gênero musical e/ou sejam localizadas em cidades/regiões ditas “periféricas”. O anglofonismo na cena musical – a partir da ideia inicial de Straw (1991; 2006) e aplicado por inúmeros pesquisadores – tornou-se praticamente sinônimo daquele *outsider* localizado nos grupos de surfistas de Irwin (1973), porém, com o verniz de “alternativo” e/ou de “cool” voltado para manifestações de gênero musical fora do grande circuito de comunicação, observação também pontuada pelo pesquisador Trotta (2013), como no exemplo a seguir:

Não é necessário fazer uma lista muito exaustiva para identificar a conexão estreita entre as práticas musicais que se adequam mais facilmente ao termo “cena” e a utilização do inglês. É o *rock* alternativo, o *jazz* de New Orleans ou os estilos ancorados em cidades mencionadas por Straw ao analisar a *dance music*: “Detroit ‘techno’ music, Miami ‘bass’ styles, Los Angeles ‘swingbeat’, etc.” (1991, p. 381). Em sua pesquisa sobre música eletrônica no Brasil, Simone Sá menciona as variantes de estilo que compõem a (s) “cena (s)”: “o *electro*, o *disco-punk*, o *minimal*, o *retro-rock*, o *new wave*, numa lista classificatória infundável, que se multiplica a cada dia a partir de desdobramentos e fusões e misturas dos subgêneros mais consolidados da eletrônica tais como o *house*, o *techno*, o *drum & bass* e o *garage* e o *trance*” (SÁ, 2011, p. 154) (TROTТА, 2013, p. 65, todos os grifos são do autor).

Constatamos assim uma relação da noção de cena musical

com determinados gêneros musicais, tais como o rock<sup>3</sup> alternati-

<sup>3</sup> Entendemos o gênero rock como um espaço de tensionamento entre a autenticidade e o comercial, antagonismo esse que o obriga a se reinventar. Cardoso Filho (2010) aponta como “programas poéticos distintos”, que lhe dá condições para contemplar a “inovação” e a “ruptura”. Complementando esse raciocínio, Janotti Jr. (2003, p. 22) vê o rock como “um mapa reconstruído constantemente, sujeito às forças do mercado, dos vazios entre gerações, das diferentes vivências juvenis e das negociações entre cultura mundializada e suas manifestações locais” (JANOTTI JR, 2003, p. 22).

vo. Podemos observar também um evidente predomínio do gênero musical de origem de países localizados na região euro-norte-americana, e logicamente, de língua inglesa. Porém, vale destacar aqui o comentário do pesquisador brasileiro, que também associa a relação do idioma anglo-saxão como um dos principais vetores para os países não-anglófonos para status de cosmopolitismo. “É como se (...) o inglês assumisse o monopólio do cosmopolitismo, colocando em posições hierarquicamente vantajosas as práticas culturais que empregam a língua universal” (TROTТА, 2013, p. 66). Nessa perspectiva, o cosmopolitismo se faz presente, através do anglofonismo, como um dos símbolos da “modernidade eurocêntrica”, exportado para os países não-anglófonos.

Vale ressaltar que não pretendemos, mais uma vez em diálogo com Trotta (2013), discutir de forma dualista, e de certa forma reducionista, discursos sobre o imperialismo cultural norte-americano, por um lado, ou fechar os olhos completamente para a ideologia presente na linguagem como instrumento de poder. Também não se trata de uma dicotomia configurada como um movimento de negação dos aspectos anglófonos e nem tampouco uma supervalorização do local; na verdade, buscamos visualizar a relação de uma diferenciação intensiva e de convivência em que todas essas características convivem juntas e ao mesmo tempo.

Gostaríamos de elencar tais elementos, problematizá-los e rever criticamente sua proposição, mesmo porque estudar as cenas musicais em cidades localizadas no interior do Nordeste, portanto, de médio e pequeno porte, é ultrapassar a ideia de “grandes cidades” como berço “legítimo” das cenas musicais, situação recorrente em várias investigações europeias.

Assim, levando em consideração estes dois elementos até aqui destacados, tal como a sugestão de Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977), que não restringe a participação dos atores<sup>4</sup> que atuam na cena somente àquele com comportamento intenso dentro da cena, bem como, as críticas apontadas por Trotta (2103), sugerimos assim, neste artigo, romper com algumas romantizações da aplicabilidade da noção de cena musical, deixando-a restrita, na maioria das vezes, a determinados espaços geopolíticos privilegiados. Tomemos como exemplo o Valhalla Rock Bar.

### **Valhalla Rock Bar**

Estamos na periferia da cidade de Mossoró/RN, quase na divisa com o estado do Ceará. Numa rua calçada, com precária rede de transporte público em suas redondezas, encontramos – em um pequeno espaço com menos de 14m<sup>2</sup>, no residencial bairro do Alto de São Manoel – um bar que evoca a mitologia nórdica, tais como o mundo dos guerreiros, a casa dos mortos e um pouco da cultura Viking. É só observar a discreta imagem icônica do guerreiro na placa do Valhalla Rock Bar. Tal imagem divide espaço com um outro ícone: a seta circular da cervejaria Skol.

---

4 Adotamos neste trabalho o substantivo “ator” para nos referirmos a todo o público, transitório ou não, formado principalmente pelos espectadores de shows, músicos, produtores, técnicos (de som, iluminação, acústica), críticos, jornalistas e proprietários de negócios que dependem (in) diretamente das atividades em torno da música. Em outras palavras, refere-se também a toda aquela pessoa que “atua” na cena. Neste sentido, visualizamos tal como foi apontado por Irwin (1997 [1970], 1973, 1977), a “atuação” ou a “encenação” em ajudar a compor a cena como um dos significados do substantivo “ator”. Na ausência de um substantivo comum de dois gêneros que tente dar conta do que pretendemos exemplificar, utilizaremos a palavra “ator” englobando todos os gêneros.



FIGURA 01: Logomarca do Valhalla Rock Bar  
Fonte: reprodução do autor

O Valhalla Rock Bar existe há mais de treze anos, sempre tocando metal e seus subgêneros. Disponibiliza aos seus clientes mesas e cadeiras que ficam distribuídas na calçada destinada ao pedestre e em boa parte da rua, o que acaba por disputar espaço com os poucos veículos que por ali transitam. As mesas vêm normalmente acompanhadas de cervejas geladas e, como costuma ocorrer em lugares com esta proposta, preços bem acessíveis. Seu principal petisco é filé com fritas e espetinhos de vários tipos de carne e queijo. Já a trilha sonora é organizada de forma aleatória no *YouTube*, principalmente quando parte de seus frequentadores se revezam ao computador, escolhem seus artistas prediletos. As-

sim o público vê na TV de 42” polegadas, conectada ao notebook e a uma pequena caixa amplificadora, a banda e o gosto da vez.

Mas nem sempre foi assim. Quando da abertura do bar, a tripla sonora era regida por um aparelho de DVD conectado a uma televisão. A fruição musical estava conectada exatamente pelo suporte físico disponibilizado pela mídia DVD, algo que por si só impõe uma certa limitação de acesso à quantidade de discos acessíveis no momento. Com alguns anos houve a primeira mudança. Um HD externo conectado e preenchido, por alguns frequentadores, com músicas e vídeos das bandas. Esse foi o primeiro passo para uma digitalização mais ampliada do que a mídia anterior. O modelo atual tem pouco mais de dois anos. Mais precisamente em agosto/2016, iniciaram-se as transações comerciais também por cartão de crédito, na tentativa de diminuir a inadimplência<sup>5</sup>. Segundo o proprietário e fundador do Valhalla Rock Bar, Antônio Augusto de Carvalho Júnior, 43 anos, conhecido somente por Toninho, a medida ajudou muito, já que em torno de 40% das vendas são realizadas via cartão.

A priori, como podemos observar, é um bar como um outro qualquer, que poderia estar localizado em qualquer outra cidade do país. Há cervejas, petiscos, músicas e frequentadores assíduos que dão sustentabilidade ao estabelecimento há mais de uma década. Esse pequeno bar está prestes a completar 14 anos de existência. Mas, apesar da sua aparente e despretensiosa existência surgem-nos perguntas que nos fazem refletir sobre alguns elementos que transitam em torno da noção de “cena musical” e de outros elementos evocados pelo território<sup>6</sup> “valhallaniano” de Mossoró.

5 Informação coletada juntamente ao Toninho em conversas informais no Valhalla.

6 O entendimento de Território aqui dialoga com a ideia de poder, no sentido implícito ou simbólico de apropriação (HAESBAERT, 2014); tópico que iremos discutir mais detalhadamente um pouco adiante.

A existência do Valhalla nos fez pensar e questionar acerca da valoração dos shows em alguns estudos de cena, pois visualizamos a existência do bar como um importante nódulo necessário para a manutenção de uma rotina, de ritualização e transmissão dos códigos inerentes ao gênero, bem como a ocupação territorial, a longo prazo, de determinados lugares. Sem o bar, apenas alguns eventos específicos e pontuais na cidade de Mossoró não seriam suficientes para uma autossustentação da cena. O universo de pessoas frequentadoras do Valhalla é composto por *headbangers*<sup>7</sup> e de não fãs de rock, nestes últimos devemos incluir vários perfis não comuns aos espaços masculinizados do metal, tais como, mulheres, gays, lésbicas e pessoas negras, que, ao longo do ano, se encontram para ouvir o mesmo tipo de música. Esta última recorrência possivelmente seja mais relevante do que em eventos pontuais e que muitas vezes é obliterada em alguns estudos.

---

7 O termo “headbanger”, assim como, “metalhead” e “metaleiro”, este último com restrições, é comumente utilizado na cultura de fãs de heavy metal e seus subgêneros (*death metal, doom metal, thrash metal, black metal* etc.). Numa tentativa de fornecer um sentido de identificação portando alguns signos (cabelos compridos, roupas pretas e/ou camisetas de banda, tatuagens, repertório musical vasto, conhecimento enciclopédico e genealógico da história de bandas etc), a cultura headbanger alimenta códigos para transmitir elementos de “autenticidade”. Desta forma, cria-se internamente modelos internos hierárquicos de quem faz parte da cena e/ou a conhece mais.

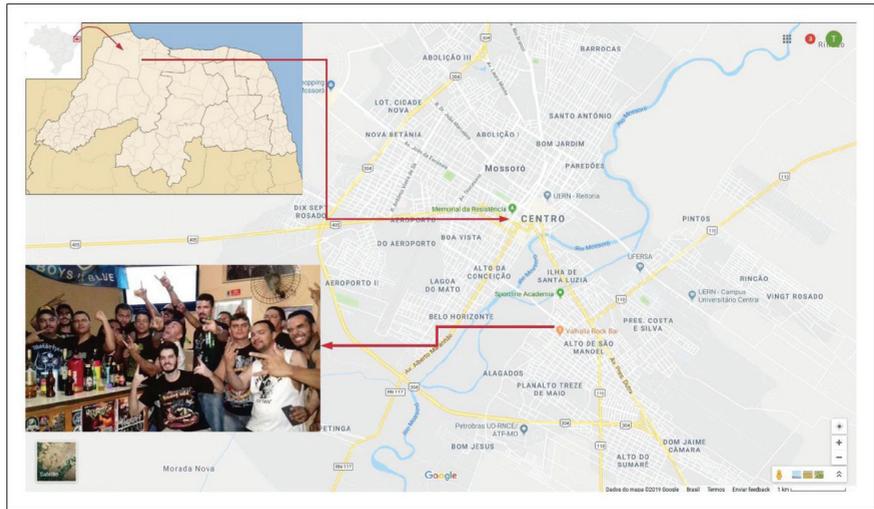


FIGURA 02: Infográfico localização do Valhalla Rock Bar - Mossoró/RN  
 Fonte: reprodução do autor

É importante para este trabalho desenvolver essa rede como uma cena cultural, pois, como pontua Will Straw (2013), é possível pensar que uma das marcas das cenas é sua capacidade de teatralizar, de colocar em cena (no sentido de *mise-en-scène*) afetos, objetos, sensibilidades e valores culturais. Nesse sentido, artefatos audiovisuais, cerveja, disposição espacial, frequentadores, mobiliário, proprietários, *sites* de disponibilização de música *stream* tornam-se actantes, ou seja: “(...) o ator da expressão ‘ator-rede’. Ele é o mediador, o articulador que fará a conexão e montará a rede nele mesmo e fora dele em associação com outros” (LEMOS, 2013, p.42).

Está-se aqui pensando em camadas, ou seja, é possível imaginar que o Valhalla é um lugar que materializa parte da cena musical de *heavy metal* em Mossoró. Outros exemplos desta rede na cidade são configurados com espaços exclusivos de comercialização de itens voltados ao mundo da música, tais como, a loja de camisetas de bandas de rock e *heavy metal*, a Skayp Alternativa, e a loja de discos e

confraria ocasional dos *headbanger*, a Rising Records<sup>8</sup>. Também podemos citar as bandas<sup>9</sup> mossoroenses Heavenless (*religion metal*<sup>10</sup>), Lasting Maze (metal melódico), a RevAnger (hard e heavy) e a Black Witch (*bong rock*<sup>11</sup>). Ou seja, como podemos observar, o Valhalla, além de teatralizar parte desta cena, integra, ao mesmo tempo, uma rede que se materializa como uma pequena cena cultural. Partindo da definição ampla que Simone Pereira de Sá desenvolveu em diálogo com o trabalho de Straw (1991, 2006), mantemos a ideia de que qualquer definição mínima de cena pressupõe a existência de uma rede e a afirmação de lugares como modos de significar a cidade.

Outro importante dado que reforça a nossa hipótese do Valhalla como um nóculo na articulação da rede da cena musical do metal do Estado é o seu papel territorializante, bem como sua fun-

8 O proprietário Edmar Skandurra mantém a loja Skayp Alternativa em um box no Mercado Público Municipal vendendo exclusivamente camisetas de bandas, sua página na internet pode ser localizada em <https://www.facebook.com/Skayp-Models/>. Na Galeria Brasil, há a Rising Records; sua página pode ser localizada em <https://www.facebook.com/Risingmossoro/> Acessos em 21 de maio de 2017.

9 A *fan page* da banda Heavenless pode ser encontrada em <https://www.facebook.com/heavenless666/>; da banda Lasting Maze em <https://www.facebook.com/LastingMaze1/>; banda RevAnger em <https://www.facebook.com/RevAnger01/>; e da banda Black Witch em <https://www.facebook.com/blackwitchbr/> e no endereço <https://blackwitchbr.bandcamp.com/>, todos os acessos realizados por último em 21 de maio de 2017.

