

# Representações artísticas latino-americanas

Denise Rosana Silva Moraes

Júlio César Suzuki

Benedito Dielcio Moreira

Rita de Cássia Marques Lima de Castro  
(organizadores)



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**PROLAM**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
INTEGRAÇÃO DE AMÉRICA LATINA

**Série: Fronteiras Interdisciplinares**

ISBN: 978-85-7506-525-9

DOI: 10.11606/9788575065259

**DENISE ROSANA SILVA MORAES**

**JÚLIO CÉSAR SUZUKI**

**BENEDITO DIELCIO MOREIRA**

**RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO**

**(ORGANIZADORES)**

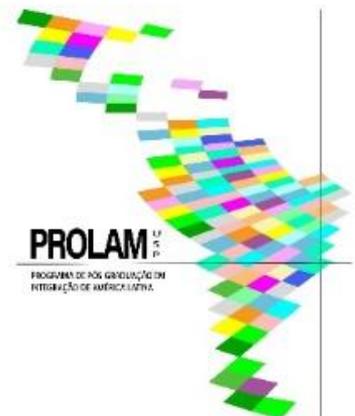
# **Representações artísticas latino-americanas**

*Série: Fronteiras interdisciplinares*



FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**FFLCH-USP  
PROLAM-USP  
2025**



## **UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP**

**Reitor:** Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

**Vice-reitor:** Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

## **FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH**

**Diretor:** Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul

**Vice-diretora:** Profa. Dra. Silvana de Souza Nascimento

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA**

Presidente da CPG: Profa. Dra. Marilene Proença Rebello de Souza

Vice-presidente da CPG: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

## **COMITÊ EDITORIAL**

Prof. Dr. Adebaro Alves dos Reis (IFPA)

Profa. Dra. Adriana Carvalho Silva (UFRRJ)

Prof. Dr. Adriano Rodrigues de Oliveira (UFG)

Prof. Dr. Agnaldo de Sousa Barbosa (UNESP)

Prof. Dr. Alécio Rodrigues de Oliveira (IFSP)

Profa. Dra. Ana Regina M. Dantas Barboza da Rocha Serafim (UPE)

Prof. Dr. Cesar de David (UFSM)

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto (UEG)

Profa. Dra. Maria Jaqueline Elicher (UNIRIO)

Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes (UEG)

Prof. Dr. Roni Mayer Lomba (UNIFAP)

Profa. Dra. Telma Mara Bittencourt Bassetti (UNIRIO)

Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG)

- R425 Representações artísticas latino-americanas [recurso eletrônico] / Organizadores:  
Denise Rosana Silva Moraes ... [et.al.]. -- São Paulo: FFLCH/USP.  
PROLAM/USP, 2025.  
1.680 Kb; PDF. (Série *Fronteiras interdisciplinares*)

Vários autores.

ISBN: 978-85-7506-525-9  
DOI 10.11606/9788575065259

1. América Latina. 2. Artes. 3. Representações artísticas 4. Cultura. 5. Cinema.  
6. Interdisciplinaridade. 7. Linguagem. I. Moraes, Denise Rosana Silva, *coord.* II.  
Suzuki, Júlio César, *coord.* III. Moreira, Benedito Dielcio, *coord.* IV. Castro, Rita  
de Cássia Marques Lima de, *coord.* V. Série.

CDD 370

---



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Capa e editoração: Rita Lima de Castro

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, os quais também se responsabilizam pelas imagens utilizadas.

---

## SUMÁRIO

### **Para além das raias do imaginário latino-americano.....7**

*Denise Rosana Silva Moraes*

*Júlio César Suzuki*

*Benedito Dielcio Moreira*

*Rita de Cássia Marques Lima de Castro*

### **Capítulo 1**

#### **A Bruxa – breve análise da dramaturgia: políticas de empoderamento e a denúncia das imagens de controle ..... 11**

*Maria Edilene de Jesus*

*Gilda Portella Rocha*

*Mayara Christine Duarte Biscarra*

### **Capítulo 2**

#### **Nordeste ficção: Juliana Linhares e a (re)invenção do nordeste brasileiro.....36**

*Valterlei Borges*

### **Capítulo 3**

#### **Entre Telas e Cuidados: Uma Abordagem Interdisciplinar da Presença Feminina no Cinema e seu Impacto Democrático.. 56**

*Gracielly Soares Gomes*

*Henriqueta Fernanda C.A.F. Lima*

*Lohaine Barbosa Lohmann*

**Capítulo 4**

**O impacto da indústria fonográfica nas feições da paisagem: um estudo de caso sobre a música sertaneja .....78**

*Maria Fernanda Cardoso de Assis*

**Capítulo 5**

**ATO ARTÍSTICO DO REAL: A Maternidade no Archivo Madre de Lola Arias..... 116**

*Evelyn Fernanda Magueta*

**Capítulo 6**

**Black: uma história de outra dimensão – entre a linguagem e o direito à vida ..... 130**

*Júlio César Suzuki*

*Marcel de Assis Roque*

**Sobre os Organizadores ..... 141**

**Sobre os Autores ..... 143**

---

## Para além das raias do imaginário latino-americano

Este *e-book* é fruto de uma parceria entre pesquisadoras e pesquisadores da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), e compõe uma série intitulada *Fronteiras Interdisciplinares*. A temática deste livro está retratada no imaginário latino-americano, focando em análises sobre representações artísticas que vão além das raias desse imaginário, análises estas que possibilitam importantes reflexões sobre respeito, igualdade, equidade, pertencimento, identidade, democracia, inclusão. Para ter um panorama desse imaginário repleto de olhares interdisciplinares, sigamos alguns aportes ilustrativos do que este *e-book* comporta:

No primeiro capítulo, intitulado *A Bruxa – breve análise da dramaturgia: políticas de empoderamento e a denúncia das imagens de controle*, as autoras Maria Edilene de Jesus, Gilda Portella Rocha e Mayara Christine Duarte Biscarra fazem uma análise interseccional do texto de teatro de autoria de Wanderson Lana, trazendo uma perspectiva que nos incentiva o pensar em processos educativos e artísticos que, como as autoras sublinham, podem valorizar a criatividade, a diversidade, o respeito às diferenças, incentivando atitudes tão desejadas na sociedade do século XXI.

No segundo capítulo, em trabalho intitulado *Nordeste ficção: Juliana Linhares e a (re)invenção do nordeste brasileiro*, Valterlei Borges realiza uma investigação sobre a obra da artista que dá nome ao título do referido capítulo. O autor busca compreender como Linhares aborda questões identitárias e culturais do nordeste brasileiro em seu trabalho,

---

confrontando estereótipos e reflexões sobre sua própria identidade como nordestina no Rio de Janeiro. A leitura nos permite compreender como a artista subverte estereótipos e as diversas narrativas hegemônicas dominantes, nos oferecendo um olhar multifacetado sobre a região nordestina, e despertando nossa reflexão sobre questões que envolvem identidade e pertencimento.

*Entre Telas e Cuidados: Uma Abordagem Interdisciplinar da Presença Feminina no Cinema e seu Impacto Democrático* é o título do terceiro capítulo desta obra, de autoria de Gracielly Soares Gomes, Henriqueta Fernanda C.A.F. Lima e Lohaine Barbosa Lohmann. Nele, as autoras nos convidam a mergulhar na discussão sobre a presença feminina na arte do cinema e em seu impacto democrático, nos estimulando a discutir estereótipos, formas de representação feminina e o impacto dessa representação na construção da percepção geral da figura feminina nas sociedades latino-americanas.

O quarto capítulo, intitulado *O impacto da indústria fonográfica nas feições da paisagem: um estudo de caso sobre a música sertaneja*, de autoria de Maria Fernanda Cardoso de Assis, nos traz a perspectiva de exploração de interações entre a indústria fonográfica do Brasil e as transformações socioeconômicas do território nacional. A autora apresenta uma análise panorâmica de canções e tendências estéticas desde as primeiras gravações da década de 1920 até os dias atuais; ilustrando as canções como expressões simbólicas de correntes de pensamento, projetos de modernização e modelos socioeconômicos específicos acerca do meio rural brasileiro, em especial no Centro-Sul do Brasil.

No quinto capítulo, de autoria de Evelyn Fernanda Magueta, temos uma discussão sobre as fronteiras entre o real e a ficção no teatro. Com o título de *Ato artístico do real: A Maternidade no Archivo Madre de Lola Arias*, a autora debate a ação teatral como um espaço para que ocorra a criação e a construção da memória social, desde um âmbito mais micro, o da comunidade, como um mais macro, o de uma nação. Para tanto, estuda a obra da artista argentina Lola Arias, nos convidando a refletir sobre aspectos relevantes como a busca por desenvolver novos modos de subjetivação que comportem a libertação de preconceitos, racismo e de toda forma de violência e o reforço à luta pela liberdade e do poder de escolha de caminhos, de uma forma mais solidária, pautada pelo respeito e pela colaboração..

O sexto capítulo, intitulado *Black: uma história de outra dimensão* – entre a linguagem e o direito à vida, dos autores Júlio César Suzuki e Marcel de Assis Roque, nos brinda com uma análise sensível e robusta acerca do filme que conta a história de Helen Keller e a de Michelle McNally, ambas deficientes auditivo-visuais, e foca na questão da ausência de alguns dos cinco sentidos humanos e seu impacto na transmissão do que se pensa sobre as impressões que temos em nossa existência na Terra. O foco interdisciplinar envolve a arte e os direitos humanos, incitando-nos a pensar sobre dignidade, relações humanas, políticas para humanização e justiça.

Nada mais oportuno do que concluir essa nossas miradas sobre o rico conjunto de reflexões presentes neste e-book com a frase que inicia o capítulo 6: “A cegueira nos afasta das coisas, mas a surdez nos afasta das pessoas”. (Helen Keller)

Boa leitura!

---

Denise Rosana Silva Moraes <sup>1</sup>

Júlio César Suzuki <sup>2</sup>

Benedito Dielcio Moreira <sup>3</sup>

Rita de Cássia Marques Lima de Castro <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora pela Universidade Estadual de Maringá -UEM (2013). Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná -UNIOESTE- campus de Foz do Iguaçu/PR. (2014-2018). Atualmente é professora Sênior do Programa. Membro do Grupo de Pesquisa em Políticas de Avaliação, Mídias e Formação de Professores (PAMFOR) cadastrado no CNPq. Pesquisa Mídia e Formação de Professores e Professoras. Universidade e Escola. E-mail [denisepedagoga@gmail.com](mailto:denisepedagoga@gmail.com) Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2991-0214>.

<sup>2</sup> Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso, graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná, graduação em Química pelo Instituto Federal de São Paulo, mestrado e doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Fundamentos Políticos, Sociais e Econômicos da Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, é Professor Associado da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Integração da América Latina (PROLAM/USP), onde também atua como vice-coordenador. Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. [jcsuzuki@usp.br](mailto:jcsuzuki@usp.br) ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7499-3242>

<sup>3</sup> Pesquisador Associado, professor do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO), Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre em Ciências da Comunicação (USP) e Doutor em Educação pela Universität Siegen, Alemanha. É líder do Grupo de pesquisa Multimundos (Multimundos.org). Temas de interesse: ensaios audiovisuais, cultura científica e educação. E-mail: [dielcio.moreira@gmail.com](mailto:dielcio.moreira@gmail.com) ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9947-5353>

<sup>4</sup> Doutora em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina - PROLAM/USP. Mestre em Administração de Empresas pela Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas. Jornalista, formada pela Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero. Bacharel em Administração pelo Centro Universitário Senac SP. Bacharel em Ciências Contábeis pelo Centro Universitário Senac SP. Pós-doutorados: 1) FEA-USP, Departamento de Administração (2015-2017). 2) FEA-USP, Departamento de Economia (2019-2022). Na USP: Professora e orientadora de Mestrado e Doutorado - Prolam-USP, desde jan.2021. Pesquisadora no CORS - Center for Organization Studies e no NESPI - Núcleo de Estudos e Pesquisas de Política Internacional, Estudos Internacionais e Políticas Comparadas, ambos da FEA-USP. Pesquisadora no GP--CNPq Psicologia, Sociedade e Educação na América Latina, do Instituto de Psicologia-USP e no CRIACOMC (ECA-USP); Pesquisadora na Cátedra José Bonifácio - IR-USP. Presidente adjunta para o Brasil e Chefe de Relações Internacionais do Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica. Professora de Ensino Superior desde 2004. Avaliadora ad hoc de cursos - Basis – INEP-MEC. Avaliadora de premiações na área pública. Na Área Acadêmica, desde 1998 desenvolve projetos de Credenciamento Internacional, Auto Avaliação Institucional, Implantação de Sistemas Educacionais, Assessoria Acadêmica - Apoio à Pesquisa. [ritalimadecastro@usp.br](mailto:ritalimadecastro@usp.br); [ritalimadecastro@gmail.com](mailto:ritalimadecastro@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0137-6005>

---

## Capítulo 1

### **A Bruxa – breve análise da dramaturgia: políticas de empoderamento e a denúncia das imagens de controle <sup>5</sup>**

Maria Edilene de Jesus <sup>6</sup>

Gilda Portella Rocha <sup>7</sup>

Mayara Christine Duarte Biscarra <sup>8</sup>

#### **Introdução**

Tomamos como ponto de partida para o debate empreendido neste artigo a Dramaturgia/texto de teatro *A Bruxa* de Wanderson Lana, escritor primaverense. A ideia é desdobrar e analisar os assuntos presentes no texto que vão ao encontro do que estamos pesquisando

---

<sup>5</sup> Texto Final corrigido pela Prof Dra. Bibiana Bragagnolo.

<sup>6</sup> Maria Edilene de Jesus – Doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea pelo PPGECO-UFMT, mestra em Teatro pela UDESC-SC, licenciada em Teatro pela UNB com intercâmbio em Fine Arts and Movies pela Universidade de Tampere – Finlândia, pesquisa a infância através das teatralidades infantis em espaços de brincadeira a partir da pesquisa Espaços do Brincar. É atriz e membra co-fundadora do Teatro Faces de Primavera do Leste – MT, professora de teatro, escritora, dramaturga e produtora cultural. Foi coordenadora pedagógica na Escola Municipal de Teatro – Sistema Faces de Ensino durante os anos de 2017 a 2022, além de coordenar outros projetos sócios-culturais. E-mail: edilenerodriguez@hotmail.com.

<sup>7</sup> Mayara Christine Duarte Biscarra, psicóloga técnica do centro de referência em atendimento a mulher vítima de violência doméstica de Coxim-MS, feminista, psicóloga voluntária do grupo Justiceiras grupo de apoio gratuito e on-line de vítimas de violência doméstica, licenciada em Filosofia, graduada em Psicologia, especialista em Docência do Ensino superior, especialista em Ensino de Sociologia (UFMS) e mestranda do programa de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT). – CAPES – ORCID: 0000-0002-0039-1908. E-mail: mayarachristinecrazy@gmail.com.

<sup>8</sup> Gilda Portella Rocha, sacerdotisa de umbanda, multiartista, discente do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea na linha de pesquisa Epistemes Contemporânea da Universidade Federal do Mato Grosso, graduação e pós-graduação em História pela UFMT, membra fundadora do Coletivo de Mulheres Negras – Herdeiras do Quariterê, e-mail gildaportella.art@gmail.

atualmente e que são encontrados nas pesquisas sobre a violência contra a mulher trans, o terreiro de umbanda e as teatralidades decoloniais do espaço do brincar das três pesquisadoras presentes, Gilda Portella, Mayara e Maria Edilene de Jesus.

É possível discutir assuntos emergentes em um espetáculo de teatro para a infância e juventude? E falar sobre os processos de território, religião, violência velada ou não sofrida pelas mulheres todos os dias?

O texto *A Bruxa* nos convida a pensar possibilidades de interseccionar e falar sobre assuntos urgentes e emergentes com a infância de modo plural, potente e desafiador. A história se passa em uma sala de aula, no intervalo (recreio), nos fazendo lembrar que escola deve ser/ter espaços lúdicos, fomentando a arte imaginativa, a inventividade, o brincar. A narrativa da peça aponta para a construção do elo cultural e educacional, e a interdisciplinaridade é perceptível no cruzamento das atividades entre teatro e pedagogia.

A sinopse da obra apresenta Maria, uma menina negra, inteligente e criativa. Ela juntamente com suas amigas e amigos de escola resolvem brincar de faz de conta, mas no instante de cada um decidir, escolher a personagem que quer ser, se apresentam os desafios e dilemas que atravessará toda a peça teatral; as crianças decidem que Maria não pode ser a fada, por conta de seu cabelo e de sua cor. Ela, decidida em não aceitar as imposições, enfrenta cada situação apresentada, mostrando sua força e resiliência. Maria não aceita os padrões pré-estabelecidos e evidencia sua luta pessoal para

---

ser quem ela quer. É um texto de teatro que fala sobre a luta contra o racismo e preconceito racial.

Notamos também que há um tema subjacente que a peça apresenta sutilmente, são os elementos da cultura regional, ao nomear o *Siriri* e o *Minhocão do Pari*, apesar de valorizar aspectos estéticos, poéticos locais, esses elementos estão em menor proporção ao comparamos o tempo/espço/fala dedicado a eles com os demais personagens da peça, pois o foco principal é o combate ao racismo. No entanto, a narrativa traz o imaginário na perspectiva eurocêntrica ao mencionar as fadas, bruxas, príncipes, *Harry Potter*, *Hermione* e Arlequim, como uma única referência à estética. Há presente no texto menções a cultura/folclore regional, embora ainda que aborde as questões do racismo, empatia, educação multidisciplinar, temas importantes na formação psicossocial, emocional e cognitiva dos discentes e docentes, diretores teatrais, como dos atores e produtores, a proporção em que os elementos culturais regionais mato-grossenses aparecem é menor.

Abordaremos no artigo reflexões de como uma peça de teatro pode ser utilizada enquanto ferramenta de discussão, de sensibilização contra o racismo, as análises abordam as cenas e os diálogos da peça que serão entrecruzadas com discursões antirracistas, dialogando com as autoras Cida Bento, bell hooks, entre outras.

---

## **“Bruxas foram feitas pra um final infeliz” - a condição social da mulher negra.**

No primeiro ato são apresentadas as meninas Ana, Minerva e Rosa, as *fadas* com figurinos na cor rosa (choque ou bebê) e Maria, menina negra “obrigada” ser a bruxa, pois só lhe restou o figurino/adereços desta personagem que no imaginário universal, a bruxa é má e usa roupas pretas. No livro *O Pacto de Branquitude*, Cida Bento (2022), desmistifica a falácia do discurso e do sistema meritocrático, denunciando um pacto, um acordo tácito, não verbalizado, de autopreservação, manutenção, que atende aos interesses/privilégios, às posições de determinados grupos, perpetuando brancos no poder e excluindo negros. Tal fenômeno, o “pacto narcísico da branquitude”, é fruto do período colonial e escravocrata, parte da hegemonia que engendra o capitalismo, em perene atualização. Vendo isto Bento (2022) argumenta que na essência do racismo está a idealização de uma cor “normal” – a branca, um tipo de cabelo “universal” - o liso -, essa concepção/representação perpassa gerações impedindo alterações substanciais nas relações socioeconômicas e culturais.

Temos o resultado do pacto da cumplicidade das meninas brancas que se juntam para serem as fadas, assim pressionam a negra Maria a ser a bruxa. As justificativas apresentadas para Maria não ser a fada são: sua cor, cabelo e afinidades, pois ela gosta de *Harry Potter* e tem preferência pela cor preta. Mas não existe fada da sua cor, esse cabelo aí que não combina com fada, verbalização explícita,

---

referências diretas, numa ação discriminatória, racista ao tom de pele e aos cabelos anelados de Maria.

(...) O cabelo assimétrico, volumoso, incomoda quem se esforça tanto para manter o cabelo alinhado, aquilo que entendem como “perfil europeu”. Além do que, pode não se tratar só da libertação da escova progressiva, mas também de outras amarras. O cabelo volumoso, indisciplinado, pode evidenciar uma provocação para outro jeito de ser no mundo ou, quem sabe, para uma concepção plural das possibilidades de estar no mundo. De qualquer forma, reflete um perfil menos responsivo a um estereótipo de “boa aparência”, eurocêntrico e engessado (Bento, 2022, p. 107).

O cabelo da mulher negra é dito como *“emblemático de um incômodo que não tem a ver tanto com o cabelo, mas sim com o que representa: a presença negra nos espaços que a branquitude considera exclusivamente seus”* Bento (2022), ante a possibilidade de ocupar um lugar de destaque, ser a *fada*, uma posição de saber e poder, gera questionamento sobre sua cor e cabelo.

Destacamos no texto que todas empurram a bruxa. Pois além da pressão estética, psicológica, o contato físico/empurrão é violência física. Note-se que além da violência física/emocional, no fluir da história a personagem é abandonada e fica sozinha em cena. Sabe-se hoje que no cérebro das crianças, não há diferença entre danos emocionais e espancamentos físicos (CORDELLAT, 2024), pois ambos são igualmente destruidores de conexões cerebrais sadias. Na reportagem do *El país* a pesquisadora Lourdes Fañanás, doutora em biologia, explica que os maus-tratos dificultam a resposta neurobiológica ao estresse e podem ser relevantes nos diagnósticos psiquiátricos infantis.

---

Solitária, isolada, Maria a menina negra (personagem), se vê no espelho da autopercepção e diz: *Será que eu tenho que ter vergonha por ter nascido assim?* apesar dessa reflexão profunda, a autoestima de Maria estava presente, pois ela se percebe diferente do imaginário das colegas, e exclama: Mas EU acho tão bonito. Olha só. E volta a se admirar diante o espelho. É quase uma prática de recuperação como muito bem coloca bell hooks (2014) em seu livro *Olhares Negros – Raça e Representação*. O conceito de práticas de recuperação mencionado por Bell hooks (2014) refere-se às estratégias e ações adotadas para promover a cura e a restauração em indivíduos e comunidades. Essas práticas envolvem reconhecer e enfrentar traumas, injustiças e opressões, buscando caminhos de cura, transformação e empoderamento. Quando Maria se olha novamente no espelho e reafirma que ela não é aquilo que estão dizendo, ela tenta minimamente se autorrecuperar desses danos impostos, postos. Para bell hooks:

[...] enquanto as pessoas negras forem ensinadas a rejeitar nossa negritude, nossa história e nossa cultura como única maneira de alcançar qualquer grau de autossuficiência econômica, ou ser privilegiado materialmente, então sempre haverá uma crise na identidade negra. O racismo internalizado continuará a erodir a luta coletiva por autodefinição. Massas de crianças negras vão continuar a sofrer de baixa autoestima (bell hooks, 2014, p.60).

No trecho acima, bell hooks (2014) pauta uma das causas da baixa autoestima da pessoa negra e, na dramaturgia, percebemos que o autor tenta ressignificar esse dado trazendo uma proposta de recuperação e afirmação fruto de um crescimento psicossocial e

---

emocional, resultado, no caso da personagem, do seu processo de autoconhecimento, de uma educação antirracista, de acolhimento, da estima ofertada pela família, possibilitando essa auto referência imagética positiva: Maria gostava do que via no espelho, e se admirava.

Aqui são suscitadas questões étnico-raciais e, indiretamente, questões comportamentais, éticas e morais. O *príncipe* entra na loja da bruxa, uma loja da invenção, ou da criatividade, pois os pedidos são feitos para os dilemas da vida cotidiana e para tornar as relações humanas mais afetivas, ricas e diversificadas.

Neste faz de conta, ele pede algo para as pessoas que estão sem afeto/entropia pois segundo ele: as pessoas não estão respeitando as outras nem entendem a dor do outro. Aparece então a palavra gentileza. A *bruxa* explica o que é gentileza, diz da empatia, do acolhimento, afinidade, identificação, de olhar a história “do outro” e da ajuda, aliança (fraternidade-sororidade).

Nesta cena há trocas, aprendizado, vivência, aprende-se brincando, apreende-se falando, ouvindo, sentindo e cantando; a criatividade é fio condutor da percepção, reforça o processo criativo, fundamental no processo do ensino-aprendizado. Aqui a *bruxa* é boa, sábia, e compartilha conhecimento afetivamente, com empatia e verbaliza: você reconhece seus privilégios e luta ao lado do outro. O ponto alto da cena aponta para a valorização da união, das alianças, nas lutas coletivas, reforça a potência dos movimentos sociais, dos grupos de mulheres negras, em coletividade é possível realizar conquistas.

---

## O Príncipe quer casar!!! – o empoderamento feminino na infância contra as imagens de controle.

Que louco! Que louco que ainda continuemos a dizer para as meninas que virá um príncipe em uma carruagem para salvá-las e que para ser feliz precisam se casar com um homem rico, bonito e simpático. Felizmente, esse cenário vem sofrendo modificações com o crescimento do debate e da luta feminista. No texto, o Arlequim dá o anúncio sobre o casamento proposto pelo príncipe e quais são as regras do jogo, e a Bruxa reluta:

*Bruxa – Eu posso ganhar o bombom, mas não quero casar com príncipe.*

*Fadas – Como assim? Ele é Rico, Inteligente e Bonito.*

*Meninos – E simpatião.*

*Bruxa – Por que toda história o prêmio das meninas tem que ser o casamento?... Não concordo. Eu só quero o chocolate, poxa.*

Nesse momento, todos saem. Ficam a Bruxa e as três fadas. Uma delas empurra novamente a Bruxa; que fica parada no chão. Tristonha, questiona novamente as questões étnico-raciais.