10 O material de divulgação da banda Heavenless contextualiza a partir da fala dos seus três integrantes os percalços em ser nordestino e interiorano e, ao mesmo tempo, a repulsa em ser visualizado dentro de um contexto de conservadorismo religioso, bem comum a boa parte dos moradores dos setores mais vulneráveis socialmente e economicamente do Nordeste. Para eles, o “*fvck religion* não é uma afronta, mas um enfrentamento” e, segundo o guitarrista Vini Martins, no mesmo material, o *fvck religion* tem como eixo o *hardcore*, o *death* e o *doom*.

11 Utilizamos aqui o gênero citado pelos componentes da banda em uma entrevista realizada através do perfil da banda Black Witch no Facebook. Este mesmo nome é utilizado no minidoc do canal Mosh Vid e disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=8vqqKQ11uAo>. Vale salientar que o *bong rock* não difere do *Stoner rock*, também conhecido como *Stoner metal* e *Stoner doom*. As bandas pioneiras deste gênero, que costumam mesclar características do *rock music*, *heavy metal*, *psychedelic rock* e *acid rock* foram as californianas Kyuss e Sleep. Atualmente a também californiana Queens of The Stone Age (QOTSA) é uma das principais referências midiáticas do *Stoner* globalmente. A banda foi fundada em 1996 e atualmente encontra-se ativa. O guitarrista da formação inicial da Kyuss Josh Homme é o fundador, vocalista e também guitarrista da QOTSA.

ção simbólica ao nomear um festival de metal na cidade de Mossoró/RN há doze edições: o Festival Valhalla. Uma de suas últimas edições foi realizada no dia 21 de outubro de 2017, no clube Cárcara do Asfalto, um privilegiado espaço ao lado do rio Mossoró, no centro da cidade e onde também é a sede do motoclube homônimo. No festival houve a participação de quatro bandas, duas delas de *death meta*, escaladas como *headline* do evento, a Gestos Grosseiros/SP e a Horror Chamber/RS. As demais foram a potiguar Evil Razor (*thrash metal*) e a banda cearense tributo ao Black Sabbath, Embryo. Citaria mais quatro ações tendo o Valhalla como protagonista geográfico e actante nesta rede. Durante o carnaval e as festas natalinas de 2017, o Valhalla foi sede do “Carnametal/2018” e do “Jingle Hell” em 13 de dezembro de 2017.

Outro ponto a se destacar no Valhalla relaciona-se ao seu público frequentador. Durante a nossa pesquisa (QUEIROZ, 2019), conversamos com 36 interlocutores/as, das quais 15 são da cidade de Mossoró/RN. Constatamos assim a presença quantitativa considerável de mulheres, gays, lésbicas e de pessoas negras - esta última em menor número - em um bar em que se autodenomina de heavy metal. No Valhalla é comum visualizar aqueles a ostentar, principalmente entre os mais assíduos, os signos encontrados no público de metal global. Ou seja, camisetas e roupas pretas, muitas tatuagens, barba etc. Como também pudemos detectar, em conversas privadas e em participação de grupos fechados de *headbangers* no Whatsapp, discursos sexistas, machistas, homofóbicos e misóginos. Mas, contraditoriamente, apesar de este leque excludente ser comum em outros bares de metal, os perfis subalternizados (mulheres e homossexuais) não são rechaçados no espaço. Ao contrário, são respeitados e tolerados.

Partimos da ideia de que em cidades medianas<sup>12</sup> e, no caso de Mossoró, no interior do Rio Grande do Norte, há a necessidade de se mesclar um maior número de perfis de público para a sua viabilidade econômica. Na ausência de mais opções de entretenimento, há uma convergência para os poucos lugares possíveis “alternativos” daquelas/es que não se identificam com outras manifestações culturais/musicais. Ou seja, a alta segmentação, fruto de uma maior oferta de espaços distintos, normalmente localizada em grandes cidades e centros urbanos, não se configura como possível nestas situações e estruturas.

Neste ponto entra em cena a atuação do proprietário Toninho, por se portar como uma espécie de “Mestre de Cerimônia” ao ciceronear aqueles/as a frequentar o seu bar, seja inicialmente ou com certa frequência. É comum ouvir relatos de frequentadores/as terem sido bem atendidos/as ou terem tido atenção especial por parte do proprietário. Em outras palavras, podemos afirmar: a) as pessoas que não se identificam sonoramente com o metal ou com os códigos culturais dos *headbangers* sentem-se confortáveis, frequentam o espaço e fazem dele um lugar de aconchego; b) este cenário não encontra reverberação nem similaridades em bares congêneres em cidades europeias; c) eventos temáticos pontuais criados em períodos festivos atuam como demarcador político e territorial, tais como, o “Carnametal” e o “Jingle Hell”. Além de ilustrar características e estratégias de sobrevivência no âmbito local, estes eventos demonstram também um posicionamento de

---

12 Conceituar uma “cidade média” exige cautela conforme aponta Milton Santos (1993). Como estamos abordando um organismo vivo, a cidade, precisamos ter em mente a sua mutação e adaptação conforme a sua realidade temporal. Por exemplo, uma cidade de 20 mil habitantes na década de 1940 poderia ser considerada como mediana, algo que não podíamos afirmar na década de 1970. O mesmo podemos afirmar para as cidades com mais de 100 mil habitantes da década de 1990, que, segundo Santos (1993), deveria ser enquadrada como mediana.

enfrentamento, característica esta fortemente localizada nas cidades investigadas e, quando confrontada com outras cidades europeias, não encontramos similaridades.

Por último, para concluir esse breve mapeamento em torno da órbita do Valhalla e sua inserção na cena musical, citamos mais duas ações. O surgimento da WebRádio Centurion<sup>13</sup> e a realização do 28º Rockstage pela Storm Blast Produções. A Centurion é especializada em *heavy metal* e a última edição do Rockstage teve a participação das bandas Heia (*Black Metal*-GO), Vinterskogen (*Black Metal*-RN) e Agnideva (*Black Metal*-PB). Como é de praxe nestas ações, os ingressos antecipados podem ser adquiridos no Valhalla e nas já citadas Skaype e Rising Record. Em outras palavras, podemos afirmar que eventos como o Rockstage e/ou outras iniciativas são importantes para os próprios participantes, pois o festival, por exemplo, é quase como uma celebração da existência de uma cena, porém depende de todo um circuito para sua realização. Um circuito alimentado principalmente por esses três espaços: o Valhalla, a Skaype e a Rising.

---

13 Nos últimos meses de 2017, a rádio Centurion saiu do ar. Em entrevista com Marcondes Paula no dia 11 de março de 2018, via whatsapp, fomos informados que houve problemas com o registro da rádio, impossibilitando inclusive seu retorno.

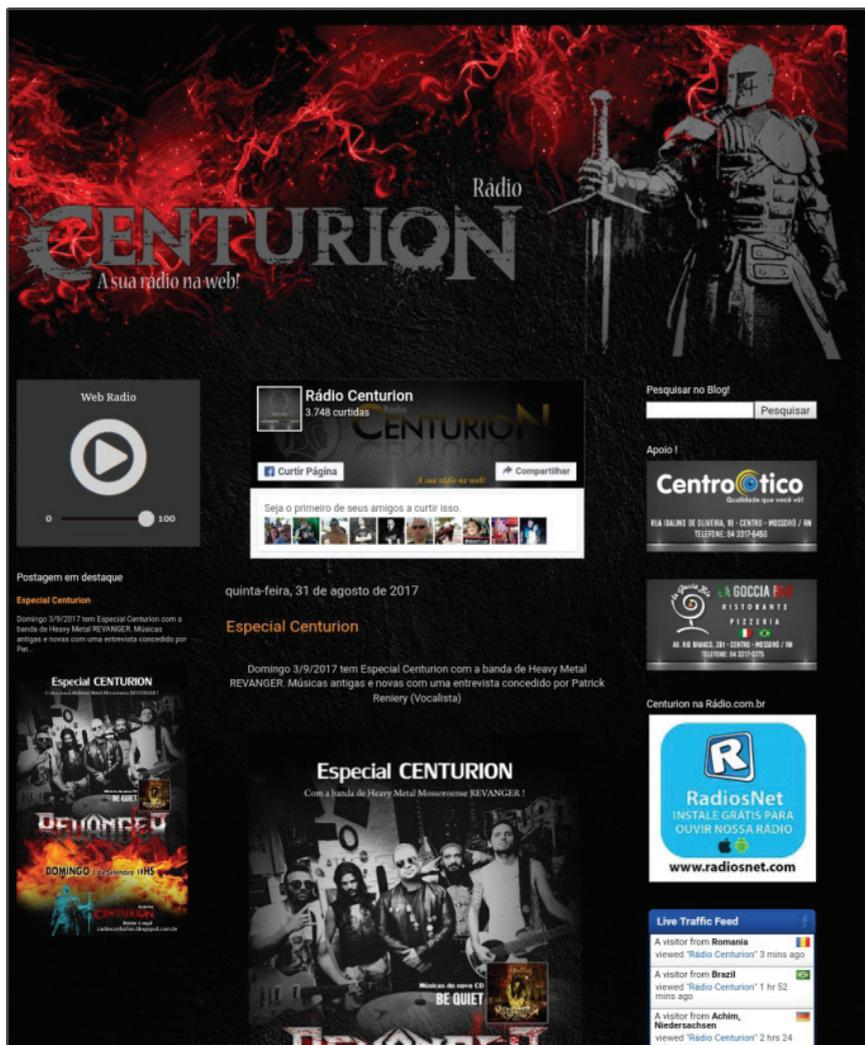


FIGURA 03: Interface da rádio Centurion realizada em 05 de set/17

Fonte: reprodução do autor, realizada em 5 de set. 2017

Como podemos observar, o Valhalla surge nesta rede como um dos principais nódulos de integração. Sua atuação - enquanto ação dos atores - gira em torno de confraternizações, organizações de evento, ponto de encontro, referência de respeito entre os pares. Existem a confiança e a segurança de ser um local em que se possa ouvir, conversar amenidades ou intercambiar informações sobre shows locais/regionais e novidades em volta de bandas mundialmente conhecidas. Poderíamos

também localizar tais características em outros bares na cidade, porém o que nos faz apresentar o Valhalla como recorte para enfrentarmos a ideia de cena musical eurocentrada deriva, entre outras, do destaque da diversidade de perfis identitários do seu público frequentador e de sua íntima relação com a cultura globalizante do rock e da anglofonia. Citamos o idioma britânico por haver um pressuposto da composição do gênero “heavy metal” ser executado em inglês, ou seja, cabe aqui a ideia de que o gênero musical tem a sua hegemonia na anglofonia, mas isto não significa afirmar um pleno domínio do idioma por parte dos seus adeptos e ouvintes. Há um processo de transculturação, sem excluir os processos de dominação, amplificado pela Internet.

Ademais, vale salientar que, em uma proposta decolonial da cena musical, potencializamos uma observação mais atenta à transculturalidade ali presente. Como forma ilustrativa, podemos realizar a seguinte comparação: Na perspectiva predominante dos estudos de cena musical e, a partir da epistemologia consolidada na Europa e em países norte-americanos, teríamos automaticamente a exclusão de perfis identitários que não se enquadram no quadrinômio caro à política de hierarquização homem-cis-hétero-branco. Nesta mesma linha de raciocínio, há o modelo excludente “modernista” e “cosmopolita” do pensamento eurocêntrico, o qual, por sua vez, é calcado no genocídio/epistemicídio de povos e culturas subalternizadas (GROSGOUEL, 2016) que não se enquadram neste mesmo quadrinômio (homem-cis-hétero-branco). Daí, a nossa opção em pensar na transculturalidade e na potência do regurgitar cultural (RUFINO, 2016) como posicionamento político e epistêmico.

Enfim, como já afirmamos, o público a circular e a ajudar na manutenção econômica do Valhalla Rock Bar em Mossoró/RN não se limita aos seus congêneres eurocêntricos-norte-americanos.

Mulheres, gays, lésbicas e pessoas negras incorporam o grupo com presença constante e regular neste bar de *heavy metal* no interior do Nordeste. O fato de espaço como o Valhalla existir com toda sua complexidade e camadas é a materialização de que algo ocorre no tecido urbano fornecendo-nos signos, sociabilizações e entretenimento, além de fortalecer a economia local.

Como podemos detectar, ao abordar a alteridade nos bares, não concebemos uma cena musical apenas como uma emulação do que ocorre em outros territórios geográficos europeus ou norte-americanos. Afirmar isso seria hierarquizar, mais uma vez, as nossas experiências a partir de um dado modelo proposto. A decolonialidade ajudou-nos a visualizar como as características sociais, midiáticas e histórico-culturais locais, regionais e nacionais permeiam os nossos comportamentos e integram essa teia. Sendo assim, a Cena Musical Decolonial é de fundamental importância epistêmica, como também pode auxiliar para evidenciar outras possibilidades de manifestações de consumo de música na urbe. Estudar o entrelaçamento de música e comunicação no Brasil não deve obliterar as inferências constituintes da colonização e os efeitos nefastos do genocídio/epistemicídio (GROSFOGUEL, 2016) europeu.

Assim, os saberes, resultados destes mesmos processos transculturais, são negociações entre culturas caracterizadas pelas zonas de contato físicas ou virtuais<sup>14</sup>. Ou, como afirma Claudia de Lima Costa, é extremamente complexo e difícil

apontar a origem de um saber e suas múltiplas hibridizações, já que saberes sempre surgem nesses espaços assimétricos de relações de poder e são apropriados, traduzidos, ressignificados e redistribuídos, subvertendo qualquer visão binária entre Ocidente e seus outros (COSTA, 2014, p. 932).

14 Para mais detalhes sobre o assunto, ver Pratt (1992).

## Considerações Finais

Quando investigamos as cenas musicais em cidades interiores do Nordeste do Brasil, neste caso específico o Valhalla Rock Bar, a partir do questionamento geopolítico da centralidade dos estudos, por um momento, tínhamos como ponto de partida provocativo a geografia, que nos situa ou caracteriza como região “periférica”. Quando nos debruçamos nas ideias de cena musical, começamos a observar que o nosso questionamento era legítimo, porém, a busca do entendimento do fenômeno estava indo numa rota de colisão exatamente com os nossos questionamentos. Ingenuamente, queríamos questionar o geopolítico, sem nos dar conta da importância e presença de outros elementos (idioma, bandas, meios de comunicação) e constatamos que não há como dissociar a geografia - como o uso do termo “periférico” - do político, incluindo a formação do estado brasileiro - passando pela experiência colonialista, escravagista e classista - até os dias atuais.

Assim, ao retomar a ideia central de Irwin (1997 [1970]), ao afirmar que cena “refere-se a um conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais em suas rotinas cotidianas” e em diálogo com outros pesquisadores, principalmente Straw (2015), gostaríamos de disponibilizar e de, digamos, pensar o entendimento de cena também a partir do compartilhamento de uma configuração de padrões de comportamento, na mesma perspectiva apontada por Will Straw (2015), quando se refere a mundos éticos moldados pela elaboração e pela manutenção de gostos, identidades e regras de comportamento em um grupo de atores, porém, vale acrescentar, não restritos a apenas uma cidade ou bairro.

Sugerimos que investigar bares e/ou outros espaços como locais privilegiados da materialização da cena pode e deve ser ampliado ao incluir interconexões entre bairros, cidades e regiões nas atividades em torno da música. Podemos, desta forma, além de expandir e pensar a materialização de cenas musicais em realidades distintas das metrópoles, buscar observar esse fenômeno urbano dentro de um aspecto macro e regionalizado.

Na pesquisa sobre as cenas musicais interioranas (QUEIROZ, 2019), conseguíamos ao menos visualizar algo pulsante dos bares de cidades medianas. Era algo potente, mas que a literatura não nos ajudava, em sua completude, a investigar, a partir das perspectivas já discutidas na ciência. Porém, também não visualizávamos a forte presença dos elementos globais de “homogeneização” ou, como aponta Motti Regev (2013), um “cosmopolitismo estético”, muitas vezes presente nos discursos euro-norte-americanos.

Ao investigar formas alternativas em que possamos incluir e não ter como premissa alguns elementos excludentes de cena musical no interior do Nordeste, buscamos pensar a cena das cidades interioranas a partir da teoria decolonialista. Dialogamos assim de forma mais próxima com o conceito de Luiz Rufino de “Regurgitar” (2016). Nesse interessante trabalho, Rufino se apropria do signo de Exu no Candomblé e pensa numa perspectiva de enfrentamento da colonialidade do ser e saber, bem como o poder operante nas corporeidades afrodiaspóricas. Em outras palavras, Rufino (2016, p. 57-8) evoca as sabedorias transculturais do orixá Exu para exemplificar a “ação de tratamento do ato de regurgitar, que como tal, nunca entrega ou devolve aquilo que engoliu da mesma maneira”. A transculturalidade evocada com o signo Exu nos é mais condizente com as cenas interioranas e mais próxima

desse intenso trânsito cultural do que propriamente a menção do termo “cosmopolita”, pois o decolonialismo vai além do “cosmopolitismo estético”, que pressupõe uma conexão com um mundo global e uma desconexão das amarras locais, quando os atores se tornam uma espécie de cidadão do mundo.

Enfim, o decolonialismo nos faz lembrar e ressaltar as características singulares presentes nesta transculturalidade, levando-nos a pensar além da dicotomia e de dualidades intensivas entre os fenômenos midiáticos globais e suas características locais. Preferimos pensar numa mútua manifestação dos fenômenos ao mesmo tempo, sem um precisar anular o outro. Pensamos num regurgitar cultural tendo como pressuposto, também, a nossa formação sociológica, política, econômica, bem como, o imenso e infindável gradiente de perfis distintos de atores a performarem nas instituições caras às cenas.

Em outras palavras, estamos a realizar um exercício de repensar a cena musical a partir da nossa ótica latino-americana-nordestina-interiorana que, por consequência, amplia a ideia inicial de cena musical (STRAW, 1991; 2001; 2015), bem como nos coloca no mapa das discussões globais dos fenômenos urbanos de cena musical numa outra perspectiva. Ou seja, pensamos aqui numa perspectiva decolonial da noção de cena musical. Uma proposição a questionar a colonialidade das discussões sobre cena musical e, ao mesmo tempo, uma tentativa de inserção epistemológica com a qual sugerimos observar a diversidade de atores a frequentar e alimentar a cena. Como categoria analítica, a presença de determinados perfis de atores alimenta e dá margens para visualizarmos as cenas musicais de metal não restritas a homens/brancos/cis e isoladas em um único ponto geográfico na cidade. Sendo assim, buscamos evitar discursos homogeneizantes e essencialistas.

Por fim, propomos pensar a cena musical decolonial como marco político/acadêmico. Neste trabalho, por exemplo, sugerimos ampliar a perspectiva de análise territorial, mesmo ao estudar um único bar, ao incluir as pequenas redes existentes as quais (retro) alimentam as materializações da cena musical na cidade de Mossoró/RN. Vale salientar que estamos a observar uma cidade no interior do Rio Grande do Norte, que, apesar de se configurar como polo regional econômico, distancia-se da realidade estruturada e de instituições consolidadas comumente localizadas em metrópoles.

Assim sendo, acreditamos na possibilidade de abrir margens para se pensar além das grandes cidades, metrópoles e do modelo euro-norte-americano e, da mesma forma, deixaremos por consequência algumas rotas de fuga para se pensar cenas musicais a partir de gêneros musicais não-anglófonos e/ou em outras territorialidades, bem como aberturas para se pensar outras manifestações culturais e outros perfis identitários.

### ***Decolonial Music Scene: a proposition***

#### ***Abstract***

*In this essay we will discuss some developments of the applicability of the notion of Musical Scene (STRAW, 1991; 2001; 2012) from the idea of Cena by researcher John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977). We take as a starting point the developed research (QUEIROZ, 2019), in which we investigated the metal / rock bars of inland cities of the Northeast where we observed the inadequacy of the epistemology of the scene idea, as well as the reverberation of a coloniality of knowledge. Thus, we propose to broaden the theoretical scope of the notion by including: 1) The concept of Regurgitation (RUFINO, 2016), to think about the intense cultural flow and, 2) The inclusion of decolonial theory to broaden the perspective of analysis of the various profiles of public spaces in these spaces and the network connected by it.*

**Keywords:** *Musical Scene. Decolonial Musical Scene. Bars Inland cities*

## Referências

CARDOSO FILHO, Jorge. . Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do Rock. **E-Compós** (Brasília) , v. 13, p. 08, 2010.

COSTA, Cláudia Lima. Feminismos descoloniais para além do humano. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 929-934, setembro-dezembro/2014

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril, 2016.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S. **Aumenta que isso ai é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Editora E-papers, Rio de Janeiro, 2003.

IRWIN, John. **Notes on the status the concept subculture** [1970]. THORNTON, Sarah and GELDER, Kenneth. The subcultures reader. Routledge London; New York, 1997, p. 66-70.

IRWIN, John. **Surfing: The natural history of an Urban Scene**. Urban live and culture, Vol. 2 No. 2, July, 1973.

IRWIN, John. **Scenes**. Beverly Hills: Sage, 1977.

KOZOROG, Miha; STANOJEVIC, Dragan. Towards a definition of the concept of scene: Communicating on the basis of things that matters. **Sociologija**, 55 (3), 2013, p. 353-374.

LEMONS, André. **A comunicação das coisas: Teoria ator-rede e cibercultura**. São Paulo: Anablume, 2013.

PRATT, Mary L. **Imperial Eyes: Travel Writing and Transcultural-tion**. New York: Routledge, 1992.

QUEIROZ, Tobias. **Valhalla, All Black In e Metal Beer** - Repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste. Tese de doutorado, UFPE, 2019.

QUEIROZ, Tobias. Música, política e dissenso. In: ALMEIDA, Laís Barros Falcão; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org). **Circuitos urbanos e palcos midiáticos** - Perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: EDUFAL, 2017.

QUEIROZ, Tobias. Liberdades paradoxais nas políticas públicas culturais no “país de Mossoró”. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael (Org). **Cidades musicais: comunicação territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

REGEV, Motti. **Pop-rock music**. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Polity Press, 2013 (versão digital Kobo).

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: O saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016

SANTOS, Milton. **A Urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

STRAW, Will. System of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**. v. 5, n. 3, 1991.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah (ed). **The subcultures reader**. New York: Routledge, 1997.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **Public**, 22/23, 2001, p. 245-257.

STRAW, Will. Cultural scenes. **Loisir et société** [Society and Leisure]. Vol. 27, n.o 2, p. 411-422, 2004.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **Revista E-Compós**, v.6, Brasília/DF, Compós, 2006.

STRAW, Will. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **Revista E-Compós**, Brasília-DF, v.15, n.2, 2012. Entrevista a Jeder Janotti Júnior.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as consequências Imprevistas da Políticas Públicas. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 9-23.

STRAW, Will. . Some Things a Scene Might Be. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, 2015, pp.476-485, DOI: 10.1080/09502386.2014.937947.

STRAW, Will. . Urbanização da política musical: cidades e a cultura da noite. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Michael (Org). **Cidades musicais: comunicação territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

TROTТА, Felipe C. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 57-72.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 24/10/2019

# Batidas excitadas: comunicação, êxtase e despesa nas festas de música eletrônica<sup>1</sup>

**Thiago Tavares das Neves**

## **Resumo**

*A festa é uma categoria indestrutível da civilização humana, faz parte da cultura, condensando comunicação, despesa e, em alguns casos, êxtase. As festas de música eletrônica não seriam uma exceção. Três elementos que partilham da mesma esfera semiótica e antropológica atuam aqui como operadores conceituais para se pensar a dimensão universal da festa, neste caso, as festas de música eletrônica. O trabalho tem como objetivo fazer uma abordagem teórico-epistemológica sobre esse tipo de festa partindo desses três elementos.*

**Palavras-chave:** *Festas de Música Eletrônica. Comunicação. Êxtase. Despesa. Excitação.*

---

<sup>1</sup> Versão ampliada e modificada de artigo apresentado no V Ciclo de Estudos em Ciências Sociais (CESO) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em 2012.



## Introdução

Festa é sinônimo de despesa. Os indivíduos saem do seu ritmo normal da cotidianidade para gastar suas energias em festejos, consumir sem se importar com o excesso, com as perdas; o intuito é mesmo de desperdiçar o tempo, o corpo, bombardeando-o de sensações, deixando-o excitado. Festa é também excitação, e em alguns momentos, o corpo fica tão excitado que explode em êxtase. Há comemorações em que o êxtase protagoniza, como nas cerimônias xamânicas e *raves*, permitindo a comunicação do indivíduo consigo mesmo e com os outros presentes. É importante destacar que, nas cerimônias xamânicas, o êxtase é ritualizado e tem caráter sagrado. Nas *raves*, a prática extática é desritualizada e profana. De acordo com Mircea Eliade: “Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = técnica do êxtase” (ELIADE, 2002, p. 16).

Festa é comunicação em diversos sentidos, partindo do corpo biológico/individual como mídia primária (BETH & PROSS, 1990), instância simbólica e comunicante, ao corpo social que pulsa, age, reage aos estímulos de meio, nutrindo a sociedade de vitalidade e a cultura de substrato. Festa é cultura. Bakhtin (1993) afirmava que não existe cultura sem a presença da festa como um elemento indispensável de sua constituição.

A festa coloca o homem em face de um mundo sem estrutura e sem código, o mundo da natureza onde tem exercício apenas as forças do “eu”, as forças instintivas, as pulsões, os grandes estímulos da subversão. Na festa, a fusão das consciências e das afetividades substituem todos os códigos e todas as estruturas (DUVIGNAUD, 1983). Para Duvignaud, as celebrações festivas são sinônimas da des-

truição, ruptura, anarquia, subversão, explosão, caos, e carregam em si o potencial anarquista da comunidade em questão (NEVES, 2016).

Edgar Morin (2013), ao propor uma reforma da vida, sugere como uma das vias o divertimento, visto que propicia o prazer e faz com que a distração permita ao sujeito focar no que é mais importante:

A reforma da vida traduziria uma aspiração aos estados de segunda ordem que encontramos em todas as emoções estéticas e lúdicas, em todos os entusiasmos, em todas as exaltações, em todos os ardores amorosos e festivos que nos aproximam do êxtase. São esses estados de segunda ordem, plenos de intensidade poética que dão a verdadeira sensação da vida. É neles que nos perdemos para nos reencontrar, que no reencontramos nos perdendo. O êxtase constitui o estado-limite benfazejo, ao qual nos conduz o estado de segunda ordem, que, então, se torna o primeiro (MORIN, 2013, p. 343).

A festa é o lugar do possível e do desafio, ela inventa, cria, gesta, imagina outras relações do homem com o mundo, sobretudo consigo próprio, outras formas de ligar, de afetar, de se conectar, de se comunicar (NEVES, 2016).

As festas de música eletrônica englobam diversos eventos. Este universo abrange as *raves* comerciais, *underground* e em lugares abertos em contato com a natureza. As comerciais geralmente têm grande divulgação na mídia. São realizadas em arenas, estádios ou locais para *shows*, trazendo grandes *djs* conhecidos mundialmente. Há também as do tipo *underground*, em que a divulgação geralmente é pouca, comumente realizada de forma oral, acontece em lugares abandonados, e os frequentadores habitualmente já se conhecem entre si. Outro tipo de festa de música eletrônica são as *raves* em lugares abertos: praias, sítios, granjas, cujo intuito é de destacar o contato com a natureza (NEVES, 2010).

O presente trabalho se configura como um recorte teórico-epistemológico resultado de uma extensa pesquisa desenvolvida no mestrado e doutorado sobre as festas de música eletrônica no Brasil. O corpus empírico da pesquisa abrangeu festas na cidade de Natal/RN e dois festivais de música eletrônica: o King Festival, que aconteceu em Recife/PE e o Dream Valley, ocorrido em Beto Carrero World, em Penha/SC. Foram visitadas várias festas de música eletrônica, incluindo festas em clubes, festivais e *raves* em lugares fechados e abertos.

Foi desenvolvida nesta pesquisa a observação etnográfica que aqui chamamos de observação observadora. Não se trata da observação-participante, tão difundida na antropologia clássica. A observação observadora não é mais “participante” da ação, mas observa também a si própria como sujeito que observa o contexto. Uma espécie de meta-observação, em que sujeito da pesquisa faz parte da própria observação, com um olhar oblíquo por todos os arranjos coletivos que configuram o ambiente visitado (CANEVACCI, 2004). A etnografia desenvolvida pretendeu, por um lado, metamorfosear o que era familiar em estranho e por outro lado transformar o que era estranho em familiar. Foi preciso desenraizar-se de um ambiente, para ver o quão profundas eram suas raízes nele.