O impacto da discriminação racial na vida de crianças e adolescentes negros se evidencia **na evasão escolar**, sempre maior para esse grupo, e também no **desempenho educacional prejudicado** por diferentes fatores, dentre eles a qualidade das escolas frequentadas por esse grupo, a qualidade de materiais e equipamentos disponíveis, o acesso à internet, enfim, uma **situação de desigualdade** que ficou escancarada na pandemia de covid-19 (Grifos são nossos.) (Bento, 2022, p. 105).

---

Racismo institucional na dimensão simbólica naturaliza o perfil do homem branco na liderança de instituições financeiras, jurídicas e políticas. Essa imagem é vinculada/reforçada nas mídias assim, essa “imagem de controle” - expressão cunhada por Patrícia Hill Collins (2019) - impacta negativamente o outro grupo em posições desqualificadas, subordinadas, representados em situação de miserabilidade e violência, justificando o emprego da repressão policial e o encarceramento.

As próximas cenas nos sugerem alguns apontamentos. Corroborando a bruxa a usar roupas pretas, Maria se acolhe como pessoa negra, gosta da cor da pele, orgulhosa da sua negritude, do cabelo encaracolado, gosta de voar, *construir coisas* e é feliz. Ela aponta elementos positivos do *ser bruxa*, do ser uma menina negra vendo o mundo com positividade e leveza.

Este trecho questiona os papéis sociais/culturais/performáticos das meninas e do casamento. A bruxa questiona: *Por que toda história o prêmio das meninas tem que ser o casamento? Ela anuncia publicamente a recusa ao casamento.* Há uma tentativa no texto de romper com os padrões/papeis de gênero, raça e sexualidade, que são construídos e reforçados na escola, nas brincadeiras e demais instituições (jurídicas, religiosas, mídias).

Verifica-se que a peça teatral só coloca adjetivo ao príncipe, enaltece a performance do masculino, descrito como rico, inteligente, bonito, simpático, possui chocolates (objeto de desejo) capaz de satisfazer, dar prazer, visto/dito como algo palatável, agradável no universo infantil e feminino. O chocolate é a consagração da vitoriosa.

---

Para nós outros, nesta percepção, o texto poderia ser revisitado pelo dramaturgo, numa reavaliação desses adjetivos emoldurando o masculino, performado em príncipe, apresentado como provedor, possuidor dos bens (caixa de chocolate a ser partilhada com a pretendente). Parece-nos que é reforçado os papéis da masculinidade e que o feminino é reforçado também no sentido negativo como incapaz não autossuficiente. Observamos que das três fadas apenas duas têm diálogo, a terceira acompanha, seguindo as decisões das duas outras, tal como coadjuvante, sem o privilégio da fala, apesar de ser fada.

Eventualmente, se uma criança vê a peça e se identifica com esta personagem muda, negou-se à imaginação da consumidora a oportunidade de se identificar com personagem proativa, participativa, criativa, empoderada!

Gentileza gera Gentileza, é um jogo da competição para escolher a noiva do príncipe. A bruxa recusa o prêmio (casamento) e manifesta seu desejo, só pelos chocolates. As personagens questionam a escolha; uma fada empurra a Bruxa. Isso nos lembra a rivalidade feminina, fomentada para que não haja solidariedade/sororidade entre as mulheres.

A frase "gentileza gera gentileza" é amplamente atribuída a José Dadrino, conhecido como Profeta Gentileza. Ele foi um artista singular que usou sua arte para promover gentileza, amor e paz. Na atualidade, ele é lembrado como um artista e mensageiro de gentileza, demonstrando como a criatividade pode ajudar a superar desafios pessoais e se tornar uma influência positiva na sociedade.

---

Uma das fadas declara: Eu tenho ódio de você. As razões apresentadas são: *Você deveria ser triste por ser Bruxa e não feliz. Você é diferente. Deveria ter vergonha e não orgulho de ser assim. Por ser diferente, entender-se ser negra, e pelo fato de a bruxa não ter vergonha de ser negra, por sentir orgulho e ser feliz, incomoda as fadas brancas. Elas reclamam com a seguinte frase: Mas não pode! Mas não pode! E finalizam com um xingamento: Bruxa feia! Bruxa feia! Bruxa feia!* Temos aqui além da violência verbal, uma hostilidade das fadas (meninas brancas), com atitudes segregacionistas, discriminatórias, gerando desigualdade, injustiça, marginalização da *bruxa* (menina negra).

**A expressão: Eu tenho ódio de você**, espelha reação de autodefesa da branquitude ante mudanças que questionem seu “*status quo*”, o *mito da meritocracia* (acesso a oportunidades e recursos é diferente para vários grupos raciais), *deparar-se com pessoas negras em posição de liderança desafia a autoridade branca, participar de debates sobre o racismo que desnuda os códigos da branquitude, serem racializadas* (já que se vêem como universais).

Bento (2022, p. 112) evoca **Robin DiAngelo** para definir o que é fragilidade branca. Para ela o estresse racial é intolerável às pessoas brancas, diante de um debate racial, elas reagem defensivamente ou respondem com raiva, medo e culpabilizam o negro por sua condição. A autossegregação das meninas brancas de serem as únicas *fadas*, mostra a fragilidade branca; “*a arrogância racial as*

---

*impede de aprender e falar de raça e racismo de maneira mais frequente e aprofundada.”*

O discurso **“você deveria ser triste e ter vergonha”**; são os desejos das fadas brancas à bruxa negra, é uma explicitação contundente e transparente da supremacia branca; como se ser negro fosse motivo de *vergonha, num comentário que perpetua, estigmatiza, engendra, o estabelecimento de diferenças e hierarquiza as narrativas sobre ser negros e brancos*. As meninas fadas não viam que eram pessoas do grupo racial no qual pertencem os brancos - que haviam protagonizado a escravidão dos negros (expropriação do trabalho, violência física, psicológica, estupros, invasões, exploração de recursos naturais etc.) e isso, sim, poderia ser motivo de vergonha. Esse imaginário branco é expurgado das suas dimensões negativas, não reconhecendo a herança escravocrata nas instituições e na história do país. Assim a supremacia branca incrustada na branquitude, permanece, sustenta, prolonga a relação de dominação/privilégios de um grupo sobre o outro;

**Você é diferente.** Essa frase exprime que o diferente, o diverso é estabelecido num sistema comparativo com o branco, que é considerado o padrão normatizado, “a referência”, “o universal”, “o aceitável”. Tudo que variar, se deslocar, desviar, livrar-se desse modelo pré-estabelecido, pode ser marcado, julgado, classificado, uma vez considerado indevido, incômodo, inconveniente, provocando exclusão/ discriminação em todas as esferas da vida escolar e trabalhista.

---

Bento (2022), usando a psicologia organizacional (campo multidisciplinar), analisa como as desigualdades de raça e gênero são engendradas no interior instituições públicas e privadas; o autor evidenciou como o racismo opera no mercado de trabalho, no recrutamento e seleção de pessoas negras, que ele diz ser *racismo institucionalizado*. Este tem características, práticas de discriminação em seu caráter rotineiro, contínuo, com fatos que variam de forma aberta ou encoberta, visível ou escamoteada. A pesquisa elucidada porque os negros são vistos como “invasores”, “fora do lugar”, “concorrentes” por isso é aceitável as ações perversas e não legítimas.

Em um ambiente em que todas as pessoas são brancas, **elas se identificam** umas com as outras e **se vêm como iguais**, membros de um mesmo grupo. (...). Quando isso é rompido pela **presença de uma pessoa negra, o grupo se sente ameaçado pelo “diferente”**, que por ser na instituição ou no departamento a única pessoa negra, num **país majoritariamente negro**, expõe os pés de barro do “sistema meritocrático”. (...) grifos são nossos (Bento, 2022, p. 73).

Quando pessoas ou **grupos são colocados fora do limite** em que estão em vigência regras e valores morais, podemos entender que a norma da afeição humana foi violada. **A exclusão moral** é marcada por um **distanciamento psicológico e uma ausência de compromisso moral** em relação aos que estão sendo expropriados ou excluídos. Eles estão fora do nosso universo moral e **“autorizam” o exercício da maldade humana** (Idem, 2022, p. 75).

A Bruxa é feliz por ter a cor preta. Consciente, ela reclama com as demais personagens que isso é preconceito e racismo. Novamente há um duelo entre as fadas e a bruxa, que permanece e faz o seu enfrentamento solitário; em coro as demais fadas e personagens

---

respondem: - **Todos – Meu pai disse que preconceito e racismo não existem.** Essa frase é uma investida na desconstrução do discurso da *bruxa*, é uma negação, uma tentativa para deslegitimar a dor do outro e a luta do outro.

A música cantada na cena traz na letra: “o **preconceito não existe/ Foi alguém que inventou/ Meu pai que me falou/ Não é assunto de criança**”. Novamente cabem ressalvas/ponderações e reflexões analíticas na construção desse discurso; ao capacitar as pessoas com conhecimentos múltiplos, estratégias psicopedagógicas, usando as ferramentas do teatro, da música, do fazer artístico aliados a pedagogia e demais áreas do conhecimento, podemos construir uma educação que celebre/enalteça a herança africana, indígena e erradique as desigualdades educacionais e sociais.

### **Gentileza gera gentileza – processos de transdisciplinaridade na escola**

A próxima cena se dá assim: início do concurso, o príncipe está sentado no trono, abanado por uma mulher/ menina com cara de tédio. No balcão da bruxa tem uma foto da Hermione. Começa a brincadeira/jogo **gentileza gera gentileza**, do qual participam as três candidatas (fada rosa choque, rosa bebê e a bruxa).

No jogo de perguntas as candidatas vão disputar o casamento com o príncipe e uma caixa de chocolate. Aqui temos rivalidade feminina reforçada, “o macho” observa a disputa das questões, espera o resultado do jogo. Quem acertar as questões “será seu troféu”.

---

Interessante falar sobre questões de gênero/sexualidade que aparecem nessa cena sob o prisma da construção do discurso do gênero na sociedade ocidental e na perspectiva da colonialidade de poder. O macho não precisa conquistar, ele senta e espera. Ele observa as mulheres (fadas e a bruxa) disputarem entre si por ele. Há a dicotomia fada e bruxa, mulher boa (fada do lar) e mulher má (bruxa que não se enquadra nas tarefas domésticas, que briga e reclama por seus direitos, a mulher negra barraqueira). O papel do patriarcado, o lugar do homem, permanece e é mantido/reforçado sob essa ótica.

Aqui há um momento didático, com grandes aprendizados de história e geografia. Passamos a descartar a relevância das perguntas e respostas apresentadas na cena. Aqui ocorre a apresentação da nova versão da história numa perspectiva afrocentrada, explicando como e por que os africanos foram escravizados, as condições nas quais a lei Áurea foi assinada e denuncia que os negros não foram reparados, nem receberam qualquer assistência do governo. O texto menciona: ***“É importante todos saberem desse outro lado da história para que assim possam lutar por igualdade para todos”***.

A bruxa ganha o jogo e está interessada apenas no chocolate. Ela se apresenta como esperta, inteligente, mas não se vê exaltada, vangloriada, valorada; essa informação não aparece no texto. Não há o engrandecimento, como algo admirável, sublime feito por uma mulher negra. Na sequência da cena as fadas ficam bravas porque a bruxa é diferente (negra), gosta das brincadeiras de menino (voar/inventar, fazer coisas), não quer casar e apenas deseja comer o chocolate. O príncipe conclui que prefere a bruxa.

---

Podemos discutir transdisciplinaridade da peça “A bruxa” nas etapas Ensino do Médio, Linguagens e suas Tecnologias (Arte, Educação Física, Língua Inglesa e Língua Portuguesa); Matemática; Ciências da Natureza (Biologia, Física e Química); e Ciências Humanas e Sociais Aplicadas (História, Geografia, Sociologia e Filosofia. A transdisciplinaridade adiciona uma camada mais profunda à relação entre diversas disciplinas ao combinar o âmbito cognitivo com as outras dimensões que perpassam o indivíduo, isso porque todas essas esferas funcionam de forma holística e não separadamente em momentos específicos do cotidiano (TRANSDISCIPLINARIDADE, s/d.).

A peça "A Bruxa" pode ser considerada uma excelente ferramenta para promover a transdisciplinaridade nas diversas etapas do Ensino Médio e áreas de conhecimento. Abordando temas importantes como educação no trânsito, educação étnico-racial, preconceito, racismo, prepotência e arrogância, a peça oferece oportunidades para integrar várias disciplinas e fomentar uma compreensão mais ampla e holística.

Em relação a educação Étnico-Racial o texto da peça pode ajudar a debater questões de discriminação racial, diversidade cultural e os efeitos do preconceito linguístico. História e Sociologia podem contextualizar a discriminação racial e discutir as raízes históricas do racismo. Já a educação no Trânsito pode-se abordar a importância da gentileza no trânsito, promovendo valores como respeito e segurança, bem como analisar dados estatísticos relacionados a acidentes de trânsito e o impacto de comportamentos imprudentes.

Dentro dos preceitos da filosofia pode-se explorar questões éticas relacionadas ao preconceito e ao racismo, criando projetos que expressem a diversidade cultural e a beleza da individualidade, em um processo de análise das consequências sociais do preconceito e da discriminação, assim como a prepotência e a arrogância ao discutir o conceito de empatia e como a prepotência e a arrogância afetam as relações humanas.

A Psicologia pode explorar os aspectos psicológicos dos personagens, como autoestima e autorrespeito. Além desses temas, a peça pode ser usada como ponto de partida para atividades que promovam a reflexão, discussão e ação em relação a questões sociais e comportamentais. A transdisciplinaridade permite uma abordagem mais rica e profunda desses temas, ajudando os estudantes a desenvolverem uma compreensão mais ampla e a conectar conceitos de diferentes áreas do conhecimento.

Através da peça “A bruxa” podemos analisar também o conceito de interdisciplinaridade do teatro com a pedagogia voltada para uma educação antirracista, inclusiva e mais efetiva sob a ótica das práticas psicopedagógicas baseadas na Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (LBN), os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN’s), as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN’s) e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). O conceito de Interdisciplinaridade estabelece relações entre duas ou mais áreas do conhecimento no percurso do processo de ensino e aprendizagem:

---

No Brasil, o conceito passou a fazer parte do cenário educacional do país, a partir da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) N° 5.692/71 e mais fortemente com a nova LDB N° 9.394/96 e a partir dos Parâmetros Curriculares Nacionais, influenciando o trabalho das escolas e dos professores para compreender o processo de ensino e aprendizagem como sistêmicos e não como uma abordagem ou leitura estanque de conceitos e teorias.

Desse modo a interdisciplinaridade dentro **do teatro e da educação**, é uma perspectiva que promove expansão e complementariedade entre conhecimentos, pois propõe integrar várias disciplinas, enriquecendo assim os conteúdos, gerando questionamentos entre os participantes (discentes, docentes e a comunidade) tal como o conceito de encenação como prática pedagógica, termo cunhado por Ingrid Koudela (1992) que diz respeito a junção entre os conceitos de encenação e pedagogia, organizado por meio de um processo de mediação, centrada na figura da encenadora/encenador e/ou diretora/diretor, com o objetivo de ser uma ponte para a construção e a efetivação do evento teatral. Para Pinto (Koudela, 2015, apud, Pinto, pp.63-64):

Se a noção de encenação traz para o teatro a ideia de uma visão global que organiza os elementos de cena em função de um projeto de sentido, quando se pensa em processos formativos ligados a essa arte, seja na Educação Básica, seja no Ensino Técnico e Superior, abrangendo a educação não formal e a ação cultural, há que se colocar em pauta as relações de poder que se instalam quando se delinea uma função para que se obtenha um produto cênico. Como não há um único caminho a seguir, mas processos diferenciados, influenciados por diversos fatores, no âmbito dos quais cada caso exige um (re)posicionamento do sujeito, ou sujeitos, na coordenação do processo criativo, a questão que se coloca é justamente como conjugar a necessidade de um olhar 35 que

---

dê conta do conjunto de indivíduos e, ao mesmo tempo, favoreça a emergência das singularidades criativas em jogo no percurso criativo da cena teatral. (ROSA, 2019, p. 24).

De acordo com o autor, quando trazemos para o debate a ideia de encenação, interligando a educação não formal e a ação cultural, há que se pensar no coletivo a partir das singularidades de cada sujeita/sujeito presentes no processo, os quais são influenciados por diferentes fatores que ditam o percurso do processo criativo. Logo, por parte da encenadora/encenador, há a necessidade de um reposicionamento da mediação do processo artístico, a fim de conseguir equilibrar o material criativo pensando também na formação desses sujeitos e não apenas neles como material para um “produto cênico final”.

Para além do complemento de saberes entre o teatro e a pedagogia – é importante ressaltar que os agentes produtores de cultura, seja o pedagogo da sala de aula comum, seja o professor/mediador de teatro dentro e fora da escola, possam construir um processo de ensino afetivo que possa abordar práticas da encenação como prática pedagógica, do aprender-fazendo, onde prática e teoria andam juntas e se complementam, o conhecimento ganha concretude, torna-se realidade; isso é potente, é libertador.

A união dessas duas áreas, teatro e pedagogia, é importante/benéfica para solidificar uma formação cultural potente, múltipla, com educação de qualidade, diversificada/inclusiva, com a participação de um maior número de cidadão.

---

## **Desenvolvimento Infantil e Resiliência: A Jornada de Maria para Superar Preconceitos e Promover a Gentileza em um Mundo Encantado**

A narrativa teatral é uma forma poderosa de expressão que muitas vezes incorpora elementos do imaginário popular, como personagens mágicos e icônicos, criando um mundo encantador para o público. No entanto, é essencial que o teatro também explore questões mais profundas, como o racismo, estimulando a reflexão e o diálogo sobre esses temas. Além disso, essa forma de narrativa pode abordar tópicos cruciais para o desenvolvimento psicossocial, emocional e cognitivo de todos os envolvidos, incluindo alunos, professores, diretores teatrais, atores e produtores.

O texto teatral "A Bruxa" oferece um cenário poderoso para discutir esses temas, especialmente no contexto da psicologia infantil e resiliência. A história da Maria, uma criança negra que enfrenta discriminação por sua cor e interesses, destaca a importância de entender e apoiar o desenvolvimento infantil positivo. Vale salientar que desenvolvimento infantil é um processo complexo que é influenciado por diversos fatores, incluindo experiências sociais e emocionais.

Para relacionar com o livro de Diane Papalia (2013) sobre desenvolvimento infantil, é possível explorar como as interações sociais e o ambiente influenciam a formação da identidade das crianças. Destacar como a protagonista, Maria, lida com pressões externas, desenvolve sua autoimagem e compreende a importância da gentileza na construção de relacionamentos saudáveis.

---

Pross (s.d.) analisa como a violência simbólica e a violência física se relacionam e se influenciam mutuamente. Um exemplo disso é a discriminação que Maria enfrenta na escola, que é um reflexo das influências sociais que moldam as percepções das crianças desde cedo. A psicologia infantil sugere que a formação de identidade e autoestima é fortemente afetada por experiências de aceitação ou rejeição pelos colegas.

A resposta de Maria à discriminação revela sua resiliência. Ao se olhar no espelho e encontrar beleza em sua própria identidade, ela demonstra uma força interior que é crucial para o desenvolvimento emocional saudável. Esse aspecto ressalta a importância de promover a autoaceitação e a confiança nas crianças, fortalecendo-as contra adversidades sociais. Violência simbólica se manifesta por meio de práticas e discursos que impõem uma determinada visão de mundo, perpetuando hierarquias e desigualdades sociais (RECUERO; SOARES, 2013, p. 5).

A gentileza é um tema central na narrativa da Bruxa e do Príncipe. Segundo Papalia, Olds e Feldman (2013), a capacidade de ser gentil e empático, reconhecendo as experiências dos outros, é crucial no desenvolvimento de habilidades sociais e de relacionamentos saudáveis. A Bruxa introduz esse conceito ao Príncipe, que passa a buscar compreender a dor dos outros e a cultivar a empatia desde a infância. Essa atitude mostra como a gentileza não só enriquece a história, mas também o desenvolvimento humano.

A parte do texto que menciona a cena da Bruxa desafiando estereótipos de gênero relaciona-se com o livro *Desenvolvimento*

---

*Humano*, de Diane Papalia, Sally Olds e Ruth Feldman (2013), ao abordar a influência das expectativas sociais sobre as crianças. O livro explora como as crianças podem ser influenciadas por estereótipos de gênero desde cedo e como essas influências podem afetar seu desenvolvimento. Ao desafiar essas expectativas, como a cena da Bruxa faz, é possível promover um desenvolvimento mais aberto e equitativo, onde as crianças têm liberdade para explorar diferentes papéis e se expressar de maneira autêntica.

A parte do jogo "Gentileza gera Gentileza" destaca a importância do conhecimento e compreensão da história para promover uma sociedade mais justa e igualitária. A participação ativa da Bruxa no jogo demonstra a importância de educar as crianças sobre questões sociais e históricas para desenvolver uma visão crítica do mundo ao seu redor.

O desfecho, onde o Príncipe escolhe a Bruxa em vez das fadas, reforça a mensagem de que a individualidade e a autenticidade devem ser valorizadas acima de estereótipos superficiais. Essa conclusão poderosa incentiva a aceitação das diferenças e destaca a importância da autonomia na formação da identidade infantil.

Em suma, "A Bruxa" oferece um rico terreno para explorar temas de desenvolvimento infantil, resiliência e psicologia, proporcionando insights valiosos sobre como promover um ambiente que nutre a autoestima, a empatia e a aceitação na jornada das crianças em direção à idade adulta e de como precisamos combater o patriarcado e seu arcabouço enraizado em nossa sociedade.

---

## Considerações finais

Este artigo buscou analisar a dramaturgia *A Bruxa*, de Wanderson Lana, sob a perspectiva interseccional, dialogando com as pesquisas de três autoras sobre temas como teatralidades decoloniais, umbanda e violência contra a mulher trans. O objetivo foi mostrar como o texto teatral aborda assuntos emergentes e urgentes para a infância e a juventude, como a cultura regional, a religião, a identidade de gênero, a violência simbólica e a empatia.

Os resultados obtidos indicam que a dramaturgia *A Bruxa* é um convite para reelaborar, refletir e intercruzar as possibilidades de um processo educativo e artístico que valorize a diversidade, a criatividade e o respeito às diferenças. A partir da experiência realizada com crianças de 07 a 12 anos na cidade de Primavera do Leste, foi possível observar como a peça estimula o imaginário, o lúdico e o crítico dos espectadores, provocando questionamentos e reflexões sobre os temas abordados.

As contribuições deste trabalho se dão no sentido de ampliar o debate sobre a importância do teatro para a infância e a juventude, como uma ferramenta de transformação social e cultural, que pode promover o empoderamento e a denúncia das imagens de controle. Como sugestões para continuidades ou desdobramentos da pesquisa, propõe-se a realização de novas experiências com a dramaturgia *A Bruxa*, envolvendo diferentes públicos e contextos, bem como a elaboração de outros estudos que abordem a interseccionalidade como uma perspectiva teórica e metodológica

---

para a análise de textos teatrais voltados para a infância e a juventude e uma reelaboração das questões levantadas.

### Referências:

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

CORDELLAT, Adrián. Como a violência (inclusive leve) afeta o cérebro das crianças? Reportagem publicada em 10 set. 2024 no *Jornal El País*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/ciencia/2021-09-10/como-a-violencia-inclusive-leve-afeta-o-cerebro-das-criancas.html>.

EURICO, Marcia Campos. *Racismo na Infância*. 1. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2020.

GALEFFI, Dante Augusto. *Didática Filosófica Mínima*. Disponível em :<https://www.youtube.com/watch?v=fu3cbtoA2Nw>

<https://www.plantareducacao.com.br/transdisciplinaridade/>  
acessado em 16 de dezembro de 2023

PAPALIA, Diane E.; OLDS, Sally Wendkos; FELDMAN, Ruth Duskin. *Desenvolvimento humano*. 12ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2013.

PROSS, Harry, *Violencia simbólica y violencia física*. CISC. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. Disponível em [https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/PROSS%20Harry/violencia\\_simbolica\\_y\\_violencia\\_fisica0.pdf](https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/PROSS%20Harry/violencia_simbolica_y_violencia_fisica0.pdf).

RECUERO, Raquel; SOARES, Pricilla. *Violência simbólica e redes sociais no Facebook: o caso da fanpage “diva depressão”*. Galáxia

(São Paulo) 13 (26) . dez 2013. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/gal/a/m4kz3sjg8bwwcybtxcbg6qx/?lang=pt>

TRANSDISCIPLINARIDADE na educação: saiba o que é e como funciona. *Portal Plantar Educação* [S/D.]. Disponível em:  
<https://www.plantareducacao.com.br/transdisciplinaridade/>

---

## Capítulo 2

### Nordeste ficção: Juliana Linhares e a (re)invenção do nordeste brasileiro

Valterlei Borges<sup>9</sup>

#### Introdução

O desejo de escrita deste artigo começa no segundo semestre de 2022, quando seguia de carro pela Avenida Engenheiro Roberto Freire, sentido Morro do Careca, rumo à Praia de Ponta Negra, em Natal, capital do Rio Grande do Norte. O rádio do carro estava sintonizado na Rádio Universitária FM<sup>10</sup>, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), e tocou uma versão da canção “Tareco e mariola”<sup>11</sup> cantada por uma voz feminina que me chamou a atenção, especialmente pela sonoridade mais moderna, mais urbana, se assim podemos definir, distinguindo-se das versões mais populares associadas à canção sertaneja, isto é, do sertão. A voz da cantora me parecia familiar mas não a ponto de reconhecê-la de pronto. Foi só na

---

<sup>9</sup> É professor, pesquisador e produtor cultural. Possui Doutorado em Estudos de Literatura (UFF, 2016). Realizou pesquisa de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (USP, 2019). E-mail: [val.borges@gmail.com](mailto:val.borges@gmail.com)

Este capítulo é dedicado aos meus alunos do Instituto Federal do Rio Grande do Norte – IFRN, onde lecionei de maio/2021 a maio/2023, no curso superior de Tecnologia em Produção Cultural.