A observação etnográfica teve como função fazer uma leitura polifônica e dialógica dos locais, de modo a tentar entender o que o ambiente diz por si só, como ele dialoga com os participantes da festa e, numa relação recursiva, como os participantes dialogam com esse ambiente. Foi necessário apreender os acontecimentos nos locais visitados, bem como interpretar as ações e posturas dos indivíduos com base nos seus signos comunicantes. Foi preciso desenvolver um olhar subjetivo sobre o local para captar a sensibilidade do ambiente, das pessoas. É importante destacar que as reações das pessoas à

observação foram levadas em consideração durante o processo de investigação. De acordo com Massimo Canevacci (2008, p. 21): “Observar é claramente um observar-se também”. Ao observar o objeto, o sujeito também é observado, afetado por ele, de modo que o objeto possui vários significados que precisam ser interpretados.

Neste trabalho, não nos ocuparemos da descrição ou análise dessas observações, apenas reflexões teórico-epistemológicas que emergiram a partir das etnografias realizadas nas festas de música eletrônica. É importante ressaltar as festas de música eletrônica que acontecem em casas- noturnas (clubes e bares). Clubes e bares também são relevantes no contexto desse tipo de festa, porém não são *raves* em *stricto sensu*. Algumas vezes, o espaço é reservado para *raves* mensais ou a *rave* acontece apenas uma vez naquele clube. Tudo isso negociado com os *promoters* da casa. O *promoter* é responsável pela seleção dos *djs*, feita com base no público que deseja atingir e no estilo de música a ser tocado no lugar. Em alguns casos, cabe a ele também distribuir *flyers*, ajudar na iluminação e na decoração do ambiente (SYLVAN, 2005).

O termo *rave* surgiu a partir da mídia inglesa, quando as pessoas se referiam a uma festa espetacular de grande porte. *Rave* é também adjetivo, significa entusiasmado (a). Palavra que remete a outras, como excitação, empolgação, características encontradas nesses eventos. A música tocada é a eletrônica. Geralmente tocada em um volume alto, cabendo ao *dj* guiar a vibração dos dançantes, pois é ele o grande condutor da energia entre os presentes.

De acordo com Sylvan (2005), as diferenças das *raves* para festas em clubes incluem o horário, que, na maioria das vezes, não dura muito tempo nas casas-noturnas (5 a 7 horas de duração), enquanto nas *raves* o tempo é bem maior, algumas *raves* chegam

a durar 12 a 24 horas. Outra diferença é a venda exclusiva de álcool e a proibição da venda de outras drogas consideradas ilícitas. Os frequentadores de clubes geralmente estão lá com o intuito de paquerar, tomar alguma bebida alcoólica, dançar, dentre outras razões; já nas *raves* o maior objetivo é dançar. Contudo, é relevante ressaltar que a cena *rave* começou em clubes. Eles fazem parte da história (SYLVAN, 2005). O que distingue as *raves* é o conceito de experiência compartilhada; nasce geralmente um sentimento de unidade entre os participantes, promovendo uma abertura nas pessoas para o outro. Abertura que só se dá por meio da comunicação, da relação que se estabelece entre si e o outro.

## Comunicação

A comunicação é condição da existência humana, é a construção de pontes para atravessar o vazio entre o “si” e o “outro”. De acordo com Georges Bataille: “A existência é comunicação – e que toda representação da vida, do ser, e geralmente de ‘qualquer coisa,’ deve ser revista a partir daí.” (BATAILLE, 1992, p. 104). Segundo sua etimologia, a palavra vem do latim *communicatio* e significa estabelecer uma relação com alguém, mas também com um objeto cultural. Os indivíduos estão entrelaçados na e pela comunicação desde sua história filogenética. As moléculas, as células, os corpos tecem juntos uma teia comunicacional com o ecossistema, estão imbricados nos organismos e na sociedade. A comunicação abraça dimensões físicas, químicas, biológicas, sociais, históricas, filosóficas, psicológicas e culturais. É a espinha dorsal, aquilo que liga.

Para ser é preciso comunicar, tecer relações com o mundo, com o outro. De acordo com Merleau-Ponty: “É comunicando-nos com o mundo que indubitavelmente nos comunicamos com nós

mesmos. Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos porque estamos presentes no mundo.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 569). Comunicar-se com o mundo também significa ver o invisível, enxergar o que está embaixo, subterrâneo, escondido, aquilo que se encontra nos abismos. O abismo é o espaço do inframundo (espaço dos mitos, das figuras imaginárias, dos sonhos, do lúdico) é o suporte da cultura, onde ela se funda (informação verbal)<sup>2</sup>. Comunicar é também ver no escuro e perceber formas e símbolos arcaicos. Arcaico entendido aqui não como algo velho ou antigo, mas como aquilo que é anterior, fundador, primeiro, constituinte do ser e das coisas. A comunicação é da ordem do visível e do invisível, do audível e do inaudível, das bases que radicam o ser e as relações humanas.

A comunicação realiza-se na mediação, no meio do caminho, na construção de sentidos entre os sujeitos que se comunicam, ou entre o sujeito e o mundo. O sentido comunicacional se encontra exatamente neste meio do caminho, no durante, no “entre-ser”, que dá vitalidade aos processos e só quem viveu captou-o. É uma razão durante (MARCONDES FILHO, 2004). É exatamente neste “entre-ser” que estão os símbolos, os signos, os significados que compõem a subjetividade do ser.

Signo é concebido aqui como algo que está no lugar de alguma coisa distinta e, nesta concepção, é interpretável e entendido como tal. No sentido lato, é uma relação de três membros: o meio, o objeto designado e a consciência interpretante, conectando as experiências individual e ambiental. Já no sentido estrito, os signos estão ligados entre si, construindo uma rede através da qual o ser humano conhece, experimenta, aprende e expressa a realidade (PROSS, 1980).

2 Conferência “A Comunicação é mais embaixo! Sobre abismos e imagens abissais”, proferida pelo professor Dr. Norval Baitello Jr. no dia 13 de março de 2012, em Natal, como atividade do GRECOM - Grupo de Estudos da Complexidade e da CIUEM - Cátedra Itinerante UNESCO Edgar Morin, com apoio dos programas de pós-graduação em Ciências Sociais e em Estudos da Mídia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O mundo dos signos é o das relações sociais. Não existe comunicação nem sociedade fora deste campo, o destaque é para os símbolos que ligam uma classe de objetos a uma consciência interpretante, expressando algo conceitual com uma função designadora (PROSS, 1980). Ernst Cassirer (1977) vai na mesma direção ao garantir que: os símbolos são designadores; o pensamento e o comportamento simbólicos figuram entre os traços mais constitutivos da vida humana; e todo o progresso da cultura se baseia nessas condições. “O símbolo é a causa e o efeito de toda vida societal” (MAFFESOLI, 2005, p. 14).

Foi percebido durante a observação observadora realizada nas festas de música eletrônica que a comunicação acontece, principalmente, na instância corpórea. O corpo dança, treme, pula, pulsa, emite, recebe, simboliza, transcende, extasia. Mídia primária por excelência, a primeira forma de diálogo do sujeito com o meio (PROSS, 1990). A comunicação se efetua por meio de uma simbologia corporal que se expressa na dança, nos gestos, nas conversas, no comportamento, na despesa de energia. Harry Pross (1980) fala da densidade de comunicação, correspondente a uma mútua dependência de um conjunto de signos que tendem ao reconhecimento comum, possibilitando o entendimento recíproco. Nas festas de música eletrônica visitadas, era notável esse reconhecimento, levando sempre em consideração os signos que os participantes carregam no corpo, vestindo-se, comportando-se e dançando de forma parecida.

Havia também comunicação sonora. No King Festival, por exemplo, a música conduzia o movimento dos dançantes, era ela quem mandava no corpo. Fazendo uso do pensamento de Ciro Marcondes Filho (2004), a comunicação entre o corpo e a música encontra-se no meio do caminho, na razão durante, na imputação de sentindo ao processo comunicacional que ali se desenvolve. O simples

ato de escuta musical já é um exemplo. Em alguns casos, é normal nessas festas ver pessoas encostadas em caixas acústicas, às vezes, até em cima delas, tentando sentir o som ao máximo. Isso foi percebido durante várias *raves* e festivais frequentados. Era muito comum pessoas querendo se fundir à caixa de som (FIGURA 1).

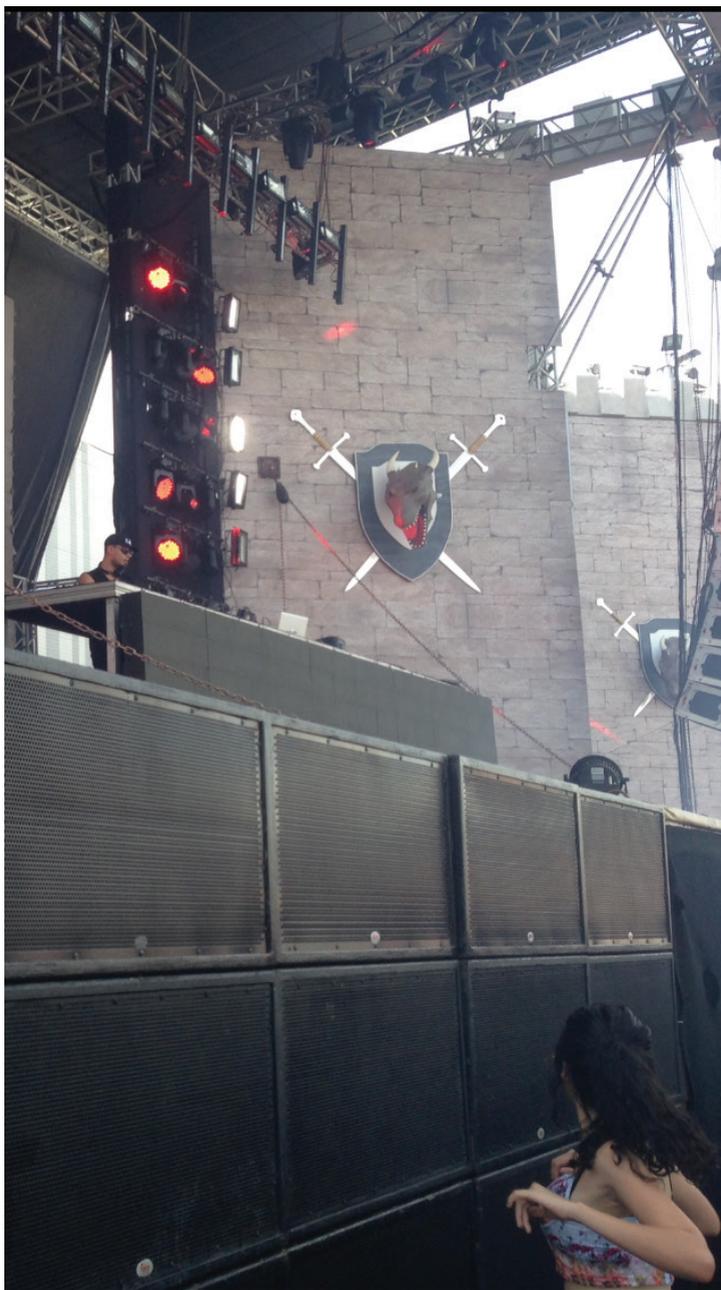


FIGURA 1: Garota dançando em frente caixa de som no King Festival, em 2013.  
Fonte : acervo pessoal

Os participantes não paravam de dançar. A música era o guia, melhor, era guiada pelo *dj* que cumpria papel relevante na interação entre a pista de dança e o *dj*. Os movimentos dos participantes faziam parte do processo de criação musical no momento em que as pessoas, ao dançarem ou emitirem alguma reação na pista de dança, guiavam o *dj* no procedimento de construção de uma nova música, ou, até mesmo, ajudavam-no a identificar se aquela música foi do agrado ou não da pista. É criada uma relação dialógica/comunicacional. Alguns *djs* chegavam a executar gestos (batendo palmas, dançando, fazendo pequenas coreografias com os braços, outros pegavam o microfone e trocavam palavras com a pista), com o intuito de animar os participantes da festa e despertá-los para uma situação de excitação coletiva. Alguns *djs* chegavam inclusive a subir em cima da mesa de som, com intuito de animar a audiência da festa. Alguns participantes nas *raves* e em alguns clubes saem de si por meio de substâncias psicotrópicas, e, às vezes, sem fazer uso delas, guiados apenas pela música.

## Êxtase

O êxtase também é comunicação, por meio dele o indivíduo experimenta a satisfação, a felicidade, a insipidez. É um saber apreendido que se expressa em um corpo excitado, de sensações levadas ao extremo. Para Bataille (1992), é uma experiência interior, mística: os estados alterados, de arrebatamento, pelo menos de emoção meditada. “O êxtase é, aparentemente, a comunicação, opondo-se ao achatamento sobre si” (BATAILLE, 1992, p.20).

Para compreender melhor o êxtase, Roland Fischer (1971) inventou uma cartografia. O processo do êxtase tem início com a

saída de estados ditos “normais” da percepção, podendo oscilar para dois lados diametralmente opostos. De um lado, os estados de vigília chamados “ergotrópicos” (*ergotropic arousal*), marcados pela hiperatividade psíquica, de alta temperatura mental, que podem ser superexcitados por drogas alucinógenas ou por exaltação mística e levar a êxtases de satisfação (como em Teresa de Ávila) (MORIN, 2005a). Do outro lado, os estados “trofotrópicos”, caracterizados pela hipoatividade psíquica que conduzem à diminuição progressiva dos estímulos exteriores e induzindo à meditação serena, que podem resultar nos estados extáticos do *zazen* e do *samadhi* (FIGURA 2).