<sup>10</sup> Rádio Universitária FM, frequência 88,9. Instagram: <https://www.instagram.com/radiouniversitarianatal/>. Acesso em: 09 jan. 2024. A rádio pode ser ouvida on-line no seguinte link: <http://radio.comunica.ufrn.br:8000/live.aac>. Acesso em: 09 jan. 2024.

<sup>11</sup> “Tareco e mariola” tem autoria de Petrúcio Antonio de Amorim e faz parte do cancionero popular do nordeste brasileiro, especialmente na versão de Flávio José.

---

hora dos créditos da canção que associei a voz à pessoa: Juliana Linhares.

É nesse trajeto de carro que o trabalho de Juliana Linhares pela primeira vez me chama a atenção com interesse acadêmico. É curioso pensar que esse interesse surge especialmente num dos pontos emblemáticos de Natal, por coincidência, cidade de origem de Juliana Linhares. O programa da Rádio Universitária FM, com aproximadamente uma hora de duração e dedicado exclusivamente à sua obra, apresentou algumas facetas da cantora potiguar, trazendo um panorama artístico entrelaçado à sua vida profissional e pessoal.

Nesse período eu estava em Natal como professor no Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN) e buscava conhecer a produção artística local, especialmente por ser oriundo da região sudeste, que historicamente filtra muito da produção artística do nordeste, priorizando, em certo sentido, a popularidade de alguns artistas em detrimento de outros.

A primeira coisa que fiz foi procurar a obra de Linhares nas plataformas de *streaming* de música. Embora à frente de uma banda chamada *Pietá*, naquele momento a cantora tinha lançado um álbum solo que vinha ganhando repercussão na mídia especializada. O álbum era o *Nordeste ficção*, lançado nas plataformas de *streaming* no dia 26 de março de 2021, durante a pandemia do COVID-19.

Geralmente os trabalhos de pesquisas acadêmicas são desenvolvidos por interesses dos pesquisadores, mas às vezes a

---

construção de dados científicos aparecem em locais e situações não intencionais, a exemplo de algumas situações apontadas nos estudos de Latour e Woolgar (1997). E foi justamente esse o caso.

O presente trabalho busca lançar um olhar investigativo para o álbum *Nordeste ficção*, de Juliana Linhares, como uma obra divisora em sua carreira não só pela inovação artística e qualidade sonora e poética, mas por enxergar no disco o desdobramento de uma construção de identidade artística e cultural da artista, abrindo um diálogo direto com outros trabalhos já publicados (BORGES, 2017a; BORGES, 2017b). Nas onze canções que compõem o álbum, a começar pela canção homônima que dá título ao trabalho, é possível perceber como Linhares busca (re)inventar uma identidade nordestina contemporânea, desvinculando-se, ou pelo menos afastando-se, da imagem arquetípica das cantoras nordestinas e do cancionário popular do nordeste, seja pela sonoridade, seja pela indumentária, seja pela autoimagem, seja pelo discurso.

### **Que rainha sou eu**

A potiguar Juliana Linhares encontra-se radicada no Rio de Janeiro. Mudou-se há mais de dez anos para estudar teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É nesse período, como forasteira em terras cariocas, que as diferenças identitárias começam a ficar evidentes e cada vez mais recorrentes. Ser nordestino no sudeste é viver, muitas vezes, definido por uma imagem estereotipada, ainda que haja movimentos recentes de contestação desse passado que persiste em refletir no presente.

---

Identificar-se é, antes de tudo, confrontar-se com o outro mas também consigo mesmo.

É desse estranhamento identitário que começa a surgir o desejo de um álbum que refletisse sobre o nordeste contemporâneo. O desejo fica mais latente quando Linhares assiste a peça de teatro *A invenção do nordeste*, do Grupo Carmin, de sua cidade Natal. A peça, inspirada no livro *A invenção do nordeste e outras artes*, do professor paraibano Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2021), é uma ficção escrita pelo professor Pablo Capistrano em parceria com o ator Henrique Fontes, ambos moradores de Natal. *A invenção do nordeste* estreou em 2017 e

aborda o surgimento e a trajetória histórica da região nordeste, propondo a desconstrução da imagem estereotipada do nordestino. Motivada por reações xenófobas, manifestadas na internet durante as eleições de 2014, a atriz Quitéria Kelly encontra, na obra de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, um ponto de partida para refletir as divisões sociais brasileiras. Durval é historiador e autor do livro: *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Durante a pesquisa, o Carmin mergulhou nos mecanismos estéticos, históricos e culturais que contribuíram para a formação de uma visão reducionista do nordeste brasileiro. A partir daí, Pablo Capistrano e Henrique Fontes escreveram uma autoficção onde um diretor é contratado por uma grande produtora de fora do nordeste para preparar dois atores norte-rio-grandenses na disputa pelo papel de um personagem nordestino. Durante a preparação, a identidade nordestina entra em cheque. Afinal, existiria apenas uma identidade nordestina? (Grupo Carmin, sem data, sem paginação).

A trama dialoga diretamente com os estereótipos e os preconceitos criados em torno do que é ser nordestino, gerando no público reflexões sobre a construção social da identidade nordestina, especialmente na caracterização e construção de personagens

---

vividos por atores sudestinos, como o modelo propagado pelos grandes veículos de comunicação e produtoras sediadas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Essa discussão é bastante antiga pelo fato da indústria cultural hegemônica estar historicamente sediada na região sudeste, sobretudo antes do advento da digitalização do processo criativo no campo fonográfico (cf. BORGES, 2014). Em certo sentido chama-nos a atenção o fato de que ainda permanece um fluxo de artistas rumo à construção de carreira na região sudeste, a exemplo de muitos que realizaram esse movimento migratório na segunda metade do século XX. Mesmo após a revolução causada com a pane da indústria fonográfica na virada do século, certos modelos de negócio e especialmente de distribuição permanecem centrados em alguns eixos. Se é possível identificar que atualmente cada região pode ter seu polo de produção (cf. Autor, 2017a), os grandes centros ainda parecem exercer influência sobre os estilos e o consumo do público. Mesmo atualmente a televisão aberta e as rádios FM continuam tendo um poder de influência na cadeia produtiva da música popular brasileira. Estar em uma trilha sonora de telenovela sem dúvida alguma impulsiona a projeção do artista em âmbito nacional, especialmente o artista que circula dentro de determinados nichos de público, estourando a bolha de consumo que rege a vida e também a produção cultural contemporânea. E as rádios FM ainda continuam tendo um alcance significativo, na medida em que ainda são bastante executadas em comércios e no transporte público, além dos espaços privados.

---

Essa migração para o mercado fonográfico do sudeste já foi quase mandatória para o artista que pretendia alcançar o público nacional. Analisamos profundamente um desses nomes em trabalho anterior (BORGES, 2016). Contudo, o fluxo agora não é algo obrigatório como foi no auge da indústria fonográfica no século XX. A descentralização aliada aos baixos custos de produção e à facilidade de distribuição transformaram a indústria da música popular brasileira. Atualmente é possível produzir um material de excelente qualidade sonora em um estúdio caseiro. O primeiro álbum solo de Juliana Linhares foi produzido justamente assim, de forma independente, em seu apartamento no Rio de Janeiro, durante o período de isolamento social causado pela pandemia.

O álbum *Nordeste ficção* foi lançado na plataforma de streaming *Spotify* no dia 26 de março de 2021. Desde então vem gerando repercussão e ganhando elogios da crítica especializada em importantes veículos de comunicação (cf. Diniz, 2022; Lucila, 2022). Ousamos dizer que a própria carreira de Juliana Linhares alcançou outros patamares após o álbum. Trata-se de seu primeiro trabalho solo, sem os projetos em grupo *Pietá* e *Iara Ira*, formados ainda nos tempos da UNIRIO. A canção que abre o álbum, denominada “Bombinha”, e que foi trilha sonora da telenovela *Mar do sertão*, exibida entre agosto de 2022 e março de 2023 na emissora *Rede Globo*, diz o seguinte:

---

Quem explode é bombinha  
Eu quero cantar pros meus  
Deixa que eu mesma decido que rainha sou eu

Do abraço forte, do reconfortar  
Rainha de tudo que quero  
Rainha de tudo que há

E não quero ir pra Marte  
Quero ir pro Ceará  
Não vim aqui me exhibir  
Eu vim aqui te buscar

E não quero ficar rica  
E nem quero me armar  
Eu quero jaz de espírito  
E saúde pra brincar

(Carlos Posada)

O excerto da letra da canção revela por reflexo alguns posicionamentos da artista, ao tentar, por exemplo, de forma intencional, inventar seu próprio reino. O reino de Juliana Linhares é contemporâneo, sem hierarquia e dissidente daquilo que, inconscientemente, espera-se de um reino tradicional. Há ainda outros elementos na letra da canção: autenticidade e autoafirmação, empoderamento feminino, valorização das relações afetivas, desprezo para exhibições (des)necessárias, preferências por experiências simples, eleição de prioridades na vida, tom descontraído e brincalhão, e tudo isso está presente em *Nordeste ficção*. “Bombinha” abre o álbum apresentando muito da unicidade do trabalho, que praticamente em todas as canções perpassa por essa intencionalidade artística.

“Balanço” é a segunda canção do álbum e também a segunda a fazer parte de outra trilha sonora de telenovela, a reedição de *Renascer*, também na emissora *Rede Globo* e agora em horário

---

nobre, com exibição iniciada em janeiro/2024<sup>12</sup>. A letra da canção inicia com os seguintes versos:

Eu não posso mudar o mundo  
Mas eu balanço  
Mas eu balanço  
Mas eu balanço o mundo

(Juliana Linhares, Khrystal Saraiva, Moyseis Marques e Sami Tarik)

É possível identificar no pequeno trecho da letra da canção a dissidência e a inconformidade com o mundo, porém, o desejo de mudança, de vivência e de intervenção permanecem como pontos centrais. Se o eu da canção tem consciência de suas limitações, também tem consciência de seu poder de contribuição para melhor equilíbrio das forças que regem esse mundo. Há, dessa forma, pontos pertinentes no fragmento: reconhecimento da limitação individual, atitude de resiliência e ação, simbolismo poético em balançar o mundo, contraste entre a grandeza e a modéstia, reflexão sobre a natureza da mudança e as possibilidades de transformação pessoal. Se não é possível mudar o mundo, que a vivência possa pelo menos questionar e fazer refletir, possa rever o que está posto.

Outra canção que chama a atenção no álbum é “Aburguesar”, composição inédita do tropicalista Tom Zé. Os vocais da canção são divididos com a artista carioca Letrux. Vejamos abaixo um trecho da letra:

---

<sup>12</sup> A telenovela estreou no dia 22 de janeiro de 2024 e estava em exibição durante a escrita do artigo.

Depressa, porque  
Meu bem, meu bem, meu bem  
Daqui a alguns anos  
Vamos nos aburguesar ha, ha  
Daqui a alguns anos  
Vamos nos aburguesar ha, ha  
Daqui a alguns anos, infelizmente  
Vamos todos nos aburguesar

Os nossos ideais, que covardia  
Que covardia  
Trocados pelos sonhos da burguesia  
A casa, o carro, os filhos e a poupança  
O desejo natural de segurança

(Tom Zé)

Embora construída a partir de uma crítica social direta, bem ao estilo do compositor Tom Zé, podemos novamente identificar algumas das características apontadas nas outras canções, especialmente dissidência e inconformidade. Há também, na letra da canção, uma crítica ao modelo de vida orientado pelo capital, um desapontamento com o mundo materialista, formado sobretudo na relação com o trabalho e o conseqüente acúmulo de bens, que representa, por essa perspectiva, os elementos burgueses e o sucesso. Os ideais, por mais que lembrados e de alguma forma presentes, cedem espaço aos pilares oferecidos pelo sistema, isto é, o modelo de vida aburguesado. A letra revela ainda uma certa pressa e ironia, sugerindo urgência ou inevitabilidade no processo de aburguesamento, ainda que o “ha, ha” (representando uma risada) indique distância ou desconforto em relação a essa mudança. Mas, ao fim e ao cabo, o sistema é sempre mais forte.

Apresentaremos a seguir a canção que dá título ao álbum: “Nordeste ficção”. O título dialoga diretamente com o livro de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que nos referimos anteriormente, e também consegue resumir bem as intencionalidades artísticas de Juliana Linhares em todo o trabalho: pensar o nordeste como uma criação, uma invenção e, por que não, uma ficção? Abaixo, a letra da canção na íntegra:

Um dia eu sonhei que eu era um cacto  
Desses que tenho em casa e eu não cuido  
E que mesmo sem cor, sem água  
Sem ter flor pra dar  
Com os espinhos tortos 'inda olha rindo

Vivo intacto  
Vivo intacto  
O cacto

Menina, o sonho eu acho que era um cacto  
De um interior envelhecido  
Que fugira do sertão na tentativa  
De colher futuro farto e voz ativa

Vivo intacto  
Vivo intacto  
O cacto

Olha eu em SP, na portaria  
Da brecha eu te mando um bom dia  
O senhor bate os seus pés, sobe a fumaça  
Tragando o mundo eu sigo, e você passa

Agora eu viajei, eu era um cacto  
Desses na cidade grande, esquecidos  
Chique, chique, pobre, pobre  
Lado a lado

Que rachando a terra abre mais caminho  
Amordace os dentes, sou eu o cacto  
Cortando a raiz, sou mais de um país e um estado desistente

---

É fama pra dizer que a gente aguenta (vivo intacto)  
Que manda chumbo grosso e nós sustenta (vivo intacto)  
Botaram pra vender nossa esperança (vivo intacto)  
Criaram o roteiro dessa dança (vivo intacto)

Lugar hostil de gente tão pacífica  
Nordeste ficção científica  
É pobre, é seca, é criança raquítica  
Nordeste invenção política

Hei, herêrêrêrêrê, harêêra  
Nordeste emoção artística  
Hei, herêrêrêrêrê, herêêra  
Nordeste ficção científica  
Nordeste invenção política  
Nordeste ficção científica

(Juliana Linhares e Rafael Barbosa de Araújo)

A letra de “Nordeste ficção” permite algumas reflexões e críticas sobre a realidade do nordeste brasileiro, ao mesmo tempo em que explora simbolismos e metáforas, especialmente através da figura do cacto, que funciona quase como um personagem central na canção. Vejamos alguns aspectos a respeito da estrutura, dos temas abordados, do uso de linguagem e também outras comparações.

A letra é composta por estrofes curtas e versos simples, o que confere um ritmo fluido à leitura, se analisarmos a letra como um texto literário. A repetição de "vivo intacto", ao longo do texto, reforça uma ideia de persistência e resiliência, enquanto a variação nos versos adiciona certo dinamismo à canção.

O cacto é utilizado como uma metáfora para representar a resistência e a adaptabilidade do povo nordestino diante das adversidades, sendo praticamente o personagem principal no desenvolvimento da trama na canção. Mesmo sem cuidados, o cacto

---

permanece vivo e intacto, refletindo sua força em condições difíceis. Importante destacar que quando o cacto foge do sertão “na tentativa de colher futuro farto e voz ativa”, ele encontra refúgio justamente na portaria de um prédio em São Paulo, espaço majoritariamente ocupado por migrantes nordestinos na região sudeste e, em geral, um local de silenciamento profissional e de pouca visibilidade.

Assim, a letra aborda questões sociais e políticas, como a migração do interior para as grandes cidades em busca de oportunidades, a coexistência de classes sociais contrastantes e a manipulação política da esperança e da identidade nordestina. Trata-se, mesmo agora no primeiro quinto do século XXI, da realidade de muitas famílias brasileiras.

A oposição entre "chique, chique, pobre, pobre" ressalta as disparidades socioeconômicas presentes na cidade grande e que convivem, em certa medida, lado a lado, sobretudo em ambientes como os das portarias dos prédios residenciais e comerciais. Também é possível identificar um trocadilho com o “xique-xique”, uma espécie de cacto comum no semiárido nordestino e inclusive retratada em outras canções populares<sup>13</sup>. Além disso, a dualidade entre a resistência do cacto e a exploração do nordestino é exaltada, criando uma atmosfera de conflito e contraste.

A letra a todo tempo questiona e desafia estereótipos sobre o nordeste, apresentando-o como uma ficção científica, uma criação política e uma fonte de emoção artística. Há uma crítica sobre a

---

<sup>13</sup> Ver, por exemplo, as canções “Meu padrim”, de Luiz Gonzaga e Francisco Marcelino Muniz de Medeiros, e “Sabor colorido”, de Geraldo Azevedo.

---

construção da identidade nordestina e sua representação nos meios de comunicação e na política e sobre a invenção de um tipo de nordeste – visto que são muitos - , no qual misturam-se três distintas percepções sobre uma mesma realidade: uma percepção ficcional ou invencional, uma percepção política ou derivada de decisões e oportunismo político e, por fim, uma percepção artística ou criacional. Em comum nas três percepções, podemos apontar um tipo de definição que Costa (2002) chama de identidade designada ou atribuída, isto é, “reportam-se a construções discursivas ou icônicas de entidades coletivas, com as quais aqueles que as produzem não têm relação subjetiva de pertença” (Costa, 2022, p. 27). Em outras palavras: uma forma arbitrária de definição de grupo social produzida por terceiros sem pertencimento ao referido grupo. A letra, portanto, critica a simplificação da caracterização de uma região naturalmente diversa. É como se a letra reivindicasse mais do que esses três tipos de nordeste, muitas vezes estereotipados.

"Nordeste ficção" mistura crítica social e política com simbolismo e metáfora, explorando a resistência e a identidade do povo nordestino. A estrutura relativamente simples e o conteúdo denso permitem diversas interpretações, revelando camadas de significado sobre a realidade e a imaginação da região.

Nesta análise de “Nordeste ficção” focamos especialmente na letra e nas abordagens que esse tipo de conteúdo permite, mas é importante acrescentar a carga emocional e a interpretação vibrante que Juliana Linhares imprime na canção. Ousamos dizer ainda que Juliana Linhares parece reforçar intencionalmente seu sotaque

---

potiguar, afirmando na própria sonoridade da linguagem a sua identidade nordestina. Letra, música e canto se conjugam numa canção de protesto contemporânea, na qual a identidade e a subalternização são pontos centrais da análise<sup>14</sup>.

### **Diálogo entre imagem e canção**

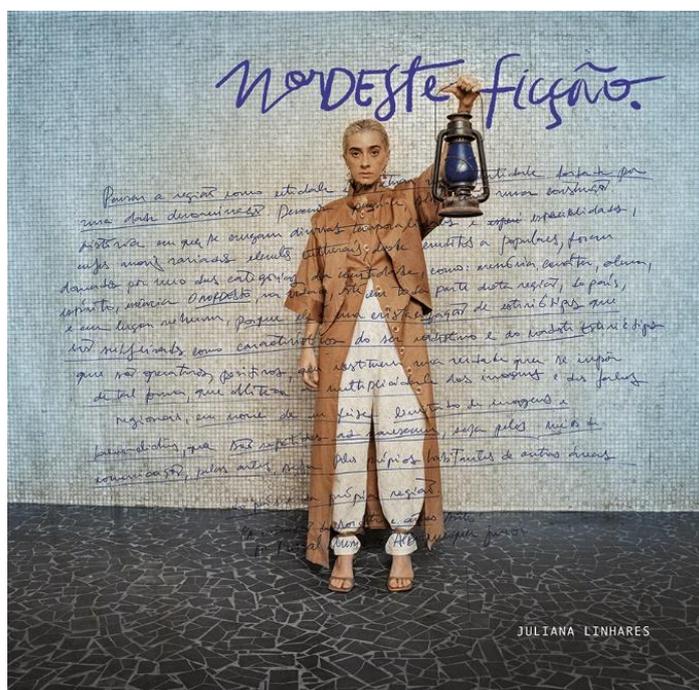
*Nordeste ficção* traz uma característica que já apontamos em trabalhos de outros artistas (cf. Autor, 2016), que é o diálogo entre a construção da imagem artística e a identidade visual do trabalho relacionados diretamente com as canções do disco. Muitas canções, por si só, criam um certo sentido imagético sobre o nordeste de Juliana Linhares. Trata-se, antes de tudo, de um nordeste criado e imaginado pela artista, com suas peculiaridades e tramas localizadas especialmente na contemporaneidade midiática, isto é, o mundo no qual as redes sociais digitais tornaram-se importantes canais de comunicação e, portanto, canais de construção de imaginário e de formação de opinião, ainda que muitas vezes criticadas pela generalizada superficialidade desse tipo de meio comunicacional. O fato é que esses canais – Instagram, em especial – produzem imaginários e, conseqüentemente, impactam na vida cotidiana.

---

<sup>14</sup> O disco *Nordeste ficção*, assim como a canção homônima, pode ser ouvido no seguinte link: <https://open.spotify.com/album/5k5zBgDqt68LlRQ4OWIf2?si=dogEoCTTT7GF4rWfhXgYuA>. Acesso em: 17 mar. 2024.

Vejamos a seguir a identidade visual do disco *Nordeste ficção*:

Capa do disco *Nordeste ficção*.



Fonte: divulgação.

[Descrição da imagem] Imagem da capa do disco *Nordeste ficção*, de Juliana Linhares. A cantora Juliana Linhares aparece no centro do disco vestindo calça bege clara e sobretudo marrom, lembrando tons de terra, e calça uma sandália com os pés à mostra. A cantora segura uma lanterna antiga de cor azul em sua mão esquerda na altura do seu rosto. A chão é formado por cacos de piso preto. O fundo da imagem é de cor azul clara. Na parte superior aparece o nome do disco em cor azul escuro. Na parte central aparece um texto de difícil leitura, em letra cursiva, que remete à obra *A invenção de nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior. É possível identificar a assinatura do autor ao final do texto. Na parte inferior do disco aparece o nome de Juliana Linhares em branco (contrastando com o piso preto) [Fim da descrição].

O primeiro ponto a destacar é a fonte da letra utilizada no trabalho: trata-se de uma letra cursiva, isto é, uma letra manual, portanto, autoral, o que tende a imprimir uma identidade ao trabalho. O título utiliza a mesma fonte do texto que está centralizado na capa

---

do disco, que é de autoria de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, inclusive sendo possível verificar a assinatura do autor ao final do texto. Assim, na própria identidade visual do trabalho há uma relação direta com a obra *A invenção do nordeste e outras artes*.

O segundo ponto é em relação à paleta de cores, focando muito no azul e com tom terroso – excessivamente utilizado para representar o nordeste brasileiro - apenas o sobretudo utilizado por Juliana Linhares. É como se ela mesma fosse a representação do nordeste em meio a um céu azul. Nesse sentido, novamente buscou-se quebrar o estereótipo da representação típica do nordeste utilizado nos grandes meios de comunicação.

O terceiro e último ponto, como um complemento ao ponto anterior, diz respeito à indumentária utilizada pela artista que, de forma geral, também quebra a representação estereotipada da roupa sertaneja. Ainda que o sobretudo venha com tom terroso, trata-se de um modelo bastante contemporâneo, novamente afastando-se da representação típica do sertão nordestino.

É importante atentar também para a própria imagem de Juliana Linhares, que muitas vezes se aproxima visualmente mais de uma artista associada ao *pop-rock* do que de uma cantora da música popular brasileira. As roupas contemporâneas, o visual com cabelo descolorido, em certo sentido contrastando com a imagem clássica associada às cantoras nordestinas. A respeito desse ponto, em entrevista a Lucila Bezerra (2022, sem paginação) no jornal *Brasil de Fato on-line*, Linhares diz o seguinte:

---

[...] muitas vezes não consigo responder aos estereótipos do interior sertanejo, apesar de ter isso porque meu pai é, e visitei muito. Então, tenho muito próximo, a minha família toda é do interior do Rio Grande do Norte, mas eu nasci no litoral. Essa mistura toda faz com que me identifique muito com um lado mais rock da Elba [Ramalho], por exemplo [...].

[...] eu sou uma nordestina misturada, uma nordestina que tem uma vida no Rio [de Janeiro], mas não deixo de ser nordestina e de carregar um monte de coisa e de responder a um monte de expectativas diferentes das que as pessoas esperam. E aí, platinei o cabelo e fui brincar um pouco com a imagem, quis construir imagens de clipes que não fossem associadas à ideia do cacto, da chita, do milho, do Padre Cícero.

Eu não queria representar o nordeste de cara, mas eu queria que você fosse convidado a entrar naquilo de uma forma diferente.

Podemos perceber na entrevista que a própria Juliana Linhares reconhece que certos estereótipos estão associados ao imaginário da música popular nordestina. Justamente por visualizar esse elo de forma clara, optou por afastar-se dessas representações. No entanto, o seu canto muitas vezes se aproxima das cantoras nordestinas, a exemplo de Elba Ramalho e Amelinha. Em alguns momentos é um forjar-se por contraste, em outros momentos é um forjar-se por associação. Contraste e associação trabalham juntos, lado a lado, na construção da identidade artística e cultural de Juliana Linhares. É necessário se afastar do imaginário social do nordeste para se aproximar de seu próprio nordeste contemporâneo.