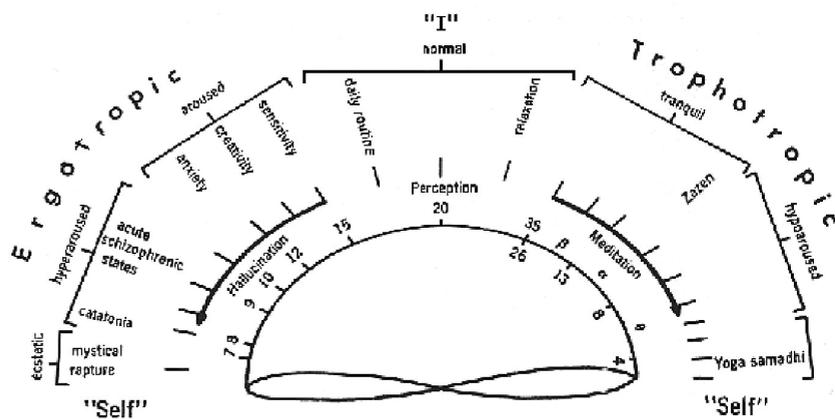


FIGURA 2: Tabela sobre os estágios proporcionados pelo êxtase  
 Fonte: Fisher (1971)

De acordo com Edgar Morin (2005a), os dois lados excluem-se e conduzem a êxtases distintos, um de exaltação infinita e o outro de paz infinita. Os dois êxtases reencontram-se não somente na plenitude que proporcionam, mas também na superação ou abolição de todas as estruturas cognitivas “normais”, eles explodem as categorias distintas do universo fenomenal (sujeito, objeto, tempo, espaço), eliminam as separações, associam as contradições, misturam o lógico e o irracional, operando a fusão do si e do mundo.

Para Edgar Morin (2005a), o êxtase pode ser alcançado por todas as vias indicadas, o ritual, a possessão, o transe, a dança, a música, a fusão amorosa, os alucinógenos (era mesmo preciso que um dia uma droga se chamasse *ecstasy*<sup>3</sup>).

Cientificamente denominado de metilendioximetanfetamina (MDMA), mais conhecido popularmente como E ou bala. A música é um importante ativador do efeito desta substância no corpo, mas é possível sentir alguns dos seus efeitos mesmo sem ingeri-la. O E se transformou no elemento-chave das festas de música eletrônica, sendo consumido em bastante quantidade desde as primeiras *raves*. O *ecstasy* pode propiciar uma profunda experiência de comunicação interpessoal e de autodescoberta. Quando um grande número de pessoas toma E juntos, a droga cria uma atmosfera de intimidade coletiva, um senso elétrico de conexão entre completos estranhos. A droga possibilita uma interação sinérgica e sinestésica com a música, especialmente a música eletrônica (REYNOLDS, 1999).

De acordo com Jimi Fritz (1999), nas *raves*, o estado alterado de consciência, o sentimento de grupo e o ritual que ali acontece podem ser pensados como uma experiência tribal. Maffesoli, ao chamar a música eletrônica de *Techno*<sup>4</sup>, pondera:

Ao suscitar uma comunhão com as forças da natureza, os estrondos da música *techno* favorecem uma espécie de envolvimento primordial. Retorno à matriz terrestre. Como os *mantras* budistas, os encantamentos sufis ou mesmo a melopéia gregoriana, o ritmo *techno* marcado proporciona um transe que envolve o corpo em sua integridade. O vazio das

3 Criado em um laboratório em 1913, a droga foi usada em teste durante a segunda guerra com os soldados norte-americanos e somente em 1984 ela invadiu a cena eletrônica no estado do Texas, proliferando-se por toda Europa e hoje em dia no mundo inteiro (SAUNDERS, 1996).

4 *Techno* é a abreviatura de *technologic*: isso significa que a produção desse estilo de música eletrônica acontece através de uma interface tecnológica.

letras é impressionante. Em compensação, as onomatopéias são significativas. Reiteraões, falta de sentido, repetições à maneira de ladainhas não precisam ser explicadas, pois remetem a um sentido distante. Limitam-se a participar de uma experiência que permite 'sair de si'. Reencontramos aqui a própria essência do êxtase: o indivíduo que sai de si mesmo para participar do 'completamente diferente' (MAFFESOLI, 2004, p. 163 e 164)

Êxtase, comunicação e cultura estão conectados. Não existe cultura sem comunicação, assim como não existe cultura sem festa. Ao se debruçar sobre a semiótica da cultura, seus estudiosos, como Ivan Bystrina (s.d), afirmam que as fontes de cultura radicam em quatro momentos: nos sonhos; nas atividades lúdicas; nos desvios psicopatológicos como neuroses, paranoias, esquizofrenias; e por fim nas situações de êxtase e euforia (provocadas ou não com o auxílio de algumas substâncias). O resultado da ação destes quatro fatores implica a emergência de um complexo sistema comunicativo chamado cultura, compreendida como um conjunto de textos produzidos pelo homem. Os "textos da cultura" não são apenas as construções da linguagem verbal, mas também imagens, mitos, rituais, jogos, gestos, cantos, ritmos, performances, danças, etc; se constroem no diálogo, na operação interativa entre seus componentes subtextuais, no diálogo entre os signos e dos signos com seu próprio percurso histórico (BAITELLO, 1997).

A semiótica da cultura fala de uma segunda realidade, de caráter simbólico, imaginário, talvez algo análogo à noosfera de Edgar Morin (2005b). É nessa segunda realidade que se instauram as fontes de cultura. Norval Baitello (1997) dialoga com Morin (2005c) ao afirmar que os sons, os movimentos e algumas substâncias são procedimentos de busca do êxtase. O estado de êxtase é uma saída de si, implica perda de energia, gasto, despesa.

## Despesa

É condição da vida. O crescimento e a reprodução seriam impossíveis se a planta ou o animal não dispusessem normalmente de um excedente. O próprio princípio da matéria viva quer que as operações químicas da vida, que exigiram uma despesa de energia, sejam beneficiárias, criadoras de excedentes. O sol é um exemplo basilar, irradia o tempo todo, dá sem receber, é fonte de vida. A despesa começa nas estrelas e se estende por todo o cosmos, incluindo a vida em sociedade, os aspectos biológicos e culturais.

Há dois tipos de despesa: a primeira, redutível, representada pelo uso do mínimo necessário, para os sujeitos de uma sociedade dada à conservação da vida e à continuação da atividade produtiva; a segunda, improdutiva, corresponde ao luxo, ao luto, à guerra, ao culto, aos jogos, às artes, à festa. Geralmente é reconhecido o direito de adquirir, de conservar ou de consumir racionalmente, mas deixa-se de lado a despesa improdutiva. Os homens encontram-se constantemente cometidos em processo de despesa. A variação das formas não acarreta alteração alguma dos caracteres fundamentais destes processos cujo princípio é a perda. A excitação acalora as coletividades e as pessoas. Os estados de excitação são assimiláveis a estados tóxicos, sendo compreendidos como impulsos ilógicos e irresistíveis. A festa, um dos exemplos de despesa improdutiva, de excitação coletiva, produto e produtora do social. A sociedade humana pode ter interesse em estragos consideráveis, em desastres que provocam, em conformidade com necessidades definidas, depressões tumultuosas, crises de angústia e, em última análise, um certo estado orgíaco (BATAILLE, 2005).

Maffesoli (2005), contaminado pelas ideias de Bataille (2005), fala do orgasmo cujo princípio maior é o desgaste. “O orgasmo, ao

contrário, que é a um só tempo contenção e excesso, assim como dispêndio, perde-se no presente, esgota-se no instante. Não funciona sobre um futuro hipotético ou sobre um passado duvidoso.” (MAFFESOLI, 2005, p. 35). A música e a dança fazem parte de uma grande parcela das práticas orgíacas que remetem a um imoralismo-ético ao enraizar o laço simbólico de toda sociedade.

Lugar do excesso. As festas de música eletrônica, principalmente, as *raves*, chegam a durar mais de doze horas. Algumas inclusive têm o *after*, uma festa depois da festa, cujo intuito é fazer com que a comemoração acompanhe o efeito da droga no organismo. A música só pode terminar quando o efeito passar. O corpo se torna dependente das batidas eletrônicas, atrelado ao dispêndio intenso de energia juntamente com a explosão sensória. Fala-se aqui de uma descarga emocional – há o surgimento de um si global que evoca o consumo de si no instante vivido, os dançantes vibram, têm um *feeling*, “se entregam” com os outros – e sonora. O presente é o que importa e o instante é eternizado. Existe uma necessidade de “gastar” as energias individuais nas festas de forma geral. Tais energias alimentam o corpo social, transformando-o em um organismo pulsante que usa a comunicação entre os presentes como glicose para a criação de sua energia.

A música *techno*, por sua própria velocidade, proporciona uma sensação de parada. Dá uma impressão de estabilidade dentro do movimento. E não é um dado sem importância, a este respeito, que um dos prazeres consista em remexer na lama. Símbolo dos mais claros do desejo de se estabelecer na terra. Deter o tempo que passa, portador de nossas angústias, ao mesmo tempo encenando as figuras monstruosas dos sonhos infinitos, é efetivamente um paradoxo significativo, o de um enraizamento dinâmico. É igualmente este paradoxo que permite entender a criatividade dos *ravers* em transe que encontram no descontrole animal um acréscimo de energia para suas vidas cotidianas (MAFFESOLI, 2004, p. 160)

A despesa também pode se transformar em comunicação. A emissão, a perda, o gasto, o excesso no momento em que é apreendido pelo outro ou compartilhado adquirem significado. A mediação se estabelece, a ponte é feita e a comunicação realizada. O suor emitido pelos participantes numa pista de dança, o descontrole dos corpos, o excesso de energia desperdiçado pelos dançantes compõem uma simbologia corporal, que faz uso da despesa, aumentando a densidade comunicativa do espaço. Nessas festas, a experiência é extrema, e, nesse sentido, a despesa e o êxtase estão entrelaçados. “O extremo do possível supõe riso, êxtase, (...), agitação incessante do possível e do impossível” (BATAILLE, 1992, p.45). É o ápice das sensações, a excitação explodindo em êxtase.

Há uma necessidade latente em buscar novas sensações na cultura contemporânea. Christoph Türcke (2010) fala de uma sociedade excitada e essa busca ele denomina *sensation seeking*. As sensações descontroladamente tomam o organismo, extrapolando por todo o corpo, dando-lhe o sentimento pleno de si, e a anestesia dos sentidos. Tem-se como exemplo a quantidade de danos auditivos produzida em indivíduos nos clubes ou por meio de fones de ouvido. As sensações criam a necessidade de outras (TÜRCKE, 2010). O extremo do possível passa a ser cada vez mais alcançar sensações nunca sentidas, abusar dos sentidos, atingir, no caso das festas de música eletrônica, excitações coletivas, êxtases até então nunca vivenciados. A *sensation seeking* resulta numa despesa incomensurável.

## Considerações Finais

A comunicação, a despesa e o êxtase estão imbricados no contexto das festas de música eletrônica e criam uma tríade antropológica,

formadora da própria cultura. A cultura é compreendida como um capital propriamente social. Entendida como um *Genos* (organização genética) sociológico que registra e programa no espírito do ser humano um duplo capital de ordem cognitiva e técnica (práticas, saberes, *savoir-faire*, regras); por outro lado, um capital mitológico e ritual (crenças, normas, interdições, valores). Pode-se dizer que a cultura é um capital de memória e organização, como é o patrimônio genético para o sujeito. Traçando um paralelo com o gene, a cultura possui como o patrimônio genético uma linguagem própria bem diversificada, que permite a rememoração, comunicação, transmissão desse capital de indivíduo a indivíduo e de geração a geração (MORIN, 2005c).

Apesar de viver em uma sociedade letrada, o homem contemporâneo traz no seu DNA social um universo simbólico recheado de aspectos remanescentes de antigas tribos pré-históricas. O indivíduo exterioriza seu interior de diversas formas e em práticas diferenciadas: a pintura, a música, a dança, o jogo e as festas são expressões culturais que até hoje permeiam o universo semântico dos sujeitos. Tais práticas permitem que a sociedade humana se autoproduza, se auto-perpetue e se autorregene, possibilitando a ela, ao mesmo tempo, que se estabilize e se metamorfoseie. Essas práticas conservam traços de comunidades arcaicas e se transformam em expressões culturais da contemporaneidade com um novo véu simbólico, porém conservando sua matriz pré-histórica. As festas de música eletrônica podem ser consideradas como uma expressão cultural da época atual, trazendo características de raízes antigas e das novas tecnologias. O arcaico se funde ao tecnológico. Os signos que habitam as interzonas entre o antigo e o moderno comunicam-se.

A partir dessa tríade, defende-se a ideia de que a comunicação e a despesa, em conjunto com a experiência extática inserida num con-

texto cultural, funcionam como bases epistemológicas e operadores conceituais essenciais para se pensar esse homem arcaico/contemporâneo em toda sua universalidade, principalmente em suas dimensões festivas, hedonistas e simbólicas, um homem excitado. A partir da observação observadora realizada nessas festas e das leituras de cunho teórico-epistemológico é possível depreender que a *rave* funciona como um fractal da cultura contemporânea, com raízes arquetípicas daquilo que constitui o *anthrophos* em sua essência primal.

***Excited beats: communication, ecstasy and expense in electronic music parties***

***Abstract***

*The party is an indestructible category of human civilization, is part of the culture, condensing communication, expense and, in some cases, ecstasy. Electronic music parties would be no exception. Three elements that share the same semiotic and anthropological sphere, act here as conceptual operators to think about the universal dimension of the party, in this case, the electronic music parties. The work aims to make a theoretical-epistemological approach on this type of party starting from these three elements.*

**Keywords:** *Electronic Music Parties. Communication. Ecstasy. Expense. Excitement.*

**Referências**

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura na idade média e no renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAITELLO JR. Norval. **O animal que parou os relógios.** São Paulo: Anna Blume, 1997.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior.** São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita.** Lisboa: Fim de século – Edições, 2005.

BETH, Hanno / PROSS, Harry. **Introducción a la ciencia de la comunicación**. Barcelona: Anthropos, 1990.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Estudos em Semiótica da Cultura (s.d.).

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica** – ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos visuais – corpo erópticos e metrópole comunicacional**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**: ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

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

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FISCHER, Roland. A cartography of the ecstatic and meditative states. **Science**, Vol. 174, n. 4012, 1971. Disponível em: < <http://wise-brain.org/papers/MapofMedEcstaticStates.pdf>>. Acesso: 17 de março de 2016.