---

## Considerações finais

*Nordeste ficção* é um trabalho autoral de Juliana Linhares com participação e colaboração de outros compositores e artistas, que em seu conceito como obra busca refletir sobre o que é ser nordestino no mundo contemporâneo. Para isso, dialoga com muitos signos característicos da região, algumas vezes se aproximando, outras vezes se distanciando. Muitas vezes de forma intencional, outras vezes de forma não intencional.

Como em todo diálogo colaborativo, as conversas podem apontar novos rumos e entendimentos. O nordeste de Juliana Linhares carrega signos da tradição nordestina, mas, contraditoriamente, busca por novas formas de representação a partir de outras perspectivas, tais como a construção de uma identidade visual mais próxima do *pop-rock*, a linguagem musical mais aberta às experimentações e a própria construção de discurso da artista.

Percebe-se nas entrevistas analisadas a intencionalidade de Linhares em questionar o imaginário social nordestino que, majoritariamente, é forjado e reproduzido pelos grandes polos culturais localizados na região sudeste do Brasil. No entanto, é interessante perceber que muitas das características que ela questiona estão presentes em seu trabalho.

A representação do nordeste clássico, por assim dizer, está presente em muitas das suas canções (no canto, nas referências musicais, nas referências geográficas). Com isso, enquanto um pé se mantém no nordeste, o outro é livre para se apoiar em qualquer

---

região e, por que não, no mundo? Juliana Linhares, mais do que o cacto cantado na canção homônima que dá nome ao disco, é flor do sertão, mesmo tendo crescido no litoral potiguar e atualmente vivendo no Rio de Janeiro.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste outras artes*. São Paulo: Cortez, 2021.

BEZERRA, Lucila. “Nordeste ficção”: Juliana Linhares fala sobre seu álbum e referências musicais. Reportagem no jornal *Brasil de Fato on-line*, publicada em 04 de julho de 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/07/04/nordeste-ficcao-juliana-linhares-fala-sobre-seu-album-e-referencias-musicais> . Acesso em: 10 jan. 2024.

BORGES, Valterlei. *Novos modelos de produção e consumo: um estudo sobre as mudanças ocorridas com o advento das plataformas digitais*. Niterói: Eduff, 2014.

BORGES, Valterlei. *Em uma esquina do sul: fragmentações e construções identitárias na música platina a partir da análise da obra de Vitor Ramil*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2016.

BORGES, Valterlei. Relativizando as identidades: Vitor Ramil e a estética do frio. *Anuário de Literatura*, v. 22, p. 136-149, 2017a.

BORGES, Valterlei. Regionalismo e identidade na obra de Vitor Ramil: uma análise do disco Délibáb. *Trama: Indústria Criativa em Revista*, v. 5, p. 103-122, 2017b.

---

COSTA, Antonio Firmino da. Identidade culturais urbanas em época de globalização. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* – vol. 17, no 48, p. 15-30. São Paulo. Fev. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092002000100003&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000100003&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 09 mar. 2024.

DINIZ, Augusto. Inspirada em livro cantora Juliana Linhares lança Nordeste ficção. Reportagem na *Revista Carpa Capital on-line*, publicada em 14 de março de 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/augusto-diniz/inspirada-em-livro-cantora-juliana-linhares-lanca-nordeste-ficcao/> . Acesso em: 10 jan. 2024.

GRUPO CARMIN. A invenção do nordeste. *Texto com resumo da peça no site do Grupo Carmin*. [S/D.]. Disponível em: [https://www.grupocarmin.com.br/?page\\_id=1460](https://www.grupocarmin.com.br/?page_id=1460) . Acesso em: 11 jan. 2024.

LATOUR, Bruno e WOOGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção de dados científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LINHARES, Juliana. *Nordeste ficção*. Álbum em formato digital. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5k5zBgDqt68LfLrQ4OWIf2> . Acesso em: 10 jan. 2024.

---

## Capítulo 3

# Entre Telas e Cuidados: Uma Abordagem Interdisciplinar da Presença Feminina no Cinema e seu Impacto Democrático

Gracielly Soares Gomes <sup>15</sup>

Henriqueta Fernanda C.A.F. Lima <sup>16</sup>

Lohaine Barbosa Lohmann <sup>17</sup>

### Introdução

O cinema, enquanto espaço de expressão e manifestação da arte, é um meio poderoso de comunicação que ora representa resistência à opressão social dominante, ora se configura como um instrumento simbólico de ratificação de uma cultura segregadora. Nessa dualidade, as produções cinematográficas têm o potencial não apenas de desafiar e questionar as normas estabelecidas, mas também de perpetuar visões que refletem as estruturas sociais existentes. Este dinamismo intrínseco ao cinema o coloca no centro das discussões sobre influência cultural e social.

---

<sup>15</sup> Doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) pela Universidade Federal de Mato Grosso

<sup>16</sup> Juíza de Direito do Tribunal de Justiça do Estado de Mato Grosso. Doutoranda em Direito pelo Centro Universitário de Brasília (CEUB) e Doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) pela Universidade Federal de Mato Grosso

<sup>17</sup> Doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) pela Universidade Federal de Mato Grosso

---

Nessa senda, numa sociedade marcadamente machista, sexista e racista, as formas de expressão do feminino e a presença da mulher neste espaço, nem sempre é o representativo de modo inclusivo, democrático, aqui se considerando democracia não como mero “governo da maioria”, mas como lugar em que as diferenças, as minorias são respeitadas em direitos e em dignidade.

Assim, ante a premente necessidade de se compreender, como uma abordagem interdisciplinar da presença feminina no cinema e seu impacto democrático, impõe-se, e é o que se propõe a presente discussão em tela.

De largada, contextualizamos o cuidado feminino como elemento-chave na narrativa cinematográfica e na dinâmica democrática, apresentando a influência do cinema na construção cultural e social, bem como a representatividade feminina nas telas, discutindo parte da história dessa representação - desde estereótipos até personagens mais complexas- e explorando as formas como essas representações contribuem para a percepção pública das mulheres na sociedade.

Na sequência, numa perspectiva mais humanista, discutiremos o cuidado feminino como elemento narrativo e seu impacto na construção de personagens femininas, com ênfase no olhar de como essas narrativas que destacam o cuidado podem desafiar ou reforçar normas de gênero. Daí, relacionamos esse olhar com a formação de ideias democráticas, enquanto ambiente em que a pluralidade de ideias e diversidade é uma característica elementar, com destaque ao poder efetivo que o processo

---

comunicativo detém, inclusive, no campo simbólico, e seus desdobros na indústria cinematográfica, especialmente as conquistas recentes e seu potencial para transformar a representação feminina no cinema.

Finalmente, exploraremos o impacto significativo das representações femininas no cinema na formação da percepção pública das mulheres na sociedade, analisando de que maneira essas representações têm o potencial de moldar atitudes e, conseqüentemente, contribuir para a construção de uma democracia mais inclusiva. Para embasar esta análise, recorreremos à revisão bibliográfica, examinando artigos e trabalhos acadêmicos reconhecidos que oferecem insights aprofundados sobre o tema em questão. Essa abordagem fundamentada na literatura especializada permitirá uma compreensão mais abrangente das complexas interações entre as narrativas cinematográficas e as percepções sociais, promovendo a possibilidade de uma análise crítica e embasada sobre o papel do cinema na configuração da visão pública das mulheres e, por extensão, na evolução de uma sociedade mais democrática e inclusiva.

### **Representatividade feminina nas telas**

A representação social desempenha um papel fundamental ao proporcionar uma base para uma política identitária que se concentra no confronto e na demarcação das diferenças. A comunicação – mais propriamente o cinema no recorte deste trabalho – entra como uma forma efetiva para a construção desse

---

diálogo. Segundo Morigi (2004) foi a partir do século XX que essa dinâmica entre a sociedade e a comunicação tornou-se mais visível e complexa, à medida que os meios de comunicação de massa passaram a ocupar um espaço mais amplo no contexto social, adquirindo uma centralidade significativa na vida cultural e social.

A ideia de representação encontra clareza ao ser explorada ao longo da história, nas disciplinas das ciências sociais e nos estudos de comunicação social. Contudo, é notável que essa abordagem, por vezes, reduz a obra de arte a uma simples ilustração de problemáticas da realidade, negligenciando sua contribuição enquanto elemento estruturante (LOPES, 2006).

Nesse contexto, Lopes (2006) aponta uma preocupação que ganha relevância, especialmente na década de 1970, quando a questão de gênero é reconceituada não apenas como um tema superficial, mas como algo intrínseco às obras artísticas e práticas culturais. Essa mudança de perspectiva implica uma compreensão mais profunda da representação, reconhecendo que as manifestações artísticas e culturais não apenas refletem, mas também moldam e participam ativamente na construção dos discursos de gênero. A reavaliação da relação entre arte e realidade, neste contexto, destaca a necessidade de considerar as obras não apenas como representações superficiais, mas como expressões complexas que influenciam e são influenciadas pelos constructos sociais.

Portanto, o entendimento da representação vai além da simples reprodução de temáticas, sendo entendido como um

---

processo dinâmico que contribui para a construção e desconstrução de significados sociais. Essa abordagem mais abrangente permite uma análise mais rica e contextualizada das obras de arte e práticas culturais, reconhecendo o potencial transformador que elas possuem no diálogo com as questões de gênero e na configuração de narrativas mais inclusivas e complexas.

Laura Mulvey (1975) aponta a partir dos olhares da psicanálise de Freud e Lacan, que a objetificação feminina é crucial para a estrutura narrativa do cinema, principalmente o considerado cinema clássico. Segundo a autora, as personagens femininas são utilizadas por meio de planos cinematográficos estáticos, closes e jogo de câmera, para a contemplação erótica do espectador. Além disso, Mulvey ressalta que as mulheres estão sempre passivas, esperando serem salvas pelos heróis (em sua maioria das vezes homens brancos e interesse amoroso).

Além de Laura Mulvey, os anos 1970 foi marcado pela crítica feminista por outras teóricas como Bell Hooks, Mary Ann Doane, Clare Johnson, foi a partir dessas e outras autoras que se abriu um diálogo determinante para a história do cinema. No primeiro momento, a principal crítica comum e que será o recorte deste artigo é relacionado à imagem da mulher e seus diversos estereótipos presentes na narrativa cinematográfica (VEIGA, 2017).

Encontramos alguns exemplos clássicos dos gêneros cinematográficos que eram, em grande parte, concebidos para

---

atender a uma audiência masculina ou àqueles que se identificavam com sua perspectiva. Lopes (2006) reitera que as personagens femininas idealizadas e frequentemente colocadas em um papel de objeto de desejo e contemplação não faltam no cinema clássico e hollywoodiano.

Os movimentos de câmera e closes citados por Mulvey para o empobrecimento e objetificação das personagens femininas são encontrados e analisados pela própria autora em dois filmes de Alfred Hitchcock, considerado um dos maiores diretores de todos os tempos. Em “Janela Indiscreta” (1954), temos a personagem Lisa interpretada por uma das mulheres mais famosas na época, a inesquecível Grace Kelly. Lisa é a clássica personagem passiva durante o filme, servindo como objeto erótico para o protagonista Jeff (James Stewart) e também para os próprios espectadores. Sobre isso Mulvey (2005) afirma que podemos observar o exibicionismo de Lisa em sua obsessão pela moda e no anseio de se transformar em uma imagem de contemplação erótica. Isso fica evidente quando ela direciona a atenção do protagonista para suas vestimentas elegantes.

Outro exemplo da exploração das personagens feministas vem novamente de Hitchcock. Embora os estereótipos de gênero tenham se estendido para além do cinema, os inícios das teorias vieram justamente da análise do cinema clássico, o de maior relevância na época dos estudos feministas. Em “Um corpo que cai”

---

(1958) a câmera subjetiva<sup>18</sup> deixa ainda mais evidente a passividade e objetificação das personagens femininas. O efeito é utilizado em momentos da narrativa que mostra o personagem principal, um detetive aposentado interpretado por James Stewart (a quarta parceria entre o ator e o diretor), que sofre de acrofobia - medo de altura.

No entanto, para Laura Mulvey essa técnica da câmera subjetiva potencializou a ideia de passividade. Ou seja, o espectador acompanha o personagem principal, detetive Scottie em uma visão ativa, aquele que olha enquanto Madeleine, interpretada por Kim Novak. Contratado para seguir Madeleine, o personagem passa a olhar, espionar, controlar e seguir a personagem. Tem-se mais um exemplo do que Mulvey considera como objeto erótico controlado a partir do olhar do personagem que é transferido tecnicamente para o olhar do público.

---

Essa breve contextualização vindos de clássicos do suspense e um dos maiores diretores de todos os tempos são o pontapé para a discussão complexa e pertinente do papel da mulher não só em produções cinematográficas, como também nas diversas produções audiovisuais. Embora os exemplos citados sejam do cinema clássico estadunidense, o cinema brasileiro, principalmente em seu início, incorporou diversas técnicas e contextos gerais, e um deles foi a estruturação passiva e muitas vezes objetificada das personagens femininas, resultado também da falta de mulheres no

---

<sup>18</sup> A câmera subjetiva assume a perspectiva de um personagem, revelando-nos sua visão, ao passo que a câmera objetiva apresenta quem é esse personagem.

---

processo e etapas das produções cinematográficas no início da sétima arte.

Segundo Karla Holanda (2017) quando o cinema teve início no Brasil, por volta do século XIX, os espaços políticos eram predominantemente ocupados por homens letrados com mais de 21 anos, excluindo assim mulheres e o proletariado<sup>19</sup>. Apesar de a Declaração dos Direitos Humanos preconizar a igualdade entre os indivíduos, as mulheres não eram contempladas por esse documento, fortalecendo assim a percepção de inferioridade do papel feminino na sociedade.

Movimentos sociais que ganharam força no Brasil nos anos 1960 sobre a participação da mulher na sociedade como um todo são importantes não só para o fomento dos debates, mas na própria criação e produção cinematográfica no país. O Cinema Novo trouxe personagens femininas que expressaram descontentamento com o modelo passivo das mulheres representadas no cinema até então.

## **O Cuidado Além das Telas**

A interseção entre as narrativas cinematográficas e as construções sociais de gênero proporciona um campo rico para investigações, particularmente quando exploramos o papel do cuidado feminino como elemento narrativo, no que se refere às práticas e responsabilidades assumidas por mulheres na promoção do bem-estar e assistência a outros. Este contexto intrigante nos

---

<sup>19</sup> As mulheres só ganharam direito ao voto no Brasil em 1932.

---

leva a examinar de que maneira as representações do cuidado, ao serem transmitidas através do cinema, não apenas moldam personagens femininas, como também são reinterpretadas ativamente pelos espectadores. Desse modo, utilizamos as contribuições de dois teóricos notáveis, Martín-Barbero (1987) e Skinner (2003), cujas perspectivas sobre recepção cultural ativa e controle comportamental, respectivamente, oferecem insights cruciais. Além disso, integramos as reflexões de Mulvey (1975), cujo olhar crítico sobre a representação feminina na cinematografia acrescenta uma dimensão analítica essencial.

Partindo das reflexões de Martín-Barbero (1987), a recepção cultural ativa se configura como um conceito-chave. Nessa perspectiva, Martín-Barbero (1987) argumenta que as práticas culturais não são meras transmissões unilaterais, mas experiências que são reinterpretadas ativamente pelos espectadores. Mulvey (1975), acrescenta uma dimensão crítica, destacando como o olhar masculino permeia a cinematografia tradicional, influenciando a representação e recepção de personagens femininas. A investigação do papel do cuidado feminino no cinema, portanto, incorpora não apenas a dinâmica entre emissão e recepção cultural, mas também a crítica aguçada sobre a objetificação e a representação estereotipada das mulheres na tela.

Ao considerar a construção de personagens femininas no cinema, a integração das perspectivas de Martín-Barbero (1984) e Skinner (2003) continua crucial. A recepção cultural ativa destaca a

---

participação ativa das mulheres espectadoras na atribuição de significados a essas representações, incorporando suas próprias experiências e interpretações. Paralelamente, a teoria do controle comportamental de Skinner (2003) nos direciona para a compreensão do modo como as normas culturais associadas ao cuidado podem ser reforçadas ou contestadas através de recompensas sociais. Nesse ponto, a crítica de Mulvey (1975) sobre o olhar masculino na cinematografia adiciona uma camada de análise ao explorar como as normas culturais, particularmente aquelas ligadas à objetificação feminina, podem influenciar a representação de personagens femininas no cinema.

Martín-Barbero (1984), ao explorar a recepção cultural ativa, destaca que as mulheres espectadoras não são meras consumidoras passivas de representações cinematográficas, mas participantes ativas na atribuição de significados. Esse processo não apenas influencia a forma como as personagens femininas são percebidas, mas também desafia ou reforça normas culturais associadas ao cuidado.

Por sua vez, Skinner (2003) enfoca o controle comportamental, evidenciando como as normas culturais, especialmente aquelas relacionadas ao papel da mulher cuidadora, podem ser internalizadas e perpetuadas através de recompensas sociais. A crítica de Mulvey (1975) sobre o olhar masculino destaca a necessidade de considerar como essas normas podem ser perpetuadas não apenas pela sociedade em geral, mas também pela indústria cinematográfica.

---

A análise conjunta destas perspectivas, enriquecida pela contribuição crítica de Mulvey (1975), fornece uma abordagem abrangente para entender não apenas como as personagens femininas são apresentadas, mas também como são recebidas, reinterpretadas e, por fim, moldadas pela audiência cinematográfica. Essa intersecção entre a recepção cultural ativa, o controle comportamental e a crítica ao olhar masculino destaca a complexidade do impacto do cuidado feminino nas narrativas cinematográficas e na construção de personagens femininas.

Entretanto, a crítica construtiva continua a ser um componente vital dessa discussão. O reconhecimento de que algumas obras inadvertidamente perpetuam estereótipos reforça a necessidade de uma análise mais profunda e uma narrativa cinematográfica mais consciente.

A investigação do cuidado feminino como elemento narrativo nas produções cinematográficas brasileiras transcende a experiência puramente cinematográfica. Ela se estende para além das telas, desencadeando conversas e reflexões que moldam nossa compreensão das mulheres e do cuidado na sociedade. Essas análises críticas não apenas nos convidam a reexaminar as representações, como também a reconhecer o cinema como uma força potencialmente transformadora na busca por uma narrativa mais inclusiva e equitativa na sociedade.

## **O Poder do Processo Comunicativo**

Partindo da lógica de que cultura é produto e condição da

---

linguagem e que essa transcende o caráter meramente instrumental da comunicação para deter caráter existencial e também pragmático, mister se apreender o processo comunicativo numa sociedade dentro de Estado Democrático de Direito.

Ao tratar do modelo de democracia deliberativa, Correia, Ferreira e Espírito Santo (2010) assinalam que, num processo onde todos cidadãos detêm participação que transcende os interesses particulares e visam ao bem comum, a tomada de decisões políticas se funda na troca de razões e argumentos, privilegiando, assim, a esfera pública de associação de deliberação e contestações. Esses autores ponderam, ainda, que “A impraticável ideia de uma assembleia de massa que delibera é substituída por uma concepção de deliberação em associações múltiplas ” (CORREIA; FERREIRA; ESPÍRITO SANTO, 2010, p.59).

Nesse cenário, a linguagem cinematográfica se revela como veículo para transmitir mensagens sobre igualdade de gênero e participação democrática, de modo que o aprofundamento da discussão sobre elementos visuais e narrativos podem influenciar a conscientização social. O campo simbólico exerce, assim, papel precípua à compreensão de como a linguagem, enquanto instrumento de comunicação, pelos media, como cinema, interfere no processo comunicativo democrático.

Bourdieu (1989), ao tratar do poder simbólico e da violência simbólica, em que, a partir do “capital simbólico” – relacionando o prestígio, à honra e ao reconhecimento – que as diferenças de poder são definidas socialmente e impõem ideias, tal como a

---

dominação masculina sobre a mulher, reflexo de sociedade patriarcal onde o homem detém capital social maior que a mulher, naturalizando aquela dominação, como se observa nas disparidades de salários mesmo ocupando mesma profissão, na representação político-partidário ainda tênue, etc. Como destaca o sociólogo francês, essa violência simbólica encontra força e respaldo no desequilíbrio do capital entre homem e mulher, sendo praticada em cumplicidade com a própria vítima, sem que sequer se perceba como tal, dificultando a efetividade de políticas públicas à, ao menos, minimização desse problema. Enfim: sob o manto do poder simbólico, caracterizado por forma de poder percebido e reproduzido como legítimo, a violência simbólica ganha “legitimidade”, disfarçada de “reconhecimento social”. Eis o papel das estruturas simbólicas de promover a percepção do mundo social, ainda que assimétrico de poder, como legítimo.

### **Mulheres Além dos Bastidores: Desafios e conquistas**

É crucial reconhecer as conquistas recentes como faróis de transformação. A ascensão de mais mulheres diretoras, roteiristas, produtoras e profissionais em diversas áreas da produção cinematográfica é um sinal positivo de mudança. O reconhecimento de obras brasileiras como "Que Horas Ela Volta?", escrito e dirigido por Anna Muylaert destaca a crescente valorização de vozes femininas e a abertura para histórias diversas e autênticas. O aumento da presença de mulheres em cargos-chave na indústria cinematográfica brasileira sinaliza uma virada de página,

---

exemplificando não apenas a ascensão de mais diretoras e roteiristas mulheres, sobretudo, uma mudança na forma como as histórias femininas são concebidas e retratadas.

Essas conquistas não só desafiam os estereótipos tradicionais, como também abrem espaço para uma representação mais autêntica, diversificada e empoderada das mulheres. Essas conquistas recentes não apenas desafiam a norma masculina predominante, mas também promovem uma redefinição do que é considerado valioso e relevante nas narrativas cinematográficas. Ao proporcionar mais visibilidade às mulheres nos bastidores, essas conquistas têm o potencial de moldar uma nova e mais inclusiva representação feminina no cinema (MULVEY, 1975).

Os desafios e conquistas enfrentados por mulheres na indústria cinematográfica não é apenas um exercício de reflexão sobre igualdade de oportunidades, mas uma exploração crítica de como essas experiências moldam as histórias que chegam às telas. À medida que celebramos as conquistas recentes, é fundamental manter um olhar crítico sobre os desafios persistentes, assegurando que o cinema continue evoluindo em direção a uma representação mais autêntica, diversificada e igualitária das mulheres.

Os desafios enfrentados pelas mulheres na indústria cinematográfica é uma jornada intrincada, revelando as barreiras que moldam não apenas as trajetórias individuais, mas também a narrativa cinematográfica como um todo. Ao explorarmos essas complexidades, podemos compreender como as experiências das mulheres nos bastidores refletem e, por vezes, desafiam as normas

---

estabelecidas, além de examinar as conquistas recentes que sinalizam um potencial transformador na representação feminina no cinema brasileiro.

A transformação na representação feminina no cinema brasileiro não é apenas uma questão de números; é uma mudança na própria essência das narrativas. O reconhecimento do valor das histórias contadas por mulheres não apenas desafia as normas patriarcais, todavia, enriquece o cinema trazendo perspectivas até então negligenciadas para o centro do palco.

Todo esse cenário é um convite à reflexão sobre os modos como o cinema pode se tornar um agente transformador na desconstrução de estereótipos e na promoção de narrativas mais diversas e inclusivas. À medida que celebramos as conquistas, é imperativo que continuemos a questionar e superar os desafios persistentes, garantindo que o cinema seja verdadeiramente um reflexo da riqueza e complexidade da experiência feminina em sua totalidade.

### **Impacto Social e Político**

Gil Ferreira, com acerto, destaca a importância dos media de comunicação no processo democrático, ponderando a relação imbricada entre pensamento, linguagem e comunicação, assinala: “(...) já que se a linguagem nos dá o mundo, também o inverso é verdade: o nosso mundo dá-nos a linguagem, numa permanente “aceitação da linguagem como aceitação do mundo” (FERREIRA, 2003, p. 30). Continua: “(...) a linguagem não é só uma das dotações

---

de que o homem está dotado tal como está o mundo, mas é nela que se baseia e se representa o que os homens simplesmente chamam de mundo” (FERREIRA, 2003, p.30)

A cultura, enquanto espaço de hegemonia, deve ecoar a pluralidade de falas, expressa uma multiplicidade de cores, numa plasticidade inclusiva, de modo a que a legitimidade democrática seja efetivada.

Ocorre que, numa sociedade marcada pelo preconceito, pelo sexismo, tendo o elemento sexo, há muito tempo, delimitado os contornos do poder, inclusive, institucionalizado, como se observa uma predominância de homens como chefes de governo, nos três níveis estatais; nos Poderes Legislativo e Judiciário, e, ainda na esfera privada, onde a liberdade e a igualdade de condições juridicamente imperam, as mulheres ganham menos que os homens exercendo mesma atividade profissional, há dificuldade prática a que as mulheres, mesmo na arte, possam ter suas vozes faladas e ouvidas.

As políticas de identidade no contexto dos meios de comunicação revelam um envolvimento significativo de grupos minoritários que buscam ativamente promover e valorizar suas identidades (CORREIA; FERREIRA; ESPÍRITO SANTO, 2010), essas iniciativas estão intrinsecamente ligadas a questões fundamentais de poder e acesso a recursos culturais.

A compreensão das políticas de identidade nos meios de comunicação se conecta intrinsecamente com outros tópicos abordados anteriormente. Ao explorar o impacto das

---

representações femininas no cinema e sua influência na percepção pública das mulheres na sociedade, é possível identificar uma interseção com as políticas de identidade. Grupos minoritários, incluindo mulheres, muitas vezes buscam ativamente redefinir suas representações nos meios de comunicação, desafiando estereótipos e promovendo uma visão mais autêntica.

Além disso, a discussão sobre os desafios enfrentados pelas mulheres na indústria cinematográfica e as conquistas recentes destaca a importância das políticas de identidade no campo cultural. Essas políticas não apenas refletem a busca por igualdade de oportunidades, como também moldam a narrativa cinematográfica, influenciando a representação feminina e contribuindo para a transformação da cultura cinematográfica.

O reconhecimento do valor das histórias contadas por mulheres, como exemplificado em obras como "Que Horas Ela Volta?" de Anna Muylaert, também está alinhado com os princípios das políticas de identidade. A valorização e promoção de vozes anteriormente marginalizadas são elementos-chave tanto nas políticas de identidade quanto nas mudanças observadas na indústria cinematográfica.

Portanto, a interconexão desses tópicos destaca a complexidade das dinâmicas culturais e sociais, revelando como as lutas por representação e reconhecimento permeiam diversas esferas, desde os meios de comunicação até a indústria cinematográfica, contribuindo para uma compreensão mais holística das dinâmicas de poder, identidade e cultura na sociedade

---

contemporânea.

A comunicação é o coração e ponte da linguagem, meio e fim do processo de compartilhar significados sociais. No contexto sociocultural, marcado por fatos e valores, tensões entre tradição versus inovação, a comunicação organiza os sentidos da cultura, de modo que é preciso se avançar para que o cinema feminino possa ganhar espaço e representar uma identidade de grupo vulnerável que existe e resiste.

Martin-Barbero (1997) propõe uma abordagem enriquecedora para a compreensão da cultura, particularmente ao ressaltar a necessidade de redescobrir o povo em sua (inter) subjetividade. Nesse contexto, é crucial reconhecer a cultura como um espaço de hegemonia, onde o cinema desempenha um papel proeminente. Neste seguimento, o cinema, assim como outros meios visuais, como a televisão e a fotografia, não apenas serve como ferramenta de ensino e aprendizagem, mas também exerce uma influência significativa na construção de significados culturais. Ao fazer isso, esses meios não apenas educam, mas também moldam emoções e comportamentos (MARTIN-BARBERO, 1997).

Ao relacionarmos essa perspectiva com os tópicos discutidos anteriormente, percebemos a relevância do cinema como um veículo poderoso não apenas na transmissão de histórias e representações, mas também na formação de identidades e na promoção de políticas de identidade. A representação diversificada e autêntica das mulheres no cinema, por exemplo, não apenas desafia estereótipos tradicionais, todavia, também contribui para a

---

construção de narrativas que refletem a multiplicidade de experiências femininas.

Nesse sentido, a compreensão do cinema como uma ferramenta pedagógica vai além do ensino formal, abrangendo a educação cultural e social. O reconhecimento das conquistas recentes na indústria cinematográfica, especialmente no contexto brasileiro, também se alinha com a ideia de redescobrir o povo em sua riqueza cultural e subjetividade, proporcionando uma visão mais autêntica e inclusiva das narrativas cinematográficas.

Portanto, a abordagem de Martin-Barbero contribui para uma compreensão mais profunda de como o cinema atua não apenas como entretenimento, contudo, como um espaço de significado cultural e social, influenciando a percepção, as atitudes e as identidades das audiências.

### **Considerações Finais**

Por se tratar de uma linguagem de fácil compreensão e alcance por envolver elementos visuais e sonoros, as narrativas cinematográficas têm impacto diante do público. A linguagem audiovisual possui o potencial de moldar e influenciar a opinião pública, agindo como catalisadoras de mudanças significativas na tessitura social, sendo hora espelho e hora reflexo da sociedade. O cinema, como uma forma artística e comunicativa, revela-se uma ferramenta poderosa para questionar e desafiar normas prejudiciais, contribuindo assim para o impulso de uma sociedade mais justa, inclusiva e igualitária.

---

Ultrapassando os contornos de ideia de democracia como governo da maioria, mister se incluir o respeito à minoria, à diversidade e à pluralidade, para que se possa aproximar compreender a importância da relação imbricada entre cultura e comunicação enquanto instrumento de transformação social.

Por meio de uma variedade expressiva de identidades, perspectivas e trajetórias de vida, o cinema não apenas ilumina a complexidade das experiências das mulheres, mas também contribui para a desconstrução de estereótipos, enriquecendo a compreensão coletiva e promovendo a igualdade de gênero. Isso pode ser alcançado a partir do fomento e do diálogo sobre como a mulher é vista no cinema. Através da apresentação de narrativas diversas e complexas, o cinema desempenha um papel de suma importância ao fomentar a promoção da igualdade de gênero e contribuir para a construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e equitativa para que a figura feminina não seja mais a partir de uma visão passiva e objetificada da mulher.

Foi dentro desse contexto que o presente estudo se dedicou à análise das interconexões entre representação feminina, cuidado, cinema e democracia. O papel desempenhado pela representação das mulheres no contexto cinematográfico revela-se fundamental na construção de narrativas que não apenas refletem, mas também exercem um impacto significativo na formação da compreensão social acerca do papel feminino.

Ao explorar a diversidade de personagens femininas e suas histórias, o cinema se torna uma poderosa ferramenta na

---

configuração das percepções coletivas, influenciando atitudes, valores e concepções sobre a contribuição das mulheres para a sociedade. Nesse sentido, a representação cinematográfica não apenas espelha a realidade, mas também desempenha um papel ativo na definição e redefinição das normas culturais, promovendo um diálogo essencial sobre a igualdade de gênero e empoderamento feminino.

### **Referências:**

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel (Trad.: Fernando Thomaz), 1989.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros : ZAHAR, 2017.

CORREIA, João Carlos; FERREIRA, Gil Baptista; ESPÍRITO SANTO, Paula do (orgs. ). *Conceitos de Comunicação Política*. LabCom Books 2010. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/47579>.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, 2017.

LOPES, Denilson. *Cinema e gênero*. Coleção Campo Imagético, p. 379, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Desafios à pesquisa em comunicação na América Latina. *Boletim Intercom*, São Paulo, n. 49-50, p. 18-32, 1984

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

MOREIRA, Benedito Dielcio; ROCHA, Elaine. Visões do Paraíso: como o cinema brasileiro educou os Estados Unidos sobre a questão racial no Brasil. *Revista Trama Interdisciplinar*. V.14, N.1, 2023 – Dossiê

---

Função Pedagógica do Cinema Negro. Ver em: <https://e9ditorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/15363>

MORIGI, Valdir José. Teoria social e comunicação: representações sociais, produção de sentidos e construção dos imaginários midiáticos. *E-Compós*. v. 1, 2004. DOI: 10.30962/ec.9. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/9>.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

SKINNER, Burrhus Frederic. *Ciência e comportamento humano* (J. C. Todorov & R. Azzi, Trans.) 11 ed. São Paulo, SP: Martins Editora (Trabalho original publicado em 1953), 2003.

VEIGA, Ana Maria. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. *Revista Estudos Feministas*, v. 25, p. 1355-1357, 2017.

---

## Capítulo 4

### O impacto da indústria fonográfica nas feições da paisagem: um estudo de caso sobre a música sertaneja

Maria Fernanda Cardoso de Assis<sup>20</sup>

#### Introdução

O advento da indústria fonográfica carrega inegável revolução nas formas de se executar, produzir e pensar música no mundo ocidental. O que antes eram manifestações artísticas intrínsecas a festividades rurais e urbanas de camadas médias e baixas passam a ser produtos padronizados, segmentados em nichos e reverberados em rádios e lojas de discos, consolidando um verdadeiro campo “musical-popular” (NAPOLITANO, 2002), isto é, de cultura de massas. Essa transição do artesanal para o industrial, do local para o global, é um processo de modernização tanto em seu sentido econômico - adequando as sonoridades e performances à cultura hegemônica e ao modo de produção capitalista - quanto político-ideológico - associando artistas e canções à regiões, correntes de pensamento, setores econômicos ou até fazendo deles representações de determinada identidade nacional.

---

<sup>20</sup> Bacharel e licenciada em Geografia pela Universidade de São Paulo, com ênfase na Geografia Cultural. Em 2022, apresentou seu Trabalho de Graduação Individual (TGI) com a temática “Todo Mundo Vai Sofrer: Analisando as transformações da paisagem rural por meio de canções sertanejas”, estudo que baseou a escrita do presente artigo. Pesquisadora musical e violonista de 7 cordas, atualmente é aluna no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí. Email: [maria.assis@alumni.usp.br](mailto:maria.assis@alumni.usp.br) ORCID: 0000-0002-1982-569X

---

O samba é o maior e mais conhecido exemplo brasileiro dessa institucionalização e autonomização, sendo antes uma manifestação popular urbana que, de uma hora pra outra, tornou-se símbolo de uma nacionalidade fabricada, exportada para os cinco cantos do território. Mas fato é que a maioria das tradições musicais locais passou e passa pelo mesmo processo industrial desde o século XX em todas as Américas, como é o caso do jazz nos Estados Unidos, o tango na Argentina, a rumba chilena, entre outros (NAPOLITANO, 2002). Sabendo que os fenômenos culturais não estão dissociados de um processo estrutural, isto é, de uma época, local e conjunto social pré-estabelecido, é evidente dizer que os resultados de tais transformações estéticas estão em intrínseca relação com seus respectivos contextos, não cabendo tomá-las como separadas de acontecimentos históricos, políticos, sociais e, sobretudo, espaciais.

Sendo tal a dialética entre cultura e sociedade, o presente artigo busca compreender quais variáveis atuaram e atuam em um fenômeno em específico: a música rural do Centro-Sul do país, isto é, o conjunto de sonoridades e ritmos associados à região da Paulistânia<sup>21</sup>, e que ao longo do tempo (e da inserção na indústria fonográfica) apresentou uma forjada demarcação: de um lado, a vertente tradicional caipira - benevolente, genuinamente nacional e folclórica - e, de outro, os entusiastas da modernidade - sertanejos

---

<sup>21</sup> De acordo com Ivan Vilela, as áreas que hoje pertencem a “São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná coincidem com toda a região povoada pelas bandeiras, denominada Paulistânia.” (VILELA, 2015, p.42). No imaginário social, a música dessa região possui traços como o uso da viola, o canto em duplas e certo tom lamurioso e épico nas canções..

---

românticos, deturpadores, alienados e agentes da cultura hegemônica.

Como aponta Allan de Oliveira (2004),

A música sertaneja representa um Brasil esquecido pelas elites, tanto econômicas quanto intelectuais. Este argumento é forte e é uma verdadeira litania entre muitos fãs de música sertaneja, sobretudo aquela conhecida por música sertaneja-raiz. Como todo senso comum, ele não é desprovido de concretude: de fato, a música sertaneja, desde as duplas mais antigas, Raul Torres e Florêncio ou Tonico e Tinoco, até as modernas Bruno & Marrone ou Zezé di Camargo & Luciano, aponta para um lado da sociedade brasileira, o rural, que, ao longo da história republicana, foi remetido a segundo plano, quase negado. [...] Se a intelectualidade não se “lembra” da música sertaneja na hora de escrever seus textos, a classe média brasileira assumiu a música sertaneja nos anos 90: Zezé di Camargo & Luciano viraram tema de filme (bastante assistido) e a festa de peão de Barretos virou tema de novela das oito na maior rede televisiva do Brasil. Para desespero dos intelectuais, a elite brasileira que passeia em Miami escuta muita música sertaneja e, atualmente, um show de Chitãozinho e Xororó é feito em casas noturnas chiques de São Paulo ou Rio de Janeiro. Para desespero da música sertaneja, este fato a excluiu de vez (sobretudo aquela mais atual) dos interesses da academia – a não ser quando ela pode ser utilizada como índice para uma crítica das elites. (p.16)

Destarte, e fundamentando-se na Geografia Cultural, o trabalho desenvolvido tem como base a categoria geográfica de paisagem. Com ela, é possível dimensionar a realidade enquanto uma sobreposição de tempos, espaços, pessoas e ideias; Tal como um relevo esculpido que em suas desnudadas camadas revela a passagem das eras geológicas, a paisagem expõe de maneira semelhante os marcos humanos, as pegadas que por vezes as pressões sociais buscam apagar. Dessa forma, ao escutarmos canções caipiras e sertanejas, estamos também escutando um

---

mosaico, uma fotografia de uma época, uma composição múltipla; uma paisagem.

Fazendo um panorama das principais características evocadas pela música sertaneja em seus vários momentos históricos, será possível elucidar as transformações sócio-espaciais ocorridas no meio rural do Centro-sul; Ao condensar imagens, saberes, modos de vida, a música rural de matriz paulista atravessa e é atravessada pelas mudanças do modo de produção agrícola no Brasil, de tal forma que ambos os fenômenos culturais e espaciais se combinam e se produzem mutuamente.

### **Do artefato ao artifício**

Em 1900, na cidade do Rio de Janeiro, funda-se a Casa Edison, considerada a primeira loja de discos do país. Seu criador, o empresário tcheco Frederico Figner (1866-1946) importava e revendia diversos aparelhos tecnológicos da época, como lanternas, máquinas de escrever, telefones e etc.; todavia, conforme o negócio de discos foi prosperando, acabou fundando sua própria gravadora. Em parceria com a empresa Zonophone (futuramente, Odeon), o entusiasta inaugurou um caro processo de produção de fonogramas<sup>22</sup>, sendo tal

---

<sup>22</sup> De acordo com DE MARCHI, o empresário era o responsável por custear todas as etapas, “desde a viagem de Berlim ao Rio de Janeiro para o técnico de gravação, até a provisão do local de gravação (estúdio) e o material técnico (discos e gramofones) e material humano (artistas e repertório ou A&R). Depois, deveria enviar as matrizes gravadas à fábrica europeia, além de ficar obrigado a comprar a maior parte dessa produção para revenda no Rio de Janeiro. Porém, a empresa alemã lhe oferecia uma contrapartida interessante: 1/3 da patente para discos duplos, que continham gravações nos dois lados dos discos, válidas para território brasileiro. Com essa inovadora tecnologia, Figner teria enorme vantagem sobre seus competidores. “

---

investida a responsável por consagrar a carreira de importantes nomes da música brasileira:

Como era responsável pela seleção de A&R, Figner não hesitou em contratar distintos músicos locais que já eram notórios na cana musical dos teatros, cinemas, cafés, gafieiras e chopes-berrantes da cidade. Assim, gravou a Banda do Corpo de Bombeiros, conduzida pelo maestro Anacleto de Medeiros, o virtuoso flautista Patápio Silva, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, entre outros. Também gravou diversos tipos de gêneros musicais então em voga: árias de ópera, valsas, polcas, marchas, dobrados, maxixes, lundus e xotes. Isso significa dizer que, desde logo, a indústria fonográfica percebia no repertório local um produto relevante para seu êxito comercial (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p.12)

Daí em diante, o negócio se expande: em 1911 suas articulações viabilizaram a criação da primeira fábrica de discos da América Latina, tornando-se o principal agente de uma emergente indústria fonográfica no país. (VICENTE, E.; DE MARCHI, p.12); em 1927 chegam novas atualizações tecnológicas e novos agentes estrangeiros interessados no incipiente mercado nacional, o que já garantia empreitadas menos experimentais e mais assertivas, tornando o “negócio da música gravada” cada vez mais próximo de um produto cultural acessível - ainda mais com a expansão da rádio nas décadas seguintes -, “projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões” (CANDIDO, 1984, p.27).

Acontece que ambas as tecnologias - do rádio e do fonograma - não passariam despercebidas enquanto possíveis ferramentas políticas, e o que de início seria uma investigação pioneira para fins de lucro pessoal passa a se tornar a tônica dos projetos políticos do

---

país, um caminho sem volta; o rádio se torna o principal campo de batalha, e a música uma grande arma ideológica até os dias de hoje.

O governo de Getúlio Vargas inaugura essa ferramenta: vendo a necessidade de gerar coesão nacional por meio da formação de uma identidade tipicamente brasileira, o gaúcho se apropria de um já consolidado movimento estético da época, o modernismo da Semana de 22 - que visava o resgate e valorização dos elementos culturais populares em oposição à cultura europeizada das elites. Em conjunto com um projeto de modernização nacional baseado na industrialização, define-se o estilo musical popular que simbolizaria o “ser brasileiro”: o samba e o carnaval. Um processo

de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário. (CANDIDO, 1984, p.36).

O grande êxito da política de Vargas se consolida na engenhosa articulação de três aspectos: um projeto de poder (garantir a unificação territorial), uma vertente cultural (as premissas modernistas de formação da identidade nacional) e as tecnologias

---

industriais, o rádio e os equipamentos de gravação (que combinavam os dois pontos anteriores com alta eficiência, por difundi-los em larga escala). Desse momento em diante, a indústria fonográfica brasileira se torna um dos maiores laboratórios político-sociais do país.

Claramente inspirados nas experiências de políticas de comunicação e cultura conduzidas na Alemanha nacional-socialista e na Itália fascista, mas também na expansão do rádio pelo sistema comercial como ocorria nos Estados Unidos, os ideólogos do Estado Novo entendiam a cultura como o espaço de criação de coesão social, sendo, portanto, uma arena de disputa ideológica em que se travaria a luta contra os principais adversários do regime (o regionalismo da Primeira República e o comunismo internacionalista). Nesse sentido, os novos meios de comunicação de massa eram considerados um estratégico instrumento político, em particular o rádio. Afinal, este era um veículo que poderia ligar diretamente o líder às massas, ignorando intermediários (Poder Legislativo e a opinião pública burguesa), além de prescindir da capacidade de leitura da população, um aspecto importante em um país com altos níveis de analfabetismo. (VICENTE; DE MARCHI, p.13)

Se de um lado o varguismo consagra o *malandro* enquanto arquétipo positivo da identidade nacional - vinculado às matrizes africanas, à urbanidade e ao samba - o seu polo oposto também se faz notar nesse projeto de integração, só que enquanto sinônimo de atraso. Relacionado a todo o universo interiorano, rural e, portanto, ao inverso da urbanização, o *sertanejo* – que no meio literário<sup>23</sup> já era

---

<sup>23</sup> Exemplo bastante conhecido deste fato é o livro “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, que visava investigar o modo de vida das comunidades rústicas da Bahia a exemplo de Canudos, denominadas pelo autor de sertanejas. Além dele, o famoso personagem “Jeca Tatu”, de Monteiro Lobato, remete aos mesmos estereótipos de indolência e retrocesso dos povos interioranos. De fato, a literatura foi um primeiro expoente de produção cultural no Brasil, e formula as bases de muitos debates posteriormente reproduzidos.

---

preconizado enquanto atrasado, rudimentar e avesso ao “progresso” - era o par negativo dessa identidade, sendo suas sonoridades a representação sonora desse fato. Assim, a música caipira, ligada a uma cultura secundária, e a música urbana associada ao samba, se tornam os principais símbolos de uma dicotomia hierárquica, que, diga-se de passagem, permanece latente até a atualidade.

### **JK, internacionalização e os caipiras versus sertanejos**

As dicotomias simbólicas e práticas entre um Brasil atrasado/rudimentar e outro moderno/urbanizado vão se ampliando conforme avançam os meios de comunicação, os projetos econômicos e as consequências sociais das novas tecnologias. As décadas de 40 e 50, anos de ouro do rádio nacional, do avanço do mercado de discos e da instalação de diversas gravadoras no país são também o período de massivo êxodo rural rumo às capitais localizadas ao sul do território, deixando escancaradas a fome, a pobreza e as desigualdades sócio-espaciais.

Assim, na intenção de reformular alguns dos problemas fundamentais do capitalismo no Brasil, o governo de Juscelino Kubistchek estabelece uma política nacional-desenvolvimentista a partir de 1955: lançando mão de todos os recursos disponíveis, o poder público atua diretamente no sistema econômico do país visando acelerar a industrialização, impulsionando o setor privado nacional e estrangeiro (IANNI, 1971, p.142). Principalmente por meio do Programa de Metas e das Superintendências de Desenvolvimento do Norte e Nordeste (SUDAM e SUDENE, respectivamente), a ideia era fomentar

---

o crescimento econômico de forma técnica, compreendendo as especificidades regionais e investindo na infraestrutura do país.

Dessa forma, a tônica do período não está ancorada na invenção de uma brasilidade, já mais ou menos consolidada, mas aprofundar-se nas necessidades locais, garantindo a coesão nacional não mais pela unidade, mas pela diferença. Para integrar o território como um todo no desenvolvimento capitalista, surgem as abordagens de regionalização do espaço brasileiro, separando 5 regiões por critérios econômicos, sociais, históricos e, por consequência, culturais.

É aí que a indústria fonográfica entra em cena novamente, inventando novas tradições e simbologias. Aproveitando-se de iniciativas incipientes que exploravam ritmos para além da matriz do samba, criam-se nichos de mercado baseados em gêneros musicais específicos para cada canto do país, cada um com seus representantes: Luiz Gonzaga, por exemplo, passa a condensar uma cultura que não é mais “brasileira”, mas “nordestina”, do sertão; Já Dorival Caymmi, também nordestino, representaria os pescadores da costa baiana, inventando um folclore litorâneo de moderna e erudita harmonia; Inezita Barroso, por sua vez, daria voz às tradições rurais do Centro-Sul, enquanto a bossa-nova, com principais expoentes João Gilberto e Tom Jobim, simbolizava todas as contradições do sul urbanizado, crente na utopia de uma modernização sem traumas (MAMMÌ, 2017), dissonante e conciliatória. Tal essencialização de sonoridades, antes sujeitas às trocas culturais e agora espacialmente demarcadas, é assim produtora da própria diferenciação regional a qual se embasa de antemão.

---

Além disso, as tendências musicais estrangeiras, difundidas pelo rádio, só engrossam o caldo cultural, uma vez que a presença do jazz americano e os ritmos latinos geram múltiplas respostas nos ouvidos brasileiros. Para alguns, o acesso fácil às novidades estéticas internacionais se ligava ao encantamento com o progresso e o desenvolvimento capitalista, finalmente integrando o povo brasileiro na cultura hegemônica mundial e assim supostamente superando as marcas do subdesenvolvimento; para outros, sobretudo as camadas médias, urbanas e universitárias, a ampla incorporação de sonoridades externas representava uma degeneração dos conteúdos nacionais e folclóricos, uma ameaça ao patrimônio cultural local que o movimento modernista de 22 tanto exaltou.

Nesse contexto, portanto, a associação entre vertentes estéticas e políticas cria contornos cada vez mais bem definidos, separando duas tendências antagônicas da sociedade que são, ao mesmo tempo, oposições de classe, espacialidades e gostos musicais. No meio acadêmico da época, essa dualidade foi entendida da seguinte maneira: de um lado, os apreciadores dos grandes cantores da Rádio Nacional, dos sambas-canções, boleros e duplas mariachis são aliados do capitalismo monopolista, com músicas de caráter alienante e de consumo de massa; do outro lado, os ouvintes da bossa nova, MPB, e todos os artistas que fortalecem sonoridades tradicionais são de uma elite cultural esclarecida, culta, sendo essa a trilha sonora ideal para a verdadeira superação das heranças coloniais do país.

No âmbito da música rural de matriz paulista, especificamente, o resultado deste embate é, portanto, a criação de uma distinção

---

entre o universo caipira e o universo sertanejo, o primeiro ligado ao desenvolvimentismo nacional-popular de esquerda e o outro aos adeptos da alienação das massas e do conservadorismo.

### **A relação entre música e paisagem**

Após analisar esses dois projetos de modernização do país e suas relações com os produtos e tendências da indústria fonográfica em cada um deles, é possível perceber três aspectos fundamentais. O primeiro é que, na história brasileira, arte e política estão profundamente interligadas; o segundo é que a música, em específico, foi a linguagem artística mais e melhor utilizada enquanto arma ideológica, por muito bem se adequar às tecnologias industriais e demandas nacionais do século XX. Por fim, o terceiro aspecto é que tais manobras político-culturais carregam considerável reverberação econômica, social e geográfica, de maneira que há uma relação direta entre indústria fonográfica e espaço, entre música e paisagem.