FRITZ, Jimi. **Rave culture** – an insider's overview. Canada: SmallFry Press, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo** – resumo da subversão pós-moderna. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia**. São Paulo: Zouk, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário de Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O escavador de silêncios – formas de construir e de desconstruir sentidos na comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MORIN, Edgar. **A via para o futuro da humanidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- MORIN, Edgar. **O método 3** – o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 2005a.
- MORIN, Edgar. **O método 4** – as idéias. Porto Alegre: Sulina, 2005b.
- MORIN, Edgar. **O método 5** – a humanidade da humanidade. Porto Alegre: Sulina, 2005c.
- NEVES, Thiago Tavares das. **Batidas intensas: corpo e sociabilidade nas festas de música eletrônica em Natal**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Natal, 2010.
- NEVES, Thiago Tavares das. **Coração sonoro** – afetos, corpos e máquinas nas festas de música eletrônica. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Natal, 2016.
- PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- REYNOLDS, Simon. **Generation ecstasy** – into the world of techno and rave culture. New York: Routledge, 1999.
- SAUNDERS, Nicholas. **Ecstasy e a cultura dance**. São Paulo: Publisher Brasil, 1996.
- SYLVAN, Robin. **Trance formation** – the spiritual and religious dimensions of global rave culture. New York: Routledge, 2005.
- TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada** – filosofia da sensação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Data de submissão: 06/09/2019

Data de aceite: 27/09/2019



# Quando o diabo nos faz rir: paródias e transmutações arquetípicas da série Lucifer

**Robéria Nádia Araújo Nascimento  
Valtyennya Campos Pires**

## **Resumo**

*O texto expõe os resultados de uma pesquisa que analisou a Primeira e a Segunda Temporadas da série americana Lucifer, dirigida por Len Wiseman e escrita por Tom Kapinos. O objetivo foi compreender as simbologias e os arquétipos em torno do diabo disseminados no imaginário cultural (DURAND, 2002) através das representações populares (CHARTIER, 2002). Do ponto de vista metodológico, a realização de um Grupo Focal (COSTA, 2005) expandiu as impressões obtidas na Análise Narrativa (MOTTA, 2013) a fim de avaliar a percepção dos espectadores sobre os mitos cristãos reproduzidos na série. A observação dos episódios sinalizou que a imagem do diabo é desconstruída por paródias e paráfrases humorísticas (NOGUEIRA, 2010), nas quais o sarcasmo e o viés da ironia acentuam a complexidade narrativa (MITTEL, 2012). Quanto à apropriação estética, o protagonista aparece como um ser belo, dotado de personalidade sensível, contrariando os signos e os estereótipos comuns às identificações culturais (HALL, 2004) relativas ao diabo. Tais artifícios corroboram um processo narrativo não linear que embaralha as características da vilania e concede carisma ao anti-herói. Nesse sentido, a série subverte os códigos sociais compartilhados sobre a figura do diabo apelando à sensorialidade contraditória do gênero ficção, tanto no viés discursivo quanto no imagético.*

**Palavras-chave:** Ficção Seriada. Complexidade Narrativa. Imaginário Cultural. Paródias.



## Introdução

Ao longo dos tempos, a figura mítica do diabo é constituída por mitos e arquétipos decorrentes dos escritos de cunho religioso que passaram a circular nas sociedades, corroborando a ideia de que a historicidade e a cultura são as instâncias que viabilizam a criação e transformação dos signos sociais. Construções arquetípicas, por sua vez, implicam referências e modelos primordiais, presentes em nosso imaginário, que explicam histórias passadas, vividas por outras gerações. Nesse contexto, os signos culturais são forjados pelos arquétipos na configuração dos mitos que se padronizam para a difusão de crenças e saberes. Entre eles, encontramos os temores populares sobre o diabo, um personagem que desafia o imaginário coletivo (DURAND, 2002).

Esse pano de fundo reproduz a atmosfera percebida na investigação<sup>1</sup> que fundamenta o presente artigo. A análise de duas temporadas da série *Lucifer* sinalizou que as representações (CHARTIER, 2002) em torno do senhor das trevas permeiam o referido conteúdo ficcional e reverberam nas visões dos espectadores. Vale salientar que as ideias e imagens sobre o personagem-título derivam do imaginário cristão, uma vez que nos textos bíblicos tal figura é cercada por tabus, responsabilizada por desvirtuar os indivíduos dos princípios do bem. Contudo, Magalhães *et al.* (2012) ressaltam que a influência demoníaca nas sociedades é temida, mas, também, tradicionalmente cultivada e interpretada na história das religiões, gerando relatos místicos que propagam as façanhas e o poder do mal junto à humanidade.

---

1 Desenvolvida no Curso de Jornalismo e intitulada “Narrativas místicas: ressonâncias, simbologias e arquétipos da série *Lucifer*” (PIBIC/UEPB/CNPq 2018/2019). A quarta temporada é atualmente produzida pela Netflix.

Pelas razões expostas, a temática do demoníaco e suas diversas representações são constantemente retomadas, reescritas, ampliadas ou reinventadas através da criatividade popular em diferentes narrativas da ficção: “Se as figuras do diabo, de satanás, são figuras tradicionalmente religiosas, em grande parte, cultivadas e interpretadas na história das religiões, o demoníaco, por sua vez, estabelece uma fronteira criativa com as figurações do mal” (MAGALHÃES *et al.*, 2012, p. 12).

Nessa linha de raciocínio, Velho (2003) acrescenta que, no contexto nacional, o interesse e a curiosidade pelo invisível transcendem as diferentes formas de religião, pois, “dentro da sociedade brasileira, e em sua diversidade de credos, existe uma ordem de significados que gira em torno da crença dos poderes sobrenaturais, num fascínio que avança de modo expressivo” (VELHO, 2003, p. 56). Como consequência, as simbologias, os personagens e os mistérios das crenças são replicados e se mantêm vivos, porque permanecem imbricados na cultura popular alargando o trânsito de novos significados em torno de suas proezas, bem como expandindo sincretismos e intertextualidades.

É provável que a mistura desses elementos sinalize a complexidade narrativa (MITTEL, 2012) da série, cuja transgressão registra uma ruptura de “protocolo” acerca de um enredo previsível no que tange à identidade do personagem-título. Nessa versão, as possibilidades diabólicas do anjo do mal surgem em decorrência da sua queda do inferno para a terra, e não do céu, como relatam as escrituras bíblicas. Ao desconstruir os arquétipos religiosos, a produção oferece interessantes questões aos espectadores: o diabo estaria entre nós? Ou a terra seria, metaforicamente, uma nova “representação do inferno”? Assim, a figura do mal parece se colocar na série como pres-

suposto para uma reflexão em torno das tentações/perdições sofridas pela humanidade nas suas trajetórias cotidianas, mostrando que o bem e o mal possuem fronteiras frágeis e tênues.

O título da produção indica nítidos referenciais de intersecção com a figura de Satã que mobilizam o imaginário coletivo, sugerindo outras indagações: Seria uma narrativa sobre os (e) feitos diabólicos ou suas possessões? Discutiria os pactos com a entidade, em troca de dinheiro ou sucesso, como é registrado nos antigos contos de suspense sobrenatural? Ou abordaria a influência do diabo na terra, afetando os comportamentos e atitudes? Aos poucos, tais questões vão se desenrolando na teia da ficção, através do recurso da paródia, que é adotado para ironizar o vilão mais emblemático de que se tem notícia, uma vez que, na série, o diabo luta contra a violência na pele de um investigador policial. Como o ser diabólico “em pessoa” poderia combater o mal na sociedade? Para que brincar com os poderes atribuídos ao diabo? Enfim, como a produção americana desenha e constrói seu argumento em torno da figura mítico-cristã mais temida?

Para a articulação deste texto, definimos como embasamento conceitual as noções de ficção seriada e de imaginário cultural, da comédia e suas configurações (NOGUEIRA, 2010), notabilizando ainda as características das narrativas complexas (MITTEL, 2012), a fim de compreender as interlocuções dos espectadores pesquisados.

## **Percurso metodológico**

Dois momentos possibilitaram o estudo e a observação criteriosa da série. No primeiro, ocorreu a Análise de Narrativas (MOTTA, 2013), e o segundo foi marcado pela articulação de um grupo

focal (COSTA, 2005). O processo de análise dos episódios dependeu de uma seleção crítica das temáticas abordadas para ser possível salientar os significados relacionais sugeridos pelas circunstâncias e peculiaridades narrativas.

Para a verificação dos arquétipos, mitos e simbologias, foi observado o cruzamento dos elementos simbólicos presentes nos episódios para que, posteriormente, esses fossem exibidos ao grupo focal para nortear as discussões sobre o conteúdo. O estudo da construção simbólica ficcional adotada nos episódios auxiliou a percepção das subjetividades e sensorialidades da trama favorecendo os recortes e o subsequente debate em torno da narrativa, no qual foi evidenciado o recurso da comédia e das paráfrases, bem como destacadas as ressignificações em torno do personagem-título.

Nesses termos, foram sistematizados os seguintes procedimentos de análise:

1. Identificação do título dos episódios com a síntese do tema central desenvolvido e a transcrição do diálogo dos personagens;
2. Apresentação das nuances de paródia ou de paráfrase nos diálogos e/ou situações representadas no gênero comédia;
3. Citação dos arquétipos e das simbologias que permeiam a imagem do personagem Lucifer no imaginário coletivo/cultural (DURAND, 2002);
4. Descrição das ambiências que auxiliam a compreensão dos diálogos selecionados.

Seguindo os pressupostos teóricos de Martín-Barbero (2009), que nos sugere atrelar a teoria à empiria nas pesquisas sobre teleficcões, foi organizado um grupo focal para compreendermos os significados sugeridos pela série. Essa metodologia propicia a percepção

do produto ficcional, junto à audiência selecionada, possibilitando um “reordenamento dos sentidos da cultura” evocados pela narrativa.

O contato com os espectadores favorece a observação da ressonância do produto em análise. Dessa forma, alguns episódios foram exibidos e colocados em discussão no intuito de repercutir as apropriações dos mitos cristãos, as proposições do enredo e as especificidades das paródias realizadas pela produção americana. Nessa perspectiva, o grupo focal é um recurso acionado para produzir uma nova leitura do audiovisual, capaz de sugerir os “usos sociais” (MARTÍN-BARBERO, 2009) do produto ficcional em estudo através dos significados compartilhados nas interlocuções.

Para Costa (2005), o grupo focal configura uma ferramenta de pesquisa qualitativa e empírica que “auxilia a identificar temáticas, tendências e o foco dos fenômenos; a desvendar problemas, ampliando a consciência do que se investiga” (COSTA, 2005, p.180). Com essa finalidade, promove-se um diálogo com o tema de investigação numa aproximação às percepções valorativas dos participantes.

Tendo em vista a caracterização teórico-metodológica apresentada, a organização do grupo focal obedeceu aos seguintes critérios: a) O planejamento (definição do ambiente de reunião e preparação do roteiro de questões que seria encaminhado ao grupo); b) A definição do público participante (escolha dos sujeitos pesquisados e a explicação dos propósitos do estudo); c) A organização do roteiro-base (seleção dos questionamentos que norteariam o processo e a definição de sua aplicabilidade); d) A realização da reunião (em dia e hora combinados com os participantes), solicitando-se, anteriormente, autorização para a gravação do debate e a respectiva coleta das informações, de modo a subsidiar o registro e a posterior citação na etapa concernente aos resultados da pesquisa.

O grupo focal foi constituído por 15 jovens, estudantes do Curso de Jornalismo, que consomem ficção seriada como opção de entretenimento (mas não, necessariamente, espectadores de *Lucifer*, conforme previsto no projeto de pesquisa que originou o estudo). O encontro ocorreu no dia 5 de junho de 2019, às 20 horas, mediado pela professora orientadora e a aluna-bolsista, que atuaram como moderadoras da discussão, a fim de facilitar as intervenções do grupo.

Os participantes assinaram um Termo de Livre Consentimento para autorização de fala e imagem. Ficou acordado, na ocasião, que seriam tratados na análise pelo primeiro nome, para fins de preservação de privacidade, evitando-se, desse modo, quaisquer transtornos de ordem ética na publicação dos resultados. O início da reunião foi marcado por uma breve apresentação da série. Na sequência, os episódios selecionados, cujas cenas e fragmentos foram definidos na Análise Narrativa (MOTTA, 2013), foram exibidos considerando-se os conteúdos místicos e/ou sobrenaturais presentes.

Após a exibição, foram solicitadas as respostas das questões, no intuito de que os participantes pudessem manifestar, também por escrito, suas impressões. Tais procedimentos foram pensados para permitir a avaliação da compreensão narrativa e sua ressonância junto aos espectadores.

## **O diabo na terra: fragmentos do contexto ficcional**

A narrativa se inicia com Lucifer Morningstar (Tom Ellis) entediado e infeliz no inferno, o que o faz renunciar ao seu trono e optar pela terra, especificamente por Los Angeles, Califórnia, nos EUA. Na cidade frenética, ele planeja um período de férias, mas prolonga

sua estadia e se torna um empresário da noite, famoso e bem sucedido, ao abrir o Piano-Bar Lux, com a ajuda de uma aliada demoníaca feroz, chamada Mazikeen (Lesley-Ann Brandt), que também assume a forma humana e o acompanha nas aventuras na terra. Os signos do poder e da beleza logo transformam o suposto empresário em objeto de assédio sexual.

Contudo, esse padrão é desafiado pela detetive de homicídios da LAPD Chloe Dancer (Lauren German), que sente tanto repulsa quanto fascínio por Lucifer, mas resiste a um envolvimento passional com o homem misterioso, quando este passa a integrar o departamento de polícia local no combate aos crimes e na punição dos culpados. Os métodos de investigação do estranho recém-chegado são pouco ortodoxos e as suas habilidades de defesa pessoal surpreendem, atreladas a uma inteligência sofisticada e um raciocínio sarcástico.

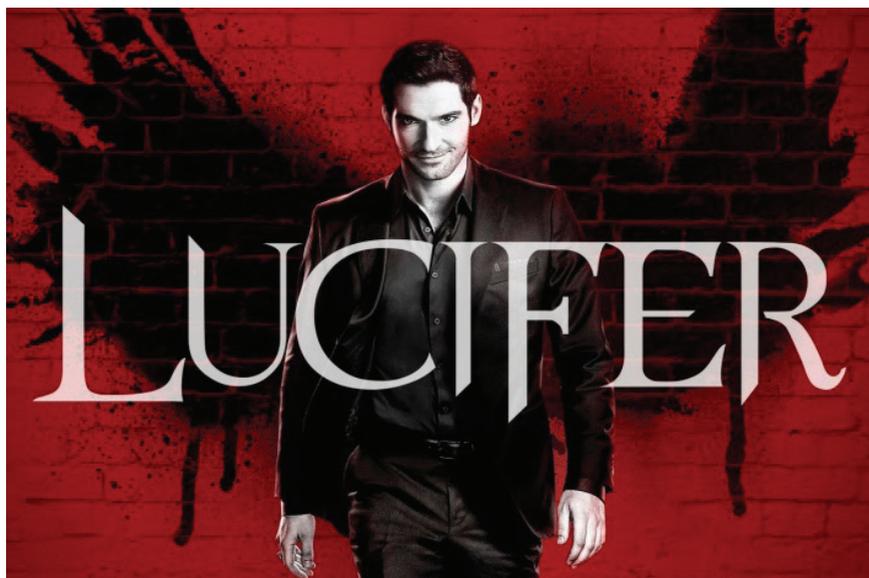


FIGURA 1: Apresentação da série *Lucifer*  
Fonte: *Frame* da série

Em razão dos limites deste artigo, elegemos uma amostra de três episódios da primeira temporada e uma da segunda. Os fragmen-

tos enfatizam os estereótipos sobre o personagem-título, partindo da queda no abismo infernal como símbolo de perdição e tentação, ao mesmo tempo em que se referem às consequências das “quedas morais” dos personagens em busca do conhecimento de si.