Para a Geografia Cultural, o conceito de paisagem incorpora noções como percepção, imaginário e simbolismo (CASTRO, 2002), uma vez que não é apenas o âmbito material que se constitui um agente ativo de sua modelagem, mas também o imaterial - as ideologias, discursos, cosmovisões, perspectivas, projeções, sentimentos e sensações, entre outros. Essas camadas intangíveis, “invisíveis a olho nu”, são de fato escultoras da realidade visível, de forma que em construções, ordenamentos territoriais, imagens, cores, odores não há apenas a concretude dos aspectos físico-

---

químico-biológicos, em si, mas a manipulação desse mundo físico sob uma lógica muito específica da civilização que ali habita:

As paisagens culturais europeias são fundadas sobre uma linguagem ética e estética que conhecemos porque é elaborada da nossa história e aprendida na vivência do dia a dia. [...] Praças, teatros, jardins, estradas, monumentos – nós encontramos em todos os países europeus, em particular nas cidades e em seus núcleos antigos, como presença simbólica em que as civitates expressaram a si mesmas e seu sentido de pertença. São temas aos quais se atribui valor crescente, na condição em que o contexto paisagístico está salvo, porque não existe um patrimônio cultural se não dentro de um contexto que o torna compreensível. (ANDREOTTI, 2012, p.13)

Assim sendo, uma paisagem nunca é intocada - mas sempre a expressão de certa cultura - e sua decodificação nunca é objetiva - mas variável a depender de quem e como a experiencia:

Podemos observar um lago, mas ele só é percebido porque outros elementos, além dos naturais e visíveis são acionados. Lembranças, imaginação, sensibilidades vem à tona e são acionadas nesse momento, no entanto isso não é percebido claramente pelo observador num primeiro momento. Será preciso estar atento às diferentes maneiras de ver e sentir a natureza tendo em vista sua inteireza para se captar esse processo. Entender essas diferentes maneiras de pensar a configuração da paisagem é o desafio, pois a paisagem observada pela janela é algo que se pode ver apenas por partes e nunca de forma completa. (KOZEL, 2012, p.69)

Estando carregada de sentidos, representações, investida de afetividade, intencionalidade e subjetividade por aqueles que vivem nela ou que a descobrem (CORRÊA e ROZENDAHL, 1998, p. 52), podemos assim afirmar que há uma relação dialética entre as

---

dimensões sensíveis e palpáveis de uma paisagem, de tal maneira que materialidade e imaterialidade são ambos produtos e produtores entre si. Tomando como exemplo a temática do presente estudo, constata-se que determinados fenômenos artístico-culturais foram base teórica para a industrialização nacional, cuja própria consequência foi a transformação e geração de novos gêneros musicais daquela derivados; em outras palavras, a arte alimenta os imaginários sociais ao mesmo tempo que se alimenta desses (SCHAMA, 1996 apud BALDIN, 2021, p.9).

Trata-se de um ciclo: a paisagem produz objetos, artefatos e simbologias que por sua vez vão sobre ela agir e interagir, tornando-se, por consequência, agentes ativos da formação da paisagem, de novas teias de significados e produtos, e assim por diante, de tal maneira que cada paisagem é produto e produtora de cultura (KOZEL, 2012, p.69). Dessa forma, faz-se necessário perceber como os fonogramas da música sertaneja condensaram a cultura interiorana e suas práticas agrícolas, relatando-as e, assim, reproduzindo-as.

A seguir, é feito um panorama paisagístico dessas transformações ao longo do tempo, pincelando elementos políticos e estéticos de forma breve. Enfatizam-se alguns períodos nodais, como as primeiras gravações da música rural caipira, o *boom* sertanejo ocorrido na década de 80 e o atual sertanejo universitário, em nova efervescência desde meados de 2012. Para um aprofundamento maior das décadas, sugere-se o trabalho de Assis (2022), que fundamentou a escrita deste artigo.

---

### **Escutando paisagens: de Cornélio Pires a Milionário de José Rico**

As primeiras gravações conhecidas voltadas ao registro das tradições da Paulistânia estão ancoradas em um nome principal: Cornélio Pires. O pesquisador registrou causos, anedotas, ritmos, cantigas e canções, abrindo as portas para duplas como Raul Torres e Florêncio, Tonico e Tinoco, Vieira e Vieirinha, Mandi e Sorocabinha, etc. Esses

interpretavam modas-de-viola e toadas, canções estróficas que após uma introdução da viola denominada "repique" falavam do universo sertanejo numa temática essencialmente épica, muitas vezes satírico-moralista e menos freqüentemente amorosa. Os duetos em vozes paralelas eram acompanhados pela viola caipira, instrumento de cordas duplas e vários sistemas de afinação (como cebolinha, cebolão, rio abaixo) e mais tarde também pelo violão. (ULHÔA, 1999, p.49)

De caráter antropológico, as gravações de Cornélio Pires intencionam um registro purista e fidedigno das manifestações musicais rurais do Centro-Sul, demonstrando que aquele universo não se resumia à execução das modas e pronto, mas a um conjunto de fenômenos sociais complementares que coexistiam e se combinavam em um mesmo espaço-tempo (ASSIS, 2022, p.24) Essa pluralidade, típica de manifestações que ainda não passaram sob a lâmina da indústria cultural, remonta ao aspecto literário que ainda hoje essa linhagem musical carrega, onde não só as canções expressam narrativas épicas com começo, meio e fim, mas carregam prelúdios e poesias declamadas durante a execução. É o caso do início de "Chico Mulato", de Raul Torres e João Pacífico, que introduz a temática da canção:

---

Na volta daquela estrada bem em frente uma encruziada  
todo ano a gente via/Lá no meio do terreiro a imagem do  
Padroeiro, São João da Freguesia/ Do lado tinha fogueira em  
redor a noite inteira, tinha caboco violeiro/E uma tal de  
Terezinha caboca bem bonitinha, sambava nesse terreiro/Era  
noite de São João, tava tudo no serão, tava Romão,  
cantador/Quando foi de madrugada saiu com Teresa pá  
estrada, talvez confessar seu amor/Chico Mulato era o festeiro  
caboco bom, violeiro sentiu um frio em seu coração/Tirou da  
cinta um punhal e foi os dois encontrar, era o rivá, seu  
irmão/Hoje na volta da estrada em frente aquela encruziada,  
ficou tão triste o sertão/Por causa de Terezinha essa tal de  
caboclinha nunca mais teve São João. (TORRES, R; PACÍFICO,  
J. Chico Mulato. 1933)

Essa estilística literária denota um fator muito interessante de uma cultura tradicionalmente oral, intencionando relatar situações do cotidiano, histórias verídicas, notícias de figuras importantes, enfim, o dia-a-dia vivido no meio rural. O uso de metáforas com elementos naturais é também uma constante desse recurso, misturando sentimentos e paisagens, o imaterial e material. Em “Tristeza do Jeca”, composta por Angelino de Oliveira em 1918:

Nestes versos tão singelo/Minha bela, meu amor/Pra você  
quero contar/O meu sofrer e a minha dor/Eu sou como o  
sabiá/Quando canta é só tristeza/Desde o gaio onde ele  
está/Nesta viola eu canto e gemo de verdade/Cada toada  
representa uma saudade (OLIVEIRA, A. Tristeza do Jeca.  
Intérpretes: Paraguassu. 1937)

É de se imaginar, em plena crise cafeeira, que se tratava, sobretudo, de vivências trágicas, conflituosas, e é daí também que se origina certo tom lamurioso e saudosista nas dramatizações, fazendo referência a tempos de bonança que estão quase que invariavelmente ligados ao passado, somente. (ASSIS, 2022, p.25).

---

Além disso, a melancolia caipira é expressa também em sua sonoridade:

o vazio percussivo simboliza a privação ao “progresso”, deixando que as cordas e as vozes ecoem em um cenário vazio, afastado, de penúria econômica e carestia social; Em contrapartida, a ênfase nas vozes enfatiza a narração, a existência humana desse sujeito mal visto pela elite nacional e que encontra em seu gogó a possibilidade única de não se deixar apagar. [...] É preciso cantar e gemer para colocar em primeiro plano a sofrida narrativa de um sujeito à margem da história oficial. Não à toa enfatizam-se as notas longas e agudas, o linguajar local e seus sotaques, o volume melódico é engrossado por meio da harmonização vocal e os instrumentos são meros apêndices; a voz há de ser sobressalente. (ASSIS, 2022, p.26).

Em “Sodade do Tempo Véio”, de Mandi e Sorocabinha, gravada em 1937, combinam-se a melancolia, saudosismo e contemplação da paisagem. Essa canção desnuda a relevância da música para o campo cultural e político no meio rural, onde “pegar na viola” é sinônimo de fazer sua denúncia socioespacial:

É só eu pegá na viola/ Me vem a recordação/O tempo do meu sitinho/Que tudo era bão/Cada vez que me alembro/Me corta o meu coração/Até hoje ainda eu sonho/Com as planta e as criação/Eu tinha vaca de leite/E porco no chiqueirão/Tinha dois burro no pasto/E lindo potro alazão/Levantava bem cedinho/Pro meio da cerração/Batê mio pras galinha/Desentalar os leitão/Depois eu ia pra roça/Tratar do meu argodão/Carpiná roça de mio/Chegar terra no feijão (MANDI & SOROCABINHA. Saudade do Tempo Véio. Columbia, 1937)

Em resumo, o uso da linguagem literária, a melancolia, a alusão e descrição dos aspectos da natureza e a sonoridade silenciosa, preenchida somente pela viola e o gogó são traços característicos do

---

discurso estético sertanejo dessa época, expressando uma paisagem simbólica do abandono, mistura de denúncia social e afirmação cultural (ASSIS, 2022, p.27).

Passam-se os anos (e o desenvolvimento da produção fonográfica) e na década de 40 tem-se um maior número de gravações da música caipira. A partir do final da Segunda Guerra Mundial inicia-se uma ampliação do acesso ao rádio e aos bens de consumo e o início da televisão, e assim as influências estrangeiras passam a ser sintonizadas em larga escala. O que antes eram voz, viola e silêncio vão lentamente pendendo para arranjos mais elaborados, incorporando flautas, harpas paraguaias, sanfonas, trompetes, e demais elementos melódicos à *mariachis*:

Após a guerra introduzem-se instrumentos (harpa, acordeom), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia e mais tarde o corrido e a canção ranchera mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto um caráter autobiográfico. Artistas desta fase de transição são Cascatinha e Inhana, José Fortuna (adaptador da guarânia), Luizinho, Limeira e Zezinha (lançadores da música campeira), Nhô Pai (criador do rasqueado), Irmãs Galvão, Irmãs Castro, Sulino e Marrueiro, Palmeira e Biá, Tião Carreiro (criador do pagode) e Pardinho e, já na década de 70, Milionário e José Rico. (ULHÔA, 1999, p.50)

As duplas citadas são, portanto, exemplos de expoentes adeptos à possibilidade de integração da música estrangeira de maneira positiva, integrando-se à lógica da modernidade e desagradando as elites folcloristas urbanas. Essa aceitação da internacionalização é

---

mais que evidente, tanto por artistas - que traduziam canções mexicanas e paraguaias - quanto por público - que garantia o sucesso das vendas. Quanto à Cascatinha & Inhana, com o sucesso “Índia”, de 1952:

A venda de quinhentas mil cópias de compactos é espantosa, especialmente se levarmos em conta que o Brasil contava na época cerca de cinquenta milhões de habitantes. Ou seja, 1% da população brasileira tinha o disco de Cascatinha e Inhana com “Índia”. Esse número só seria superado no auge da onda sertaneja, entre 1989 e 1994, quando a média anual de vendas das principais duplas foi de 1,5 milhão de cada disco. (ALONSO, 2011, p.35)

Nos aspectos estéticos, percebe-se uma mudança também visual e narrativa: além da nova instrumentação, as duplas passam a se vestir com trajes mexicanos, enquanto o saudosismo da vida camponesa é transmutado na adequação à narrativa musical predominante no mundo ocidental, a temática amorosa; Destrincham-se os pormenores do apaixonamento, da conquista, da traição e dos fins de relacionamentos, aproximando o gênero dos boleros e samba-canções. Aceita-se o jogo com certa esperança, dando um sutil norteamo ao próprio êxodo rural o qual se submeteram as populações dos rincões do país.

Assim sendo, a lembrança dos aspectos do meio “natural” passam a uma retórica amorosa, relacionando os animais, as flores, o luar à simplicidade, doçura, delicadeza. Na polca paraguaia “Flor de Açucena”:

O teu sorriso, linda morena/ É cristalino como a nascente da Itapuí/És perfumada, flor de açucena/E o teu beijo tem a doçura do sapoti/És o diamante que o garimpeiro/No seu delírio procura em vão/Do teu carinho sou prisioneiro/Linda

---

morena do coração [...] A rosa branca e o cravo chita/A margarida e o jasmim/Elegeram a moça bonita/Como a rainha do meu jardim (RAIMUNDO, Paschoal. Flor de Açucena. Intérpretes: Luizinho, Limeira e Zezinha. Chantecler, 1961)

Com tal incorporação incontida, inocente e deveras inconsistente de todos os símbolos do progresso cabíveis, fica cada vez mais explícita a já comentada divisão entre aquela que seria a música caipira, tradicional, e a música sertaneja, produto de massa do mercado fonográfico. Essa cisão só tende a se agravar conforme se desenham os novos cenários geopolíticos mundiais, a explosão da música pop e os movimentos de contracultura da década de 70. Duplas como Léo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico se aproximam da Jovem Guarda, fundindo o pop-rock com as rancheiras e guarânicas, as jaquetas de couro e estética hippie com os chapéus de fazendeiro e correntes de ouro. Segundo Alonso (2011),

A partir de fins dos anos 70 já estava consolidado um mercado de música sertaneja. Era relativamente comum que artistas aparecessem na capas dos discos vestidos de forma moderna. Alguns apresentavam literalmente expressões como “Sertão Jovem” ou “Jovem Guarda Sertaneja” nas capas dos LPs. Em 1977, Chitãozinho e Xororó lançaram o disco “A força da jovem música sertaneja”, em cuja capa apareciam vestidos à Elvis Presley, de ternos de paetês e gola alta. No repertório, a modernidade. (2011, p.61)

Sendo grandes expoentes da música sertaneja, cujo respaldo dentro do segmento se percebe até os dias de hoje, a proposta de Milionário & José Rico era adicionar um caráter triunfal às aventuras e desventuras do seu ouvinte, exaltando e recuperando a grandiosidade épica do caipira: “Nesta longa estrada da vida/Vou

---

correndo e não posso parar/Na esperança de ser campeão/Alcançando o primeiro lugar/Este é o exemplo da vida/Para quem não quer compreender/Nós devemos ser o que somos/Ter aquilo que bem merecer”<sup>24</sup>.

Com instrumentação retumbante - trompetes sobressalentes, orquestração e rítmica bem demarcada -, uma exibida potência vocal e uma performance ostensiva, a narrativa é a de que

a equilibrada combinação de elementos da tradição e modernidade pode, de fato, transformar um ninguém em um milionário. Era o discurso perfeito para o proletário de origem rural, que encontrava nas músicas sertanejas a sustentação de sua identidade cultural e trajetória de vida. (ASSIS, 2022, p.32)

Vê-se que a paisagem não é mais de uma cultura que se encontra desolada, improdutiva, em crise interna; tampouco se trata de uma mimese estrangeira, mais ou menos confusa e fascinada com as novidades alienígenas, trazidas pelo rádio ou pelas obras faraônicas de JK. Agora e daí por diante, o caipira encontra o seu lugar no sonho moderno, amalgamando elementos da cultura hegemônica a seu bel prazer - ainda que, na paisagem, tamanha bonança só se materialize para o latifundiário, beneficiado pelas políticas agrário-exportadoras do período ditatorial, pela Revolução Verde e apoio imperialista norteamericano. O fazendeiro é rico, mas o caipira (seja o que foi tentar a vida na metrópole, seja o que permaneceu no campo e nas pequenas cidades) ainda é apenas um José, talvez ainda fabulando suas aventuras épicas.

---

<sup>24</sup> Canção “Estradas da Vida”, de Milionário e José Rico.

---

## O boom sertanejo e a chegada dos universitários

Já na década de 80, com um incipiente e poderoso mercado consumidor interiorano se formando, fruto do agronegócio e das políticas anteriormente mencionadas, a barreira sertaneja finalmente rompe o cenário regional e periférico, caindo no gosto da classe média do sul do país:

Com o crescente êxito do chamado agrobusiness, as economias do interior de estados como São Paulo, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul ganhavam fôlego e a composição social de sua população também se alterava significativamente. Isso lhes permitiu criar uma demanda por expressões culturais próprias, o que no caso da música esteve particularmente relacionado à transformação estética e social da tradicional música sertaneja. Se as duplas “caipiras” eram tidas mais como folclóricas ou bregas pelo mercado musical do eixo, a partir desse momento começa a se notar o surgimento de artistas profissionais que apelam mais à estética da country music norte-americana. Também a composição sociocultural de seu público se altera: já não são mais os agricultores que compõem o público consumidor dessa música emergente, mas jovens de alto poder aquisitivo oriundos do agrobusiness. (VICENTE&DE MARCHI, 2014, p.23)

Tendo como marco inicial a arrematadora canção “Fio de Cabelo”, de Chitãozinho e Xororó, lançada em 1982, o sertanejo romântico, neo-sertanejo ou jovem sertanejo é a expressão artística de uma nova feição da paisagem brasileira: o espaço rural enquanto principal locomotiva econômica, por meio da venda de commodities, das evoluções tecnológicas e de maquinários e da oposição com os altos índices de violência e precariedade das metrópoles. Após quase seis décadas do declínio do café, passando por algumas iniciativas de

---

urbanização e industrialização, o campo se torna novamente próspero, atrativo e desenvolvido por conta própria:

Megapecuaristas e agricultores importavam máquinas fantásticas, modernizavam processos produtivos, especializavam a mão-de-obra, transformando seus produtos na principal fonte de divisas do país. Além do café, o produto tradicional das exportações brasileiras, a cana-de-açúcar e o gado conquistaram espaços sólidos e cada vez mais amplos no mercado externo, trazendo dólares e mudanças de costumes para suas regiões. [...] Não era mais necessário ir à capital para estudar ou arranjar emprego. A prosperidade de Maringá ou Cascavel, no Paraná, de Ribeirão Preto e São José do Rio Preto, em São Paulo, de Uberaba e Uberlândia, em Minas Gerais, ou de Goiânia e ainda Rondonópolis, no Mato Grosso, modificavam o cenário e os valores rurais. (NEPOMUCENO, 1999, p.203)

Finalmente, o cenário econômico abastado de Milionário e José Rico se materializa para uma parcela considerável dos “caipiras”, o que reflete e é refletido pelo grau de profissionalização e investimento feito pelos sertanejos dentro da indústria fonográfica<sup>25</sup>, com vendas acima de um milhão de discos<sup>26</sup>. Além da elevada espetacularização, aumenta-se ainda mais o teor melo dramático das linhagens anteriores; o tom mexicano e paraguaio já é tão sólido que passa até a ser reconhecido como parte da tradição, sonoridade “raíz”; agora, a novidade é a estética country, juntando elementos do rock - guitarras, figurinos e cabelos extravagantes - com gritantes

---

<sup>25</sup> Em entrevista para o Correio Braziliense em 1988, Chitãozinho demonstra estar atento ao mercado musical: “Nós assistimos a muitos shows do Roberto Carlos, do Ney Matogrosso, da Gal Costa e de outros artistas populares e achamos aquela infraestrutura, aquela produção uma coisa maravilhosa. Então passamos a nos questionar: por que a gente não faz isso no palco, nos nossos shows, se já estamos utilizando no estúdio, na gravação de discos? [...] Não existe mais preconceito contra a música sertaneja, que já é tocada até nas FMs.”

<sup>26</sup> NEPOMUCENO, 1999, p.198

---

apropriações da cultura texana - chapéus, botinas e sonoridades cowboys. Em “Se Deus Me Ouvisse”, de Chitãozinho & Xororó:

Ah! Se Deus me ouvisse e mandasse pra mim/Aquela que eu amo e um dia partiu/Deixando a tristeza junto de mim/Ah! Voltaria pra mim toda a felicidade/Sairia do peito a dor da saudade/Renascia uma vida a caminho do fim/Ah! Eu lhe peço, Senhor/Ah! Traz de volta esse amor/Senhor, está perto o meu fim/Eu lhe peço, meu Deus/Tenha pena de mim (ROGERIO, A. Se Deus Me Ouvisse. Intérpretes: Chitãozinho & Xororó. Chitãozinho & Xororó. Copacabana, 1986)

Trata-se de uma verdadeira balada romântica com o traço característico dos sertanejos: as notas altas e de longa duração se somam aos extravagantes vibratos, dando uma solidez para a letra melancólica. Essa é, em geral, a tendência sonora para as canções que falam sobre tristeza, separação, ou mesmo encantamento amoroso. Porém, há ainda um lado mais satírico, dançante, que se soma às guitarras country, dando uma conotação mais despreocupada e frívola. No primeiro sucesso de Leandro e Leonardo, “Entre Tapas e Beijos”, de 1989:

Perguntaram pra mim/Se ainda gosto dela/Respondi: tenho ódio/E morro de amor por ela/Hoje estamos juntinhos/Amanhã nem te vejo/Separando e voltando/A gente segue andando/Entre tapas e beijos [...]Entre tapas e beijos/É ódio, é desejo/É sonho, é ternura/Um casal que se ama/Até mesmo na cama/Provoca loucuras/E assim vou vivendo/Sofrendo e querendo/Este amor doentio/Mas se faltou pra ela/Meu mundo sem ela também é vazio. (LAMAS, N.; BUENO, A. Entre Tapas e Beijos. Intérpretes: Leandro & Leonardo. Leandro & Leonardo, Vol. 3. Continental, 1989)

---

Além do romântico melodramático e do sensual satírico, as temáticas da vida cotidiana, a vida, o trabalho, as estórias e causos são também cantadas em certo tom épico, mantendo aí a ligação com a tradição das modas de viola. Podemos observar tal fato

No clássico “No dia em que sai de casa”, de Zezé di Camargo e Luciano, relatando a conversa entre mãe e filho (“Eu sei que ela nunca compreendeu/Os meus motivos de sair de lá/Mas ela sabe que depois que cresce/O filho vira passarinho e quer voar”) ou na trama de “O Grande Amor da Minha Vida (Convite de Casamento), de Gian & Giovani (“O tempo passou e eu sofri calado/Não deu pra tirar ela do pensamento/Eu ia dizer que estava apaixonado/Recebi o convite do seu casamento”). Além do caráter autobiográfico, a última ainda conserva a contemplação à natureza (“A gente morou e cresceu na mesma rua/Como se fosse o Sol e Lua/Dividindo o mesmo céu”), como também visto em “Majestade, o Sabiá”, de Roberta Miranda, (“Tô indo agora prum lugar todinho meu/Quero uma rede preguiçosa pra deitar/Em minha volta, sinfonia de pardais/Cantando para a majestade, o sabiá”). (ASSIS, 2022, p.35).

Dentro dos relatos do cotidiano surge um personagem interessantíssimo e que muito expressa toda a transformação socioespacial a qual o meio rural se encontrava: o caminhoneiro. Na poética sertaneja, esse profissional é o grande herói da nação, representação tanto da sabedoria amorosa - pois que conhece as idas e vindas do amor e da saudade - quanto do novo modelo econômico, o porta voz das commodities, mensageiro das estradas e, por sua vez, do trânsito entre o campo e a cidade, do interno ao exterior, do progresso de base rural ao resto do mundo. Em “Nova York”, de Chrystian & Ralf, temos:

Essa é a história de um novo herói/Cabelos compridos a rolar no vento/Pela estrada no seu caminhão/Cravado no peito a sombra de um dragão/Tinha um sonho ir pra Nova York/Levar a namorada/Fazer seu caminhão voar nas nuvens/Mas enquanto isso, na estrada/Saudade vai, vai, vai/Saudade vem, vem, vem te

---

buscar (Nova York. Intérpretes: Chrystian & Ralf. Nova York. Chantecler, 1989).

Visualiza-se, assim, em qual mosaico paisagístico e cultural que a Revolução Verde culminou, renovando a economia dos interiores e do Centro-Sul. O grande auge da música sertaneja entre 1989 e 1994 coincide, e não por acaso, com o investimento e consolidação do agronegócio pós redemocratização, sendo esse fenômeno musical produtor e produto desse paradigma socioespacial, expressão mais fiel daquele contexto.

Além dos recordes de faturamento em cópias vendidas - em plena inflação, o disco “Leandro e Leonardo”, de 1990 é o mais vendido da história do gênero até então, com por volta de 2,5 milhões de cópias vendidas<sup>27</sup> (ASSIS, 2022, p.36) -, a profissionalização atinge outras ferramentas de marketing, investindo em roupas de marca, gravações de DVDs, perfumes, novelas temáticas (como o Rei do Gado<sup>28</sup>) e até programas de televisão próprios.<sup>29</sup> Configura-se um verdadeiro nicho de mercado sertanejo, império esse que vai garantir a manutenção de uma estrutura de shows, mídia e público mesmo após as novas tendências da indústria fonográfica, como o axé e o pagode. Essa estratégia é essencial, inclusive, para a ascensão do sertanejo universitário décadas depois.

---

<sup>27</sup> (ALONSO, 2011 p.291)

<sup>28</sup> A novela, que foi ao ar de junho de 1996 a fevereiro de 1997, tornou-se a trilha sonora vendida da emissora, com cerca de três milhões de cópias em seus dois volumes. (ALONSO, 2011, p. 338). No conteúdo, uma mistura entre artistas sertanejos, caipiras e até da MPB, evidenciando o status de importância que nomes como Roberta Miranda e João Paulo e Daniel alcançaram no cenário musical da época.

<sup>29</sup> Para saber mais, ver Alonso (2011).

---

Após os holofotes, as duplas sertanejas já possuem capital simbólico o suficiente para não precisar mais cobrar seu lugar na modernidade, podendo abandonar a excentricidade estética e tomar uma nova direção: assumir suas tradições caipiras. Dando um dribble em todos os críticos folcloristas que viam no segmento a expressão de todo o mau gosto das elites conservadoras e da alienação burguesa, começam a despontar iniciativas como o CD “Clássicos Sertanejos”, pensado por Chitãozinho & Xororó em 1996:

Na capa, ambos de chapéu, pela primeira vez em 26 anos de carreira. Bois ao fundo num cenário bucólico. O repertório do CD era composto por clássicos caipiras como “Cabocla Tereza”, “Luar do Sertão”, “Saudade da Minha Terra” e “Cavalo Enxuto”. [...] Era um disco cantado com convidados: do mundo sertanejo vieram Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano, João Paulo & Daniel, Chrystian & Ralf e Léo Canhoto & Robertinho. Entre os caipiras convidados estavam Sérgio Reis e Almir Sater. Da MPB, Fagner, Simone e Ney Matogrosso. (ALONSO, 2011, p.335)

Uma constante da história da música sertaneja é essa reciclagem entre novidade e tradição. Expoentes que na década de 50 seriam considerados deturpadores do gênero por associarem-se aos ritmos estrangeiros, em menos de 20 anos depois já se tornaram importantes nomes das raízes do gênero, prestigiados pelos que antes seriam seus mais ferrenhos críticos. A característica aglutinadora e quiçá antropofágica do gênero impulsiona esse movimento, de tal forma que quando uma nova tendência aparece, renovam-se também a concepção de quem seriam seus mestres precedentes.

Se os ex-jovens sertanejos já tinham alcançado um novo patamar no final do milênio, cabia agora sair do papel de vanguarda e estabelecer sua condição de veteranos de guerra, reiterando suas

---

origens caipiras enquanto motivo de orgulho e colocando-se de igual para igual com os panteões do passado. O acordeão retoma o protagonismo e o violão de aço substitui as guitarras, trazendo uma memória acústica que não deixa de ser eletrificada, com equipamentos e produção de última geração. Os sertanejos

Conseguiram reconstruir suas identidades a partir da questão da terra, do culto às origens humildes e da construção de uma linha evolutiva da música rural da qual eles, sertanejos, seriam os filhos diretos. [...] A partir de então, [as duplas] passaram a ser vistas não mais como a “modernidade”, mas como a tradição. Tornaram-se “sertanejo de raiz”, por mais paradoxal que o termo seja (ALONSO, 2011, p.358)

As novas gerações se baseiam nesses discos e em toda a trajetória anterior para, em meados de 2005, dar sinais de uma continuação voraz. O cenário político-econômico já é outro, também:

Com a economia estabilizada e o aumento de projetos sociais de redistribuição de renda fomentados pelo governo Lula, a ascensão da classe “C” propulsiona a exaltação de certos discursos, como o culto do *self made man* e do orgulho de um passado de pobreza que já foi superado. Dessa forma, falar de raízes mais simples não era mais um problema; pelo contrário, compunha uma metáfora de “guerreiro”, “batalhador” (e, por que não, “brasileiro”) bastante palatável. Neste sentido, a música sertaneja composta pelos novos agentes - fossem eles filhos de lavradores que tiveram acesso recente à políticas sociais e ao ensino superior, fossem filhos de fazendeiros já antes beneficiados pelo agrobusiness - olham para suas raízes artísticas sem pudor, e a partir delas ostentam a aceitação pela cultura hegemônica que seus antecedentes mais remotos tanto desejavam. (ASSIS, 2022, p.37)

O sertanejo universitário, como o próprio nome diz, é assim fruto de uma já estruturada seara sertaneja; ao contrário de seus antecessores, não foi preciso tirar leite de pedra, desbravar territórios perigosos, vociferar contra todos os ouvidos que os rejeitavam. O “arroz com feijão” já foi dado pela geração passada, cabendo aos universitários, justamente, aprimorar alguns temperos, sair da educação básica em sentido ao ensino superior - por muito tempo um grau de instrução pouco acessível à população interiorana e suburbana. Isso se manifesta esteticamente pela atmosfera mais rústica e comedida, fiel aos seus mais velhos, mas abusada de gravações ao vivo, grandes palcos e plateias. No discurso, amores frívolos, lazer associado ao consumo e adequação aos padrões estéticos, linguísticos e sociais (ASSIS, 2022, p.37).

Em “Chora, Me Liga”, de João Bosco & Vinícius, certa descontração reforçados pela letra despreziosa e pelo dançante ritmo de vanera<sup>30</sup>:

Não venha me perguntar/Qual a melhor saída/Eu sofri muito  
por amor/Agora eu vou curtir a vida/Chora, me liga, implora o  
meu beijo de novo/Me pede socorro/Quem sabe eu vou te  
salvar/Chora, me liga, implora pelo meu amor/Pede por  
favor/Quem sabe um dia eu volto a te procurar (COELHO, E.  
Chora, Me Liga. Intérpretes: João Bosco & Vinícius. Sony Music,  
2009).

Falar de sofrimento não dialogava com a realidade do ouvinte interiorano naquele momento, era a hora de aproveitar o legado e ir

---

<sup>30</sup> Tradicional nas manifestações do Rio Grande do Sul, a vanera foi o ritmo predominantemente usado no sertanejo universitário até meados de 2016, devido a sua agilidade similar às batidas de música pop e eletrônica.

---

“curtir a vida”. Uma harmonia pop, de poucos acordes e cadências simples, somada à alteração da dicção dos cantores, saindo dos estridentes e agudos vibratos em direção a certa rouquidão boêmia; a sofisticação não está na sonoridade, afinal se encontra na bastante explícita ostentação dos bens de consumo. Como em “Camaro Amarelo”, de Munhoz & Mariano,

Quando eu passava por você/Na minha CG [Campo Grande],  
você nem me olhava/Fazia de tudo pra me ver, pra me  
perceber/Mas nem me olhava/Aí veio a herança do meu véio/E  
resolveu os meus problemas, minha situação/E do dia pra  
noite fiquei rico/Tô na grife, tô bonito, tô andando igual  
patrão/Agora eu fiquei doce igual caramelo/Tô tirando onda  
de Camaro amarelo/E agora você diz: vem cá que eu te  
quero/Quando eu passo no Camaro amarelo (CALIMAN, B.  
Camaro Amarelo. Intérpretes: Munhoz & Mariano. Som Livre,  
2012).

A ascensão econômica das gerações passadas é usufruída pelos universitários, que fazem questão de deixar isso bem claro. Além da ostentação do alto poder aquisitivo, a exaltação da vida noturna, as relações amorosas objetificantes e o uso excessivo de bebida são tônicas constantes do gênero, demarcados por dois de seus sucessos mundiais: “Balada Boa”, de Gustavo Lima (“Gata, me liga, mais tarde tem balada/Quero curtir com você na madrugada”); e “Ai Se eu Te Pego”, de Michel Teló (“Sábado, na balada/A galera começou a dançar/E passou a menina mais linda/Tomei coragem e comecei a falar/Nossa, nossa, assim você me mata”).

Como já deu pra perceber, a temática amorosa permeia a quase totalidade das canções. As diferenças são muito menos sobre o tópico em si, e mais sobre quais as ferramentas estilísticas para abordá-lo. O

---

refrão deve ser contagiante, facilmente decorável, e por isso as letras abusam de recursos retóricos e mercadológicos: figuras de linguagem, onomatopeias, gírias cibernéticas, trocadilhos, frases de efeito, bordões da moda, enfim, uma grande estratégia publicitária. Toma-se como exemplo as canções

50 reais, de Naiara Azevedo (“Não sei se dou nada cara dela ou bato em você/Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer/E pra ajudar a pagar a dama que lhe satisfaz/Toma aqui uns 50 reais”), “Expectativa x Realidade”, de Matheus & Kauan (Expectativa: beijar você/Realidade:chorar e beber/Até pensei em te esquecer/Mas dispensei, fazer o que”) “Liberdade Provisória”, de Henrique & Juliano (“Implorei pra voltar/Não me manda embora/Sou preso da sua vida/Era só liberdade provisória”), “Aquele 1%”, de Marcos & Belutti com Wesley Safadão (“Tô namorando todo mundo/Noventa e nove por cento anjo, perfeito/Mas aquele um por cento vagabundo”), entre outros. (ASSIS, 2022, p.40)

Em meados de 2016, o que era uma atmosfera exclusivamente dançante dos clubes de baladas country passou a ganhar densidade e aprofundamento, com a diminuição da velocidade e euforia dos ritmos utilizados. Ao invés da vanera tem-se a arrocha e a bachata, mais ligados à dita “sofrência” e assim companheiros sonoros dos desabafos amorosos, das relações casuais e suas complexidades. A presença feminina também renova a lírica sertaneja, expondo novos pontos de vista:

É, já ta ficando chato, né/A encheção de saco, pois é/Prepara que eu já to me preparando/Enquanto cê tá indo, eu to voltando/E todo esse caminho eu sei de cor/Se não me engano, agora vai me deixar só/O segundo passo é não me atender/O terceiro é se arrepender/Se o que dói em mim

---

doesse em você” (MENDONÇA, M. Eu Sei de Cor. Intérpretes: Marília Mendonça. Som Livre, 2019)

Essa atmosfera mais intimista, por assim dizer, aponta para a aproximação de um outro tópico presente no contemporâneo, a presença excessiva de redes sociais e do uso de aparelhos celulares. Sendo parte importante do cotidiano da população (e dos próprios artistas), o uso de metáforas e simbologias já se encontra muito distante dos elementos naturais, pois além de urbanos, os sertanejos são agora pertencentes ao universo virtual; assim, é cada vez mais perceptível a inserção de problemáticas típicas de usuários das redes, como a menção ao uso de aplicativos, a tirar “selfies”, receber “notificações” e os impactos disso nas relações pessoais. “Tijolão”, de Jorge e Mateus, traduz essa sociabilidade brilhantemente:

Porque você não me bloqueou/Pra eu parar de chorar em cima da tela/Eu vou trocar meu celular pra um Nokia tijolão/Que só manda mensagem e faz ligação/Se eu ver mais um vídeo seu, sem eu sendo feliz/Certeza que a minha vai tá por um triz/Me mata não, essa internet virou arma na sua mão (FERREIRA, L.; SILVEIRA, D.; BORGES, R. Tijolão. Intérpretes: Jorge & Mateus. Som Livre, 2019)

Em suma, o sertanejo universitário é feição simbólica da consolidação do agronegócio enquanto base do desenvolvimento econômico nacional, garantindo a estabilização de camadas médias ligadas ao setor nas regiões Centro-Oeste, Sul e Sudeste do país. A trilha sonora desses novos ricos seria, se não, a apologia à cultura hegemônica estadunidense, difundida por sua indústria cultural - o culto ao consumo, à individualidade, à meritocracia e falta de senso

---

comunitário, etc. Adequa-se o aspecto literário da linguagem sertaneja para fins publicitários, afinal a estrutura de show e rodeios se fundamenta com muitos patrocínios de bebidas alcóolicas e empresas de tecnologia agrônômica. São canções-jingle, propagandas de um modo de vida das exposições agropecuárias, do bares e baladas country.

Despontando em meados da Era Lula, o sertanejo universitário expressou e foi expresso por essa paisagem de bonança e momentâneo crescimento pautado pelo consumo; Já de 2013 em diante, com a inserção de pautas políticas e sociais na ordem do dia, bem como com o acirramento das polarizações e da crise econômica, o produto musical se pauta nos pormenores da vida à dois e suas práticas virtuais, ainda vivendo o luxo da megaestrutura de shows, apoiadores e empresários, herança de sua linha evolutiva.

### **Considerações finais**

Diante de tantos elementos evocados, percebe-se que a história da música rural de matriz paulista é muito mais complexa e interligada do que uma mera separação entre o caipira e o sertanejo pode suscitar. Se a elite cultural folclorista ainda hoje reitera a necessidade de demarcar um juízo de valor sobre o bom ou o mau gosto relativo às raízes desse gênero, cabe a nós evidenciar como se tratam de lados opostos de uma mesma moeda, isto é: de uma maneira ou de outra, caipiras e sertanejos estão sempre se encontrando, agregando possibilidades de benefício mútuo,

---

permeando os mesmos circuitos e, sobretudo, dialogando com um mesmo público.

Como já evidenciado, a divisão entre caipiras e sertanejos foi forjada por agências midiáticas, mercadológicas, acadêmicas e governamentais ao longo de décadas, mas não se trata de uma separação essencial-conceitual. Por mais que caminhem em direções diferentes, caipiras e sertanejos compartilham de um mesmo triângulo de autor-obra-público, configurando-se como um sistema articulado em interação dinâmica, com certa continuidade da tradição (LAJOLO, 2005, p.16). Isso porque historicamente o sujeito caipira é também o sujeito operário que migrou para as periferias urbanas a partir da década de 1950, e que portanto se reconhece tanto no bucolismo da vida rural pregressa quanto na inconsciente denúncia das ilusões urbanizadoras feita pelos sertanejos românticos.

De acordo com Waldernyr Caldas (1999, p. 33):

o caipira é um dos principais consumidores da música sertaneja. Quando não o faz através da compra de discos, o consumo se dá pela audição de programas de rádio, principalmente, de televisão, de shows ao vivo de circos e teatros.

Sendo o principal consumidor da música sertaneja, o caipira também é o sujeito que vai formar sua dupla e se engajar nos circuitos mirins do interior, buscando algum dia ser, além de público, autor de sua linhagem musical. As trajetórias dos principais cantores sertanejos costuma seguir essa narrativa, tendo sido antes pequenos lavradores (ou filhos destes) que conseguem alguma chance no

---

mercado fonográfico. No campo da obra, ainda há as semelhanças melódicas e de dicção da voz:

Ao pesquisarmos o público constituinte da música sertaneja – seus aficionados e especialistas – passamos a ter uma idéia um pouco diferente do seu significado estético: [...] A unidade estilística da música sertaneja é conseguida pelo uso consistente do estilo vocal tenso e nasal e pela referência temática ao cotidiano, seja rural e épico na música sertaneja raiz, seja urbano e individualista na música sertaneja romântica. Deste modo podem ter qualidade tanto Tonico e Tinoco ou Pena Branca e Xavantinho quanto Chitãozinho Xororó ou Leandro e Leonardo, pela habilidade que demonstram em lidar com suas vozes dentro de um estilo específico, e pela coerência interna das letras que remetem a um cotidiano histórico. (ULHÔA, 1999, p.54)

Ainda assim, e por mais que pertencentes a um mesmo segmento (a música sertaneja, seja ela raiz ou universitária), não podemos nos esquecer de suas diferenças internas e o que elas representam: sabendo que são, de fato, pares opostos de uma mesma vertente, de onde surgem essas divergências e o que elas revelam sobre as transformações ocorridas na paisagem?

Após a análise ambos estética e geográfica da história do gênero, entende-se que as mudanças do universo caipira para o universo modernizador do sertanejo são diretamente proporcionais à mudança no modo de produção econômica ocorrida no Brasil ao longo do século XX, que a princípio tentou se industrializar mas acabou voltando a seu paradigma anterior de exportação de produtos primários. Cada um dos traços estilísticos musicais é, portanto, produto simbólico dessas alterações de feições no território agrário, indo da agricultura de subsistência e do fracasso da

---

economia cafeeira à mecanização do campo, alta produção de commodities e expansão do latifúndio. Dessa forma, o sertanejo universitário não pode ser visto como descolado de sua espacialidade, pois é ele também uma feição dessa espacialidade.

Desse modo, conclui-se que o segmento musical estudado serve de ótimo exemplo para averiguar as intervenções sociais e espaciais que a indústria cultural ocasiona em suas práticas, alterando e/ou auxiliando a fundamentar as políticas públicas e privadas que atuam diretamente no ordenamento do território, na lógica geográfica de uma civilização e na manutenção de sua coesão.

## Referências

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese de doutorado em História. Niterói: UFF, 2011.

ANDREOTTI, Giuliana. O senso ético e estético da paisagem. Tradução de: FURLANETTO, Beatriz Helena. *Ra'e ga*, Curitiba, n.24, p.5-17, 2012.

ASSIS, Maria Fernanda. *Todo Mundo Vai Sofrer: analisando a transformação de paisagens rurais por meio de canções sertanejas*. Trabalho de Graduação Individual (TGI) em Geografia. São Paulo: 2022.

BALDIN, Rafael. *Sobre o conceito de paisagem geográfica*. Paisagem Ambiente: Ensaios, São Paulo, v. 32, n. 47, 2021.

CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 30 e a Cultura*. São Paulo, Novos Estudos Cebrap, v.2, p.27-36, 1984.

---

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. Coleção Primeiros Passos, vol. 186. Editora Brasiliense, 1999.

CASTRO, Iná Elias de. *Paisagem e turismo. De estética, nostalgia e política*. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Paisagem e Turismo*. São Paulo: Contexto, 2002. 226p. p.121-140 (Coleção Turismo).

CORRÊA, Roberto Lobato & ROZENDAHL, Zeny. *Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura*. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROZENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

IANNI, Octávio. *Estado e planejamento econômico no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1971.

KOZEL, Salete. *Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a natureza*. Caderno de Geografia, v.22, n.37, 2012. p.65-78.

LAJOLO, Marisa. *A leitura em Formação da Literatura brasileira de Antônio Candido*. Revista Desenredo, jan/jun 2005. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/476/289>.

MAMMÌ, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.34, 1992, p. 63-70.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de doutorado em Antropologia Social. UFSC, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

---

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Música sertaneja e globalização*. In: R. Torres (Org.), *Música Popular em América Latina*. Santiago: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM. pp.47-60, 1999.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 2015.

#### Fonográficas:

ACIOLY, Sharon & DYGGGS, Antônio. *Ai Se eu Te Pegar*. In: TELÓ, Michel. Sony Music, 2012.

CALIMAN, B. *Camaro Amarelo*. In: MUNHOZ & MARIANO. Som Livre, 2012

CHRYSYTIAN & RALF. *Nova York*. In: CRHYSTIAN & RALF. Nova York. Chantecler, 1989.

COELHO, E. *Chora, Me Liga*. In: JOÃO BOSCO & VINÍCIUS. Sony Music, 2009.

BORGES, R. *Tijolão*. In: JORGE & MATEUS. Som Livre, 2019.

LAMAS, N.; BUENO, A. *Entre Tapas e Beijos*. In: LEANDRO & LEONARDO. *Leandro & Leonardo*, Vol. 3. Continental, 1989.

LIMA, Gustavo. *Balada Boa*. In: LIMA, Gustavo. DVD *Gusttavo Lima & Você*, 2011.

MANDI & SOROCABINHA. *Saudade do Tempo Véio*. In: MANDI & SOROCABINHA. São Paulo: Columbia, 1937.

---

MENDONÇA, M. *Eu Sei de Cor*. Intérpretes: Marília Mendonça. Som Livre, 2016)

OLIVEIRA, A. Tristeza do Jeca. In: PARAGUASSU. São Paulo, Columbia, 1937.

RAIMUNDO, Paschoal. *Flor de Açucena*. Intérpretes: Luizinho, Limeira e Zezinha. Chantecler, 1961.

RICO, José. Estrada da Vida. In: MILIONÁRIO & RICO, José. *Estrada da Vida*. Warner Music, 1977

ROGERIO, A. Se Deus Me Ouvisse. In: CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Chitãozinho & Xororó*. Copacabana, 1986.

TINOCO. Chico Mineiro. In: TONICO & TINOCO. *Recordando o 78*, Vol. 1. Continental, 1946.)

TORRES, Raul & PACÍFICO, João. Chico Mulato. In: TORRES, Raul & PACÍFICO, João. São Paulo, 1933.

### Periódicos

“A META é conquistar o mundo da música”. Brasília: Correio Braziliense, 02 fev. 1988.

---

## Capítulo 5

### ATO ARTÍSTICO DO REAL: A Maternidade no *Archivo* Madre de Lola Arias

Evelyn Fernanda Magueta <sup>31</sup>

#### INTRODUÇÃO

Este artigo parte do trabalho de pesquisa da dissertação de Mestrado, iniciado a partir de estudos sobre o teatro na contemporaneidade. Ao mergulhar nas fronteiras entre o real e o ficcional em um trabalho teatral descobri que estava imersa em uma nova vertente teatral do documental, de caráter interdisciplinar para análise textual e híbrido ao investigar a estética dos espetáculos, que envolve arquivos, memória, identidade, movimentos sociais, performance, cinema, música, dentre outros elementos numa espécie de palco expandido.

No teatro contemporâneo, o ato de documentar experiências vividas pode simbolizar a construção de pontos de vista sobre a realidade e promover aos espectadores a reflexão crítica sobre diversos temas da sociedade. Há uma crescente produção de espetáculos com o uso de materiais autobiográficos, nos processos

---

<sup>31</sup> Bacharel e licenciada em Geografia pela Universidade de São Paulo, com ênfase na Geografia Cultural. Em 2022, apresentou seu Trabalho de Graduação Individual (TGI) com a temática “Todo Mundo Vai Sofrer: Analisando as transformações da paisagem rural por meio de canções sertanejas”, estudo que baseou a escrita do presente artigo. Pesquisadora musical e violonista de 7 cordas, atualmente é aluna no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí. Email: [maria.assis@alumni.usp.br](mailto:maria.assis@alumni.usp.br) ORCID: 0000-0002-1982-569X

---

colaborativos, em que atores e atrizes participam e contribuem para a criação dramática, ou quando o material autobiográfico é o próprio projeto e principal elemento para a criação da performance, e ainda, os projetos também são realizados com pessoas comuns, não-atores, que no processo transformam suas memórias e histórias em dramaturgia, sendo muitas as possibilidades dessa criação artística. Em minha investigação no teatro latino-americano encontrei em Buenos Aires duas diretoras com processos distintos, porém imersos no real e nas biografias, são elas Vivi Tellas e Lola Arias.

Esse processo artístico que explora o real na ficção teatral, tem se expandido por toda a cena latino-americana contemporânea, o teatro do real – ou teatros do real – são procedimentos teatrais que evidenciam as tensões entre a realidade e ficção e utilizam o real - as experiências vividas - como tema, linguagem estética ou material para a criação cênica, cujo objetivo é promover uma experiência real para o espectador. Fundamentado pela primeira vez pela psicanalista e filósofa francesa Maryvonne Saison em seu livro *Les théâtres du réel* (1998).

Na pesquisa foram analisados espetáculos teatrais produzidos pelas diretoras Vivi Tellas e Lola Arias, para investigar os processos metodológicos dos caminhos entre o real e o ficcional, buscando compreender os conceitos criados por elas, como o *Biodrama*, as *Conferências Autobiográficas* e o *Remake*, e compreender quais as diferenças e mecanismos das práticas aplicadas durante a criação e produção dos espetáculos.

---

Ao final foi concluído que as inspirações destas artistas ao produzir ações afirmativas de identidade foram influenciadas pelos ideais dos feminismos, de novas formas de ser e de existir, e o teatro é um palco de liberdade para essa reflexão e construção de memória social, de uma comunidade, de uma nação.

### **Desenvolvimento**

Ao analisar a trajetória e os espetáculos de Vivi Tellas: *Archivos Tellas*, *Três Filósofos com bigode*, *Las Personas* (2014) e *Mulheres Guia* (2011) e também participar do curso *Biodrama – A Dramaturgia del Destino* em 2022, foram elencados processos metodológicos para acessar a memória, entre eles, o *Dispositivo*, de Giorgio Agamben, filósofo italiano, que em Conferência realizada no Brasil, denominada *Dispositivo* comentou que Foucault já utilizava o termo em seus estudos, foi quando acessei Foucault e ele se tornou valioso para a pesquisa, a partir daí, muitas referências a sua obra foram utilizadas na dissertação, se tornando o marco teórico de toda a investigação.

A primeira referência a obra de Foucault foram seus estudos sobre os gregos, em como desenvolviam modos de subjetivar-se, através das práticas de liberdade e o cuidado de si, sendo uma delas, a escrita de si, através dos cadernos *hypomnemata*.(FOUCAULT, 1996, p.4). Posteriormente, foram relacionados seus estudos sobre a sociedade na atualidade e as problematizações elencadas por Foucault: as condutas, as disciplinas, as normatividades, o poder, o cristianismo, conseqüentemente, o quanto somos afetados e assujeitados. Nesse sentido, as contracondutas e as formas de resistência e as rebeliões foram essenciais para compreensão dos feminismos. Os operadores

---

conceituais de Foucault foram elementos para reflexão, crítica e desconstrução de noções e papéis dados a mulher ao longo da história, libertando a mulher da culpa, da misoginia e machismo do patriarcado.

Vivi Tellas ao produzir o *Biodrama* e tratar de uma história de vida encenada por seu(a) autor (a), criada a partir de sua natureza, vivência ou experiência, investiga os limites da representação teatral entre o arquivo (histórico e pessoal) e a experiência (sensível, corporal e subjetiva), formando um conjunto de significados que articula, poética e politicamente, a consciência de mundo na contemporaneidade, numa atitude afirmativa de identidade.

Lola Arias, diretora teatral e *performer* argentina, também investiga as fronteiras entre o real e o ficcional em suas proposições cênicas, seus espetáculos analisados foram *Trilogia Striptease* (2007), *A Trilogia* demonstrava o passado, o futuro e o sonho de um casal, colocando em cena a intimidade e a distância, o real e a representação do amor. O texto disparava percepções sobre a morte do amor e o bebê, fruto da relação dos personagens-autores, que era o protagonista da peça: a ficção era continuamente interrompida pelas necessidades do bebê, como comer, mamar ou dormir, enquanto o público era colocado como *voyeur* que assistia a um diálogo por telefone do casal, ou seja, uma performance da vida real era apresentada, em sua forma espontânea.