No episódio 1, intitulado *Piloto*, Lucifer dirige em alta velocidade pelas ruas de Los Angeles quando é abordado por um policial:

Policial: - Desligue a música.

Lucifer: - Desculpe! [Abaixa o som do carro].

Policial: - Sabe por quê parei você?

Lucifer: - Óbvio que precisou exercer seus poderes limitados e me parou por ignorar o limite da velocidade. Tudo bem, eu entendo! Eu também gosto de punir as pessoas!

Policial: Documentos e habilitação.

Lucifer: Agora mesmo. [Pega o dinheiro da carteira e começa a contar] Policial: - Está tentando me subornar, senhor?

Lucifer: - É claro! Não é o bastante? Pegue mais, é só dinheiro!

Policial: - Isso é ilegal, senhor.

Lucifer: - Vocês são divertidos com suas leis, não é? Por vezes você quebra as leis, não é? [Lucifer olha fixamente para o rosto do policial utilizando-se do seu poder de persuasão sobrenatural para extrair a verdade do homem].

Policial: - Por vezes ligo a sirene sem motivo, dirijo muito rápido só porque eu posso!

Lucifer: - Certo, por que não? É divertido. É legal se safar de algo, não é?

Policial: Sim. [O homem volta a si e seu rosto transparece incredulidade sobre o que acaba de dizer].

Lucifer: - Tudo bem, policial. As pessoas gostam de contar-me as coisas, esses desejos profundos, impertinentes, escuros, que estão em sua mente. É um dom! [Fala com ironia].

Percebemos que, apesar de Lucifer utilizar seus “poderes” para que o policial confesse pensamentos secretos, isso causa no homem uma reflexão sobre sua própria honestidade. Com tal ação, o protagonista evidencia as tentações que cercam o cotidiano policial,

chamando atenção também para a autoridade (ou o abuso de autoridade) de determinadas profissões.



**FIGURA 2:** Lucifer subornando o policial  
Fonte: *Frame* da série

Ainda nesse episódio, Mazikeen questiona o comportamento de Lucifer, indagando o porquê da sua mudança desde que chegaram a Los Angeles. Os dois estão no bar, tomando drinques, quando Mazikeen olha para Lucifer com desconfiança, parecendo não o reconhecer em razão dos seus repentinos atos de “bondade”. Quem haveria de dizer que o diabo poderia ter alguma sensação de empatia com a humanidade? Isso aparece no diálogo a seguir:

Lucifer: - Sinto sua reprovação, Mazi, o que é?

Mazikeen: - Só não consigo entender por que você salvaria uma vida humana.

Lucifer: - Há algo diferente nela que não entendo mesmo e isso me irrita. [Diz em relação a detetive Chloe. Parece refletir].

Mazikeen: - Talvez não seja ela que está diferente.

Lucifer: - É aqui que eu deveria perguntar: o que você quer dizer?

Mazikeen: (Irritada!) - Preocupa-me que os humanos estão contagiando você. Pare de se importar! Você é o diabo!

Lucifer: - Sim, eu sou! [Nesse momento, olha para o copo, entristecido, e dá um gole na bebida, ad-

mitindo sua existência, ainda que o comportamento de bondade seja incompatível com as maldades atribuídas ao diabo].

No episódio 2, intitulado *Fica, Lucifer. Bom Diabo*, um padre caricato discursa com o auxílio de um microfone nas ruas de Los Angeles. Ele alega que se as pessoas não se arrependem dos seus pecados, vão para o inferno, porque o fim dos tempos se aproxima. Embora essa prática ainda seja utilizada por Igrejas, principalmente evangélicas, a Igreja Católica, na Idade Média, para alcançar esse mesmo objetivo, adotava as indulgências, o perdão ou atenuação da gravidade de faltas e dívidas entre os fiéis. Os pecadores garantiam um espaço no céu pela reparação do mal praticado por meio de orações, esmolas e jejuns. Assim, através desse episódio, a série faz uma paródia da conhecida tradição religiosa do arrependimento (DURAND, 2001).

Padre: - Salve a sua alma! Depende de você! Arrependa-se! Arrependa-se de seus pecados antes que seja tarde! É o fim dos tempos! O diabo está entre nós! (Grita para as pessoas que passavam pelo local).

Lucifer: - Padre, você não sabe o quanto está certo [Sorri ironicamente!]. Mas não há com o que se preocupar. Aproveite a vida!

Padre: - Você já viu o rosto do diabo?

Lucifer brinca: - Toda manhã no espelho, camarada! [Sorri].

Padre: - Exatamente. Ele está em todos nós. Em cada momento nosso de fraqueza. Veja o mundo, o pecado, a luxúria, tudo obra do diabo!

Lucifer: [Finge se ofender, mas, na verdade, se diverte!] - Não, não me dê crédito por tudo isso... Vocês humanos se saem muito bem sozinhos!



FIGURA 3: Padre conversando com Lucifer  
Fonte: *Frame* da série

A analogia construída pelo protagonista permite a reflexão sobre a condição humana apesar do tom de humor mobilizado no diálogo. Para Nogueira (2010), a comédia é um gênero narrativo que mantém sua intencionalidade discursiva, pois há pretensão de interpelação do espectador, parodiando o sentido convencional do discurso, na tentativa de inverter as suas convicções e despertar atenção através da invocação do riso.

No episódio 3, intitulado *O quase príncipe das trevas*, observamos Lucifer em terapia com a psicóloga Linda, profissional que lhe ajuda a entender suas mudanças desde a chegada em Los Angeles. Uma dessas mudanças é o exercício da punição, uma tarefa encarregada por Deus ao diabo, segundo as escrituras sagradas. Ferraz (2012) assinala que as representações do diabo na sociedade são múltiplas, num verdadeiro mosaico de citações, um caleidoscópio no qual histórias, tradições e textos se misturam a outros textos, oriundos de mil lugares e culturas diferentes. Portanto, é preciso avaliar as referências, seus pontos de intersecção e de contaminação, algo que é muito presente na narrativa da série: “O intertexto da ficção com o personagem pode

ocorrer por meio de epígrafes, paráfrases, citações, paródias, pastiches, etc. A tradição é retomada, exaltada, relativizada e, por vezes, até negada” (FERRAZ, 2012, p. 16). Vejamos o fragmento:

Lucifer: - Decidi não punir a mim mesmo.  
Linda: - A si mesmo?  
Lucifer: - Meu falso eu. A pessoa que sequestrei. Decidi não espancá-lo. Você estava certa. Eu estava... qual é a palavra?  
Linda: - Transferência?  
Lucifer: - Transferindo a raiva e a frustração no Lucifer falso, porque não puniram o responsável pela morte de Ali.  
Linda: - E quem era a pessoa certa?  
Lucifer: - O agente desprezível, claro.  
Linda: - De todas as cidades do mundo, Lucifer, por que você decidiu vir para Los Angeles?  
Lucifer: - Pela mesma razão dos outros. O clima, as estrelas pornográficas, a comida mexicana...  
Linda: - Você diz que as pessoas são falsas aqui, mas acho que elas vêm aqui para se reinventarem, e acho que é por isso que você está aqui. Para se reinventar.  
Lucifer: - Por que eu mexeria com a perfeição?  
Linda: - Você gosta de trabalhar com a detetive, não é?  
Lucifer: - Eu já disse, sou bom em punir pessoas. Não, sou o melhor em punir pessoas más. Não gostava quando o pai me forçava, mas agora que é do meu jeito, é absolutamente delicioso!  
Linda: - Eu acho que você não gosta apenas de punir pessoas más, acho que está gostando de obter justiça pelas boas.

Ao ser interrogado de sua decisão de vir para Los Angeles, a terapeuta ouve do protagonista os signos que são propagados sobre a cidade americana: “o clima, estrelas pornográficas, a comida mexicana”. Desse modo, Los Angeles é mostrada como uma cidade do pecado, propícia às tentações, um lugar no qual o diabo teria todas as motivações para agir.

Por outro lado, a noite remete às trevas. Por isso, Lucifer se tornou empresário de um piano bar luxuoso. Nesse sentido, o período noturno surge para significar as angústias e os perigos, momento

em que os seres do mal encontram mulheres fatais disponíveis para o sexo e a luxúria, através de representações *vamp* da conquista e da sedução. Segundo Durand (2002), a hora final do dia, ou à meia-noite são traiçoeiras e perigosas, conforme dita o imaginário místico de muitas crenças: “é a hora dos pactos, das oferendas, em que os animais maléficis e os monstros infernais se apossam dos corpos e das almas” (DURAND, 2002, p. 73).

Lucifer encontrou na cidade americana as razões para ficar, mas faz análise porque não se satisfaz apenas com a atmosfera de perdição do lugar; está cansado e quer entender por que desenvolveu empatia com o bem e com a justiça. No diálogo transcrito, observamos o recurso da ironia, que é adotado pelo protagonista para disfarçar seus reais sentimentos. Assim, o sentido literal das suas falas se inverte para dar lugar ao sentido figurado.

No primeiro episódio da Segunda Temporada, intitulado *Direto do Inferno*, outras abordagens reconfiguram as simbologias dos textos sagrados. A mãe de Lucifer, por exemplo, não é retratada na Bíblia, mas possui um papel importante na trama, ao insistir no retorno do filho para o Inferno, argumentando que lá é o seu lugar. Lucifer, por sua vez, culpa o pai (Deus) e a mãe Charlotte Richards (Tricia Helfer) por ter se tornado o diabo e o ser mais temido de todos os tempos.

No consultório da terapeuta, Lucifer revela que gostaria de ser visto de outro modo pela humanidade. Surge, então, um diabo “humano” e com crise de consciência. No trecho em destaque, ele ainda faz piada sobre a relação da sua mãe com Deus, o que talvez possa inquietar os espectadores religiosos:

Lucifer: - Em termos humanos, era uma vez um menino que conheceu uma menina e eles se apaixonaram. Eles transaram. O único problema era que eles eram seres celestiais, então, esse momento criou o universo.

Linda: - O *Big Bang*?

Lucifer: - Nunca soube o quão apropriado era o nome até agora, não é? Enfim, eles se tornaram mãe e pai. Eles tiveram um cesto cheio de filhos, incluindo o que vos fala. E construíram uma casa, que chamaram de Céu. Eles eram felizes. O papai era... bem, o papai [Expressa ironia]. E a mamãe... a mamãe era muito adorável no começo, mas as coisas mudam, não é? Papai começou a ir para a garagem e trabalhou num pequeno projeto que ele chamou de humanidade. A mamãe ficou fria, distante, e então ambos começaram a deixar a família de lado.

Linda: - E então um dos filhos começou a se rebelar.

Lucifer: - Isso. Então, o papai ficou chateado e me expulsou de casa.

Linda: - E o que sua mãe fez?

Lucifer: - Nada. Ela ficou parada e deixou acontecer. Enfim, alguns mil anos depois, o papai também a expulsou, a mandou para o Inferno e a colocou em uma cela. Então, eu fiz o mesmo que ela fez por mim. Nada!



**FIGURA 5:** Lucifer conversando com Linda sobre sua história familiar  
Fonte: *Frame* da série

Um diabo que faz análise é surpreendente, e ainda mais quando reclama do abandono familiar e da indiferença da mãe com o seu próprio destino. Uma indiferença que ele busca revidar na terra. Ou seja, há uma relação familiar movida por sentimentos de vingança, sugerindo que o mal poderia decorrer de questões como abandono

parental ou falta de união entre pais e filhos. Por isso, ele exclama exaltado: “- Estou cansado disso! Chega, chega!”. Charlotte, reagindo com ternura materna a esse desabafo, o consola, afirmando: “- Aí está o meu iluminado! Minha estrela da manhã!”.

A expressão “estrela da manhã” representa a glória alcançada. Significa, portanto, que o poder do seu filho brilha, ilumina e se destaca entre os outros seres. No entanto, na profecia bíblica de Isaías 14:12-14, Deus condena a estrela da manhã, porque a visão cristã a compara com a arrogância, em alusão ao diabo, que se achou superior e tentou roubar a glória divina, sendo condenado ao inferno. A passagem bíblica citada é uma referência à queda de satanás, aparecendo também na fala de um dos espectadores do grupo focal, conforme veremos na sequência.

## **O diabo entre nós? As reverberações da série**

A etapa empírica permitiu que os espectadores assistissem aos trechos da série, debatessem o conteúdo e respondessem a um roteiro composto por três perguntas. Suas falas são aqui resumidas. Na primeira questão, deveriam informar sobre as impressões a respeito do título da série.

O participante Fernando respondeu que o título remetia “ao demônio, ao Inferno e tudo de ruim que pode existir”. Beatriz justificou que o nome lhe remetia à “Estrela da Manhã”, mas não explicou o significado que, como mencionado, foi inserido na análise do episódio 5. Já Núbia se aprofundou na resposta, dizendo que o título se reporta ao personagem nomeado pelo próprio Deus: “é o nome do diabo, demônio e diversas outras nomeações dadas ao longo dos anos nas escrituras. Lucifer é, na verdade, seu nome de ‘catecismo’, originado por seu pai, que é Deus”.

Salviano explicou: “Diante do que nós aprendemos no contexto da religião, o nome da série nos remete ao diabo, que era um anjo e que foi retirado do céu por pecar contra Deus. No nosso imaginário surge o ‘inimigo’ de Deus que fez de tudo para destruir a terra”.

A participante Alanne lembrou que o nome Lucifer remete a “um ser astuto e ardiloso, com grande poder de convencimento, um ser malicioso e ruim”. Tomás disse que “a série retrata a vida do diabo de “férias” na terra. Daí o título”. Na opinião de Antônio, o título significa “um anjo caído do céu, que desafiou Deus em seu poder”. Pedro destacou que “o nome da série remete à simbologia cristã relacionada a satanás, o filho subjugado do Criador que foi banido do paraíso por desafiar seu próprio pai”.

No imaginário de Virgínia, o título alude à narrativa bíblica, “onde o anjo Lucifer rebela-se e decide que quer ser maior que Deus, e por isso é expulso, juntamente com outros anjos que o apoiam”. Para Jefferson, o nome se refere “aos valores cristãos, ao imaginário e ao pecado”. A participante Mirela apontou que o título da produção americana diz respeito “a uma entidade religiosa de vários nomes: demônio, satanás, etc”.

As impressões do grupo sobre o título atestam o que Chartier (2002) considera como a representação cultural do diabo, situando-a no plano de uma construção mística e coletiva, derivada da historicidade. Contudo, ainda que a trama e o protagonista façam alusão a um ser abominável, as suas ações mostram situações críveis próprias de uma trama policial e de suspense. Por essa razão, o título é colocado a favor dos objetivos da série, que satiriza e evidencia a performance do protagonista.

Na segunda questão, os participantes foram solicitados a indicar quais eram as simbologias e mitos cristãos presentes nos episó-

dios exibidos. Alanne ressaltou: “persuasão, cinismo, revolta, alguém astuto”. Já Tomás informou que “o diabo pode ouvir o lado oculto e os segredos dos seres humanos e trazer os seus medos à tona”. O participante Antônio identificou referências sobre “a história de Adão e Eva, um dos sete pecados capitais (mas não descreveu qual era), além do falso profeta”. O respondente enfatizou ainda o episódio sobre o padre, “que pede para as pessoas se arrependerem de seus pecados. O diabo surge como um vilão desnorteador de almas”.

Fernando lembrou “os anjos e as relações religiosas no contexto do cristianismo”. Beatriz enfatizou

a Bíblia, a questão da fé, Adão e Eva, o bem e o mal”. Para Núbia, “o diabo é conhecido como o ‘pai da mentira’, e em um dos episódios repudia o mentiroso. Ele conta sua história sobre ser o filho rebelde, o refutado pelo pai, assim como a Bíblia revela. Revoltado com o pai por dar atenção a outro projeto (a humanidade), e ao não aceitar sua revolta, o envia para o inferno, para viver castigando as pessoas.

Já o participante Salviano declarou que “no momento em que ele [*Lucifer*] é parado pelo policial, remete a uma teoria cristã quando fala sobre o oculto das pessoas e que elas contam as coisas secretas ao diabo”.

Segundo Pedro, *Lucifer* é “uma série de simbologias com o nome de Anjos e Arcanjos; assim aborda o mito que satanás sabe dos seus pensamentos mais íntimos de natureza desvirtuosa, como também da crença de que satanás tenta as pessoas todos os dias”. Virgínia defende que “a série fala, obviamente, sobre *Lucifer* e o relaciona com o diabo, nome dado aos anjos após a expulsão do céu. Também expõe uma narrativa sobre a criação do universo e da humanidade”.

O participante Jefferson identificou a simbologia “do diabo com chifres” na produção (especificamente nos momentos da metamorfose do protagonista), o que, segundo ele, aproxima a narrativa

das escrituras bíblicas. Já a participante Mirela não se ateu a essas representações, evidenciando mais a beleza do protagonista, “que é um diabo sem chifres e rabo, semelhante aos seres humanos, pois ele não domina o fogo, como é imaginado”. Assim, através dessas observações, foi possível constatar a predominância do imaginário cristão na decodificação dos símbolos da série, uma vez que a visão do diabo, compreendida pelos espectadores como um ser do mal coincide com os escritos sagrados.

Na terceira questão, o grupo foi indagado sobre a mensagem da série. Pedro respondeu que a produção americana transmite “uma mensagem humanizada de um dos maiores mitos da religiosidade universal, onde podemos perceber que o próprio Lucifer pode passar por problemas rotineiros, quebrando todo o estigma existente sobre o personagem”. Já a participante Virgínia registrou: “Pelo que vi, a partir dos trechos exibidos, a série pretende apresentar uma imagem do Diabo, chamado de Lucifer, humanizada. Um homem com sentimentos”. Para Jefferson, “passa uma mensagem de que qualquer um pode ser o “Diabo” diante das circunstâncias do momento”. Mirela propôs que a série “quebra os paradigmas referentes ao ser Lucifer. Desmitifica a versão horrenda conhecida por todos, e mostra seu lado da história, a sua verdade”.

A integrante Alanne argumentou:

como fomos criados em um ambiente cristão, sempre tivemos como referência que Lucifer fosse um ser maligno, ardiloso, cínico e que controlasse a mente de certas pessoas. Entretanto, na série ocorre o contrário, no que tange à imagem maligna. Mostra um Lucifer animado, alguém que nos encanta e nos prende na assiduidade de conferir cada episódio, fugindo ao arquétipo cristão que nos é imposto.

Tomás entendeu que a série transmite “uma mensagem de contradição, pois tem momentos que você acaba ‘torcendo’ pelo diabo”.

Na percepção de Antônio, a produção “tenta romantizar um ser que sempre quando é falado traz consigo muitas indagações, pois em alguns episódios, algumas pessoas se veem cometendo algo que não é tão celestial...”. Fernando, por sua vez, pensa que a série “transmite a importância da autorreflexão, levando a um conhecimento mais profundo sobre o eu interior das pessoas”. Beatriz considera que a produção americana “mostra a forma do diabo diferente da que é pregada nas Igrejas. Além do mais, com o passar das temporadas, o diabo entende o que é o amor e ser amado, além da importância das relações pessoais”.

No entendimento de Núbia, a série deixa a mensagem de “um lado mais humano do místico em torno da figura de Lucifer. Mas continua trazendo o lado sarcástico dele ligando ao pecado da luxúria e da bebida. A mensagem da figura continua, mas com uma abordagem diferente”. Segundo Salviano, “mostra que nós podemos ter um pensamento diferente do que a religião nos ensina, de que Lucifer é sempre o modelo do mal”.

As visões do grupo dão a ideia de que as manifestações da empatia do público podem decorrer, justamente, da curiosidade em torno do personagem-título e do hibridismo entre bondade e maldade que é atribuído a ele. Além disso, os padrões estéticos do protagonista impactam a audiência, porque não correspondem aos estereótipos cristãos. A ressignificação da imagem do diabo foi percebida por todos, uma vez que se vincula às estratégias de paródia sobre os arquétipos do mal e ao sarcasmo que caracteriza o personagem-título.

Em *Lucifer* são notabilizadas nuances de comédia que correspondem à paródia, pois, conforme clarifica Nogueira (2010), essa estrutura desvela as contradições dos discursos a partir das suas próprias premissas. Já a sátira produz um discurso crítico sobre os fatos

mostrados, enquanto a ironia faz divergir o sentido literal e o sentido figurado, afirmando algo que insinua o seu contrário. O sarcasmo, que aparece muito nas críticas de Lucifer sobre os mitos sagrados, é caracterizado também pela mordacidade, resultando num humor pontuado por interlocuções ferinas e desconcertantes.

Tais aspectos foram interpretados pelo grupo focal, o que nos leva a considerar que as interlocuções expandiram as observações dos episódios, corroborando o propósito da série, que é oferecer a construção da figura do diabo como um ser capaz de se “humanizar”. Em síntese, a mística sobre o personagem das trevas desperta o interesse inicial pela narrativa, impulsionando a curiosidade e instigando o acompanhamento da série, pois, no desenrolar da trama, outras questões e referências surgem para tratar o universo cristão de forma lúdica, atribuindo-lhe novas provocações e sugestões de sentidos. Nogueira (2010) sublinha que as narrativas que apelam à comédia e à sátira, em sua maioria, se referem a seres piores que nós, e somente isso já constitui motivos para o riso.

Quanto à complexidade narrativa (MITTEL, 2012), a série opta por uma estrutura não linear, impulsionada pelo realismo fantástico, artifício que produz associações da narrativa com imagens surreais que mobilizam a imaginação. As necessidades subjetivas da fantasia são, como vimos, influenciadas pelas simbologias religiosas e as crenças sociais delas derivadas. Dessa forma, o surrealismo da trama evoca sensibilidades preexistentes no imaginário cultural (DURAND, 2002).

As estratégias humorísticas mobilizadas na série para a implementação das paródias cristãs são assim sublinhadas: a) *agravamento*, quando as peripécias dos personagens se sucedem numa lógica de desconcertação crescente; b) *recrudescimento*, pois todos os conflitos

parecem definitivamente resolvidos em cada episódio, mas revelam desdobramentos ou acontecimentos inesperados nos episódios subsequentes; c) *descontextualização*, que retira ideias ou fatos do contexto a que se refere para expor novos significados; d) *imprevisto*, que desilude ou contraria as expectativas criadas para uma dada situação, trazendo como resultado narrativo a marca da perplexidade.

Todavia, a empatia decorre justamente das ambivalências apresentadas, uma vez que os espectadores passam a torcer por um mocinho tão belo e sedutor quanto calculista, letal e perigoso, embora aparentemente humano, cujo comportamento alterna docilidades e fraquezas; calmarias e explosões de sentimentos. A sedução de *Lucifer* produz catarse, diluindo o medo, o terror, a repulsa ou o choque que a sua figura diabólica provoca, quando é apresentada sem o disfarce da beleza humana. Mas até esses efeitos são contraditórios, porque promovem experiências emocionais e sensorialidades significativas que capturam a atenção para a trama.

## Considerações finais

Constatamos que a série *Lucifer* não reproduz cenários macabros comuns à dramaturgia de suspense, difundindo na TV um ser diabólico “reformulado” que contraria os estereótipos do imaginário cristão. Na série, o diabo é atraente, sedutor e cosmopolita. Os signos do poder e do fantástico se revelam nos superpoderes do protagonista, mobilizando as caracterizações próprias de sua metamorfose, quando assume a forma diabólica sugerida pela mística cristã. No contexto da produção ficcional, as múltiplas gêneses do protagonista e dos demais personagens do núcleo diabólico configuram paráfrases das referências religiosas que são facilmente de-

codificadas pelo público espectador, incluindo-se as críticas à sociedade e às ambivalências humanas.

Dessa forma, a complexidade narrativa se fortalece mediante a morfologia e a ontologia plural dos universos retratados em suas temporalidades reversas: tempos passados ou futuros, próximos ou distantes, mentais ou físicos, nos quais as imagens do inferno e da terra se misturam no desenrolar da trama para provocar reflexões sobre o bem e o mal. Ao propor uma nova ordem narrativa, apelando para as paródias dos arquétipos diabólicos, a série intensifica sua complexidade, inclusive no formato visual dos episódios, permitindo que a linguagem e a estética cinematográfica evoquem o tom sobrenatural através dos recursos de fabulação. Nessa perspectiva, as leis do mundo real e as suas premissas são quebradas pela ficção e um novo regime narrativo de causalidade é instaurado para favorecer o desdobramento dos episódios nos quais as proezas do protagonista ressoam os dilemas e as questões do tempo presente.

Por fim, enfatiza Nogueira (2010) que utopias e distopias, medos e quimeras, paraísos e apocalipses, criação e destruição são dimensões recorrentes no universo ficcional, onde monstros e heróis se enfrentam e se refazem para capturar a nossa atenção. Durante séculos, a religião ou a magia dominaram os discursos de previsão do mundo, sustentando as expectativas e crenças no que está para vir, influenciando posturas e pensamentos de diferentes grupos sociais ao longo dos tempos.

Na sociedade contemporânea, as séries se tornaram um gênero privilegiado de especulação do futuro da humanidade a partir de personagens fantásticos e suas aventuras metafóricas. Nos artifícios narrativos de *Lucifer* a figura controversa do mal surge como pretexto de reflexão sobre as tentações sofridas pela humanidade nas suas

trajetórias cotidianas. Ao evidenciar a figura do diabo, a produção contraria a versão católica sobre o sobrenatural, sem demonizar, literalmente, as ações do personagem. Tal inversão é significativa porque reinventa e repercute os valores distorcidos, bem como as mazelas de um mundo social que o protagonista traduz com bom humor, sagacidade e competência.

### ***“Lord of darkness” parodies: Lucifer series symbolic and archetypic reinventions***

#### **Abstract**

*The text presents the results of a research that analyzed the First and Second Seasons of the American series Lucifer, directed by Len Wiseman and written by Tom Kapinos. The objective was to understand the symbols and archetypes around the devil disseminated in the cultural imagination (Durand, 2002) through popular representations (Charterer, 2002). From a methodological point of view, the realization of a Focus Group (COSTA, 2005) expanded the impressions obtained in the Narrative Analysis (MOTTA, 2013) in order to assess the viewers’ perception of the Christian myths reproduced in the series. Observation of the episodes signaled that the image of the devil is deconstructed by parodies and humorous paraphrases (NOGUEIRA, 2010), in which sarcasm and ironic bias accentuate narrative complexity (MITTEL, 2012). As for aesthetic appropriation, the protagonist appears as a beautiful being, endowed with a sensitive personality, contrary to the signs and stereotypes common to cultural identifications (HALL, 2004) related to the devil. These devices corroborate a nonlinear narrative process that shuffles the characteristics of villainy and imparts charisma to the antihero. In this sense, the series subverts the shared social codes about the figure of the devil by appealing to the contradictory sensoriality of the fiction genre, both in the discursive and the imagetic bias.*

**Keywords:** Serial fiction. Narrative Complexity. Cultural Imaginary. Spoofs

#### **Referências**

CHARTIER, Roger. **A História cultural:** entre práticas e representações. 2ª ed. Lisboa: Difel, 2002.

COSTA, Maria Eugênia Belczac. Grupo focal. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERRAZ, Salma. As bem-aventuranças nas versões de Borges, de Machado de Assis, da Bíblia satânica de Anton Lavey e na versão ao mestre com carinho. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos. *et al.* (Org). **O demoníaco na literatura** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

MAGALHÃES, Antonio Carlos *et al.* (Org). **O demoníaco na literatura** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevistador: Maria Immacolata Vassallo de Lopes. **Matrizes**. São Paulo, v.2, n.2, jul./dez. 2009.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**. São Paulo: Ano 5, nº 2 jan./jun. 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UNB, 2013.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro, Zahar editores, 2003.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 24/10/2019