*Mi Vida Después* (2009) era composto por um elenco de jovens que narravam histórias de seus familiares durante o período da ditadura militar na Argentina, eram recriadas cenas de situações

---

vividas, procedimento denominado *Remake*. Lola seguiu o mesmo processo no Chile com o espetáculo *El año que nasci* (2012). No espetáculo *Campo Minado* (2016) foram levados para a cena ex-combatentes da Guerra das Malvinas, conflito armado entre a Argentina e o Reino Unido no período de 02 de abril a 14 de junho de 1982. Sua perspectiva era investigar o que permaneceu na mente dos veteranos da guerra, argentinos e ingleses.

Nesse processo de investigar a memória dos ex-combatentes foram conectados os estudos de Aleida Assmann sobre os caminhos de se chegar à memória e a mnemotécnica, a investigação dos processos de recordação, como a escrita, as imagens e as memórias corporais. A escrita é parceira da língua, da oralidade. Porém, armazena coisas diferentes em comparação ao que faz as imagens. O corpo funciona como um meio, na medida em que os processos psíquicos e mentais de recordação são ancorados de maneira tanto somática, quanto neuronal, dependendo da adaptação que ocorre. Assmann denomina como Estabilizadores da Memória: a língua, o afeto, o símbolo e o trauma.( ASSMANN, 2011).

Em *Atlas Des Kommunismus* (2019) Arias levou um elenco composto por pessoas de diferentes idades, entre criança e idosos para reviver histórias da Revolução Russa, o conflito entre a Alemanha Oriental e Ocidental e a queda do Muro de Berlim. Os espetáculos de Lola Arias tratam de uma ação reparadora, uma reparação histórica, ao dar voz aos esquecidos e transmitir ao público a experiência de ex-combatentes, aliviando-os de uma certa forma e demonstrando que,

---

todos os envolvidos numa guerra saem perdendo, e com consequências, independente do lado, entre vitoriosos ou derrotados.

Em seu site profissional é mencionado que o longa-metragem *Teatro de Guerra* (2018) foi selecionado para o 68º Fórum do Festival de Cinema de Berlinale – Alemanha e exibido em inúmeros festivais de cinema em todo o mundo, sendo premiado com o CICAIE Art Cinema Award - Confederação Internacional de Cinemas Art House. Lola Arias também foi premiada como Melhor Diretora no 20º Festival BAFICI em Buenos Aires. Publicou poesia, ficção e peças de teatro. As suas obras têm sido apresentadas nas mais prestigiadas salas do mundo, tais como: Festival d'Avignon - França, Wiener Festwochen - Viena, Théâtre de la Ville -Paris, Museu de Arte Contemporânea de Chicago-EUA e Royal Court Theatre-Inglaterra.

A memória conectada a performance no palco se torna uma forma de resistir e contar outros lados da história, de narrativas não hegemônicas, são fatos que transmitem valores nas relações humanas e aos próximos que virão. Memórias que não podem ser apagadas. E o teatro expande diferentes olhares, é um espaço de resistência e desenvolvimento crítico que no palco pode ser potencializado. Na performance, foram apresentadas histórias de vida encenadas por seus próprios autores, criadas a partir de suas vivências e experiências com novas possibilidades de encontro com a plateia.

Conseqüentemente, conclui-se que os teatros do real são memórias, muitas vezes dos subjugados e calados pelas esferas de

---

poder, e que no palco provocam reflexão, tomada de consciência e olhar para o presente vislumbrando o futuro, um futuro de transformação social.

Walter Benjamin também reflete sobre a memória ao afirmar: “Nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie. E assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco é o processo de transmissão em que foi passado adiante”. (BENJAMIN, 2020, p. 245)

No espetáculo *Lengua Madre* de Lola Arias, que estreou em 2022, na Alemanha, em Berlim, cidade em que atualmente a artista reside, porém a artista tem viajado e produzido versões desse espetáculo. A versão que assistida, como objeto de estudo e apreciação, foi através do vídeo enviado pela produtora da artista, e se refere a versão produzida na Espanha em 2022.

Criado a partir das narrativas sobre a maternidade: seis mulheres vindas de diferentes países, apresentam suas histórias de mães imigrantes, mães heterossexuais que recorreram a tratamentos de fertilidade, casais homossexuais, mães trans, de adoção por solteiras, de mulheres que decidiram abortar, e mulheres que decidiram não ser mães. Em um cenário semelhante a um gabinete de curiosidades, e uma tela cinematográfica, essas mulheres se propõem a compartilhar reflexões sobre a maternidade de um ponto de vista político e social da contemporaneidade.

No roteiro, os performers narram suas histórias vividas, recriam cenas, no procedimento denominado pela artista como *Remake*, para tratar de temas polêmicos em torno da sexualidade, da mulher,

---

e da maternidade: como a educação sexual que receberam, cheia de tabus e mistérios, outros tiveram uma educação religiosa que rigorosamente proibia o assunto, o toque, carícias e a masturbação, pois eram tidos como pecados da humanidade.

Em nova cena, discute-se o aborto e suas implicações, as manifestações e movimentos feministas a favor do direito de escolher quando ser mãe, utilizando uma grande tela cinematográfica exibem-se fotos documentais das manifestações e das formas com que a polícia usou para repreender esses movimentos. Em seguida, personagens -autores narram as possibilidades de maternidade que viveram, seja através de adoção, tratamentos, reprodução assistida, inseminação, banco de doadores etc.

Os mitos em torno do parto: as dores, o que é normal, o pós-parto, a depressão pós-parto, a amamentação e as dificuldades que podem surgir: cena nomeada na tela como *“La Piedra de la locura”*, pois desmitifica o processo trazendo os desconfortos no corpo, o cansaço, a preocupação constante com o bebê e o nascimento dessa nova persona: a mãe.

Em novas cenas e diante da solidão maternal, as novas formações familiares vêm à tona: os coletivos, a poligamia, a família formada por dois pais ou por duas mães e as implicações e burocracia sobre os registros de nascimento que obrigatoriamente contém na filiação: um pai e uma mãe.

Em uma cena em todo o elenco está reunido para jantar, arrumam a mesa, compartilham de uma refeição quente e verdadeira, discutem o valor do trabalho da maternidade, o exercício

---

da maternidade da mulher e as consequências de se afastar do trabalho e da carreira profissional. E questionam: existe um valor financeiro da maternidade? E se as mulheres então fizessem uma greve de úteros? Quais as consequências sociais? Qual será o futuro da maternidade na sociedade? Quais são as revoluções que podemos premeditar acerca da maternidade?

### **Considerações finais**

Raimundo Martins, em seu artigo intitulado *Visualidade e Educação*, explica que o princípio da cultura visual é que as imagens têm vida cultural e exercem poder psicológico e social sobre os indivíduos. Nesse sentido, Lola Arias se ocupa de criar com seus performers imagens, que possibilitem múltiplas interpretações e despertem criticidade sobre os fatos que são expostos no palco (vide <https://lolaarias.com/es/lingua-madre/>).

Imagens que fazem referência a Eva, a altares cristãos, a obras de arte icônicas sobre a mulher, um consultório médico frio que mais se parece com um gabinete de curiosidades, e os inúmeros objetos cotidianos, ou ‘artefatos sociais’, utilizados pelas performes na cena, que nos convidam a refletir numa inter fluência entre a poética, as belas artes, a música, o cinema, o teatro e o real:

A cultura visual desafia e desloca as fronteiras do sistema das belas artes e, em decorrência, gera tensões e divergências que perturbam visões curriculares violando a estabilidade acadêmica e institucional. Ao pesquisar e estudar o caráter mutante das imagens e dos objetos artísticos analisando-os como artefatos sociais, a cultura visual busca ajudar aos indivíduos, mas especialmente, aos alunos, a construir um olhar crítico em relação ao

---

poder das imagens, auxiliando-os a desenvolver um sentido de responsabilidade diante das liberdades decorrentes desse poder. Essas responsabilidades acarretam implicações éticas que Freedman detalha como liberdade de informação em toda uma gama de formas de arte visual necessárias para a criação do conhecimento individual e grupal. As imagens e os objetos da cultura visual são vistos constantemente e são interpretadas instantaneamente, formando um novo conhecimento e novas imagens sobre a identidade e o entorno. (FREEDMAN, 2006, p.27 apud MARTINS, 2008, p.33-34).

Neste caso, paralelamente, podemos pensar na relação que se estabelece entre o palco e a plateia e o quê essas imagens criadas, esses objetos cênicos oferecem de sentido e significado, já que foram cuidadosamente escolhidos. Esses performers, que estão no palco trazendo suas histórias, traumas, problemas e desafios propõem-se a serem lidos, interpretados e compreendidos pelo espectador, seus discursos são sobre novas identidades, novas formas de exercer e vivenciar a maternidade, novas possibilidades de existir numa sociedade menos burocrática, que impôs tantos papéis aos cidadãos, sobretudo à mulher, gerenciando a todos como se deve viver, ou seja, as normatividades as condutas, as disciplinas, o poder, o cristianismo, conseqüentemente, o quanto fomos e somos afetados(as) e assujeitados(as), segundo estudos de Foucault.

Na última cena do espetáculo, a discussão sobre o futuro é exposta: o que se vislumbra num novo horizonte da sociedade do futuro é o direito a formas de amar, de escolher quem se amar, de poder ser quem se quer ser, e como quiser ser.

Dialogando com as teorias de Michael Foucault, acerca da constituição do sujeito, para compreender a criação dessas

---

autobiografias/biografias e a construção de arquivos pessoais transformados em material cênico transportados para o palco, vemos novos estudos ao pensar sobre um diagnóstico da atualidade, quando destaca importância em buscar outros modos de subjetivação, de ser e viver, modos que possibilitem a fuga dos assujeitamentos, dos preconceitos, do racismo, do sexismo e tantas outras formas de violências. Sendo possível construir uma ética de si, com urgência, e que não há outra forma de resistência senão na relação de si para consigo. (p.306).

O que é sinalizado é a luta pela liberdade, de poder escolher, de se construir, ser artista de si. E de transformar o presente, de forma mais solidária, humana, colaborativa quanto as coletividades. E a arte carrega em si, formas de contribuir para os estudos culturais e sociais da contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é um dispositivo?* Ensaio em conferência Universidade Federal de Santa Catarina. Trad. Nilcéia Vadati. Revista Outra travessia. Edição n.05. 2005.

ARIAS, L. *Mi Vida Después*. Itinerario de un teatro vivo. Entrevista a Lola Arias, conjunto, número 162, enero-marzo, 2012.

ARIAS, L. *LEngua MADRE 2021 – 2022*. Disponível em: <https://lolaarias.com/es/lingua-madre/>

ARIAS, L. *Re-enacting Life*. Edited Jean Graham Jones. Edit. Performance Research Books. ISBN-13 9781906499051.

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Unicamp, 2011.

---

BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de História*. Trad. Adalberto Muller, Márcio Seligmann -Silva. São Paulo: Álamo, 2020.

FERNANDES, S. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, M. *A escrita de si. In: O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

FOUCAULT, M. *A Hermenêutica do Sujeito*. Trad. Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade I - A vontade de saber*,1976. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade II - O uso dos prazeres*, 1985. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade III - O cuidado de si*, 1985. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade IV - As confissões da carne*, 2018. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, M. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Tradução Laura F. de Almeida Sampaio. Edições Loyola. São Paulo, 2007.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GONDAR, J; BARRENECHEA, M. *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GONDAR, J; BARRENECHEA, M.; DODEBEI, V. (orgs.) *O que é memória social?* . Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GROTOWSKI, J. “Performer”. Trad. de Patricia Furtado de Mendonça. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. ISSN: 2316-8102

---

GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.

HOLLANDA, H.B. *Pensamento Feminista. Conceitos Fundamentais.* São Paulo: Bazar do Tempo, 2019.

JENAINATI, C. *Feminismo: Um guia gráfico; ilustrações de Judy Groves, Jem Milton.* Trad. Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.

LEHMANN, H. T. *Teatro Pós-Dramático.* Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Orfeu Negro, 2017.

MARTINS, R. *Visualidade e educação.* Coleção desenredos, 3. Goiânia: FUNAPE, 2008.

OLIVEIRA, R. e SILVINO, D. O Movimento Social Feminista e Autonomia das Mulheres. *Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social.* Espírito Santo: UFES, 2018.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAVIS, P. *A Análise dos Espetáculos.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

PELLETIERI, O. *História del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998).* Buenos Aires: Galerna, 2001.

PELLETIERI, O. *Teatro Argentino Contemporâneo.* Trad. Maria A. K. Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PEREIRA, V. Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La Guerra de Malvinas em Campo Minado de Lola Arias. *Revista de investigación teatral*, n.16, 2017.

POLLAK, M. *Memória e Identidade Social.* Estudos Históricos. Rio de Janeiro:1992.

RAGO, M. *Foucault, os feminismos e a história.* Instituto Racionalidades. Fichamentos, 2022.

RAGO, M. *Estar na hora do mundo: subjetividade e política em Foucault e nos feminismos.* São Paulo: Interface Botucatu. 2019. <https://doi.org/10.1590/Interface.180515>

RAGO, M. *Foucault e as Estéticas da Existência*. Org. Margareth Rago. Revista Aulas. ISSN 1981-1225. UNICAMP 2010.

RAGO, M. *As Marcas da Pantera*. Percursos de uma Historiadora. São Paulo: Intermeios, 2021.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. São Paulo: UNICAMP, 2007.

SCHECHNER, R. *Performance e Antropologia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: UNICAMP, 2003.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno. 1880-1950*. Trad. Raquel I. Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

## Capítulo 6

### **Black: uma história de outra dimensão – entre a linguagem e o direito à vida <sup>32</sup>**

Júlio César Suzuki <sup>33</sup>

Marcel de Assis Roque <sup>34</sup>

“A cegueira nos afasta das coisas, mas a surdez nos afasta das pessoas”.  
(Helen Keller)

O conhecimento sobre o mundo, a partir de suas dimensões espaço-temporais, requer sentidos fundamentais, como o tato, o olfato, o paladar, a audição e a visão. São mediações fundamentais, na construção da humanização, entre os indivíduos e o mundo que os circunda, sobretudo no que concerne ao estabelecimento da

---

<sup>32</sup> Texto publicado em Revista PUB – Diálogos Interdisciplinares, em 05 dez.2023.

<sup>33</sup> Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso, graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná, graduação em Química pelo Instituto Federal de São Paulo, mestrado e doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Fundamentos Políticos, Sociais e Econômicos da Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, é Professor Associado da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Integração da América Latina (PROLAM/USP), onde também atua como vice-coordenador. Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. E-mail: jcsuzuki@usp.br ORCID [https:// orcid.org/0000-0001-7499-3242](https://orcid.org/0000-0001-7499-3242).

<sup>34</sup> Professor de Língua Brasileira de Sinais do Instituto Federal de São Paulo, *campus* de Capivari. Professor de Língua Brasileira de Sinais do Instituto Federal de São Paulo, *campus* de Capivari. Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade de Uberaba - UNIUBE (2009), Bacharel em Teologia - Seminário Teológico Batista do Centro Leste Mineiro - STBCLM (2006) e mestrado em Educação pelo Centro Universitário Salesiano São Paulo - UNISAL (2018) . Atualmente cursa doutorado em Saúde e Educação na Infância e Adolescência e participa do grupo de estudo e pesquisa ISEF - Inclusão Sócio educacional e Formação, na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística aplicada, tradução e interpretação simultânea.

---

linguagem como base de comunicação entre os sujeitos; já que, a partir de experiências próximas se relativizam significados e significantes, criam-se semas e sentidos. Assim, a linguagem cria, ao menos em termos de potência, a possibilidade de se transmitir o que se pensa sobre o mundo, lembranças, ações, projetos.

A ausência de qualquer um destes sentidos modifica as sensibilidades e requer esforços adicionais na criação de meios para que a comunicação se estabeleça entre os indivíduos.

O filme *Black*, de 2005, dirigido por Sanjay Leela Bhansali, com a participação de Amitabh Bachchan e Rani Mukerji, respectivamente, nos papéis principais de Debraj Sahai e Michelle McNally, como professor e aluna, conta, em sua primeira parte, a autobiografia de Helen Keller.

O enredo tem como base o aprendizado da língua de sinais por uma deficiente auditivo-visual, cujo professor é extremamente determinado, ao ponto de participar de sua trajetória de aprendizagens por, aproximadamente, duas décadas, inclusive acompanhando-a em seu início do curso superior em Artes.

O filme apresenta uma fotografia muito bem construída, com recortes internos e externos que retratam, metaforicamente, as conquistas de aprendizagens de Michelle McNally, cujo momento marcante de ensino dos primeiros sinais, no estabelecimento da relação entre significantes e significados, ocorre com o conhecimento da primeira palavra (água – water, seguida de grama, mãe e pai), ao sair de casa, em dia bastante frio, após esforço prolongado, de 20 dias.

---

A música também traz uma relação metafórica dos sentimentos e atitudes de Michelle McNally: suas tristezas, alegrias, angústias e euforias.

De qualquer modo, a grandeza do filme está na superação dos limites físicos que realiza a personagem principal. Diferente de Helen Keller, cujas limitações auditivas e visuais ocorrem a partir dos seus 19 meses, Michelle McNally nasce surda e cega, o que cria restrições absurdas para a criação da relação entre as palavras e as coisas, ou seja, entre os significados e os significantes, conforme Saussure ponderava necessário para a criação da linguagem.

Ainda que Michelle tenha levado o dobro do tempo para concluir sua graduação, com a conclusão aos 40 anos, enquanto muitos levariam praticamente a metade disto, conforme salienta a personagem ao final do filme, seu esforço revela o quanto a limitação de dois sentidos fundamentais na aquisição da linguagem não foi um empecilho intransponível no estabelecimento da comunicação com os outros.

O filme ainda guarda fortes momentos de emoção, como o aprendizado do uso dos talheres e da primeira palavra, além do beijo entre a aluna e o professor (ainda que não tenha nem superado o contato mínimo dos lábios), bem como de sua entrevista para ser aceita na universidade, quando afirma, dentre várias respostas de extrema sensibilidade, que “o conhecimento é meu professor”. No entanto, o momento mais importante é o discurso de Michelle em sua formatura, quando lembra que o fracasso é o primeiro passo para o sucesso, além de afirmar que a escuridão que a tomava era

---

asfixiante. Tal relação metafórica aparece ao dizer que o “negro é asfixia; cor é realização e conhecimento”. Ainda em seu discurso, aparece uma homenagem extremamente especial ao seu professor ao expressar que muitos podem ouvir a Deus, mas que ela, Michelle, o sentiu e que seu nome é “pro” (de professor).

Helen Keller se ressentia mais de sua surdez do que de sua cegueira, a falta de visão a forçava conhecer o mundo pelo tato, porém a surdez a afastava da língua oral majoritária, da cultura e do senso de humor ouvintistas. A língua, para além da comunicação, é responsável pela organização mental. Uma das principais contribuições sobre o tema na Antiguidade Clássica baseia-se na concepção de Aristóteles (384-322 a.C), acerca da estrutura do pensamento e do ser político. A voz é a condição primordial para a linguagem, e a linguagem é o meio pelo qual o homem realiza-se como animal político, sujeito de direitos e deveres. De acordo com o filósofo, a linguagem permite ao ser humano elaborar as noções de bem e mal, de justo e injusto e tantos outros julgamentos essenciais para a manutenção do Estado e da sociedade. A fala é o suporte para a finalidade política do homem

É na Política que vai ser explicada a natureza da linguagem. O animal político liga-se necessariamente à faculdade humana de falar, pois sem linguagem não haveria sociedade política. (...) A natureza não faz nada em vão e, dentre os animais, o homem é o único que ela dotou de linguagem. Sem dúvida a voz é uma indicação de prazer ou de dor, e também se encontra nos outros animais; o lógos, porém, tem por fim dizer o que é conveniente ou inconveniente e, conseqüentemente, o que é justo ou injusto (NEVES, 1981, p. 58).

---

Por conseguinte, os surdos, cegos e surdos-cegos eram tidos como incapazes de alcançar tal finalidade política, uma vez que, por não falarem, eram então tidos como sub-humanos, seres não educáveis e incapazes de produzir qualquer atividade intelectual. A partir dessa concepção arcaica e reducionista das pessoas com deficiência, exerceram-se diversos tipos de violência, simbólica ou física, contra estes indivíduos. A reclusão e a segregação foram constantes em suas vidas e tiveram seus direitos sociais negados historicamente.

Contemporaneamente, apesar dos avanços nos processos de inclusão social, a surdez e a cegueira ainda são vistas, por muitos, como um distúrbio que impõe um limite intelectual e social permanente, expressando um entendimento atravessado por concepções antagônicas, ora clínicas, ora socioantropológicas.

O olhar cultural desmistifica as concepções ligadas ao clínico e ao patológico e reforça a importância da inclusão social como fonte transformadora de vida, assim como aconteceu em *Black*.

Não é fácil determinar precisamente o momento específico em que o ser humano pré-histórico começou a desenvolver seus processos de comunicação, sendo capaz de trocar, registrar e difundir informações de forma efetiva. Considera-se a denominada Era dos Símbolos e Sinais, cerca de 90 mil anos atrás, como a primeira etapa significativa do desenvolvimento da capacidade humana de se comunicar. Os hominídeos desse período não falavam. Utilizavam gestos, sons e outros sinais padronizados, que eram mutualmente entendidos, que configuravam um modo de comunicação. Essa era

---

inicial foi sucedida pela Era da Fala, iniciada há cerca de 40 mil anos atrás. A fala possibilitou produzir/transmitir mensagens mais complexas. Data-se também aqui o início percebido pelos cientistas das manifestações artísticas, como as pinturas rupestres, entendidas como tentativas de armazenar/ registrar informações importantes ou significativas. Por fim, tem-se a Era da Escrita, em que o ser humano criou as representações pictóricas para simular os sons. A partir de então, cada sociedade se organizou para criar seu conjunto próprio de escrita.

Januzzi (2017, p.47) afirma ainda:

Enquanto era possível e conveniente, os deficientes eram segregados da sociedade, ao passo que mais tarde, a 'defesa da educação dos anormais foi feita em virtude da economia dos cofres públicos e dos bolsos dos particulares, pois assim se evitariam os manicômios, asilos e penitenciárias, tendo em vista que essas pessoas poderiam ser incorporadas ao trabalho'.

Mover as pessoas com deficiência para os espaços de escolarização regulares poderia, assim, assegurar sua integração social, além de colaborar para torná-lo um indivíduo produtivo economicamente, e, assim, também, um gerador de valor moral.

A Declaração Universal de Direitos Humanos, de 1948, institui, em seu artigo 1º que “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade”. Tal afirmação abre pressupostos para uma escolarização sem distinções, servindo de referência nos fóruns e espaços de discussões sobre o

---

ensino de pessoas com necessidades específicas e demais grupos minoritários, antes lançados à margem da educação.

O próprio movimento de políticas de inclusão ganha força a partir da publicação da Declaração de Jontien, elaborada no âmbito da Conferência Mundial de Educação para Todos, ocorrida no início da década de 1990, na Tailândia. Este documento institui a Educação como um direito de todos, sendo assinado por diversos países, dentre eles Brasil. Como propostas, trazia ainda que os seus objetivos e metas seriam alcançados por meio do comprometimento dos governos e cooperação mútua entre os países acordantes.

Historicamente, é na Declaração de Jontien que os deficientes têm documentado pela primeira vez o direito pleno à educação, no artigo 3º: “As necessidades básicas portadoras de deficiência requerem atenção especial. É preciso tomar medidas que garantam a igualdade de acesso à Educação aos portadores de todo e qualquer tipo de deficiência como parte integrante do sistema educativo”. (DECLARAÇÃO MUNDIAL DE EDUCAÇÃO PARA TODOS, 1990, p.5).

Desta forma, a educação como direito de todos passa a ser inelutavelmente uma responsabilidade do Estado, iniciando um novo período de discussão, visibilidade e aceitação da diversidade. Anos mais tarde, as discussões e experiências oriundas desta Declaração convergiram no fortalecimento de novas políticas e práticas inclusivas, e, em 1994, na Espanha, é publicada a Declaração de Salamanca, que reiterava os pressupostos defendidos em Jontien e estendia as atribuições governamentais, instituindo que:

---

O princípio que orienta esta Estrutura é o de que escolas deveriam acomodar todas as crianças independentemente de suas condições físicas, intelectuais, sociais, emocionais, lingüísticas ou outras. Aquelas deveriam incluir crianças deficientes e super-dotadas, crianças de rua e que trabalham, crianças de origem remota ou de população nômade, crianças pertencentes a minorias lingüísticas, étnicas ou culturais, e crianças de outros grupos desvantajados ou marginalizados.

A efetivação da dignidade humana, por sua vez, se dá pelo reconhecimento e vivência dos Direitos Humanos. Sobre o conceito de Direitos Humanos, Ferreira Filho (2012, p.16) esclarece “[...] são um conjunto de direitos, positivados ou não, cuja finalidade é assegurar o respeito à dignidade da pessoa humana, por meio da limitação do arbítrio estatal e do estabelecimento da igualdade nos pontos de partida dos indivíduos, em um dado momento histórico”. É importante considerar que os Direitos Humanos possuem caráter de historicidade, ou seja, os valores garantidos em uma determinada época, comunidade e local se transformam ao longo do tempo.

De acordo com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, (UNESCO, 1990), fica evidenciado que os direitos humanos estão pautados no critério da Universalidade: os direitos são válidos e legítimos para todos os indivíduos. Lidar com as diferenças de modo harmonioso constitui um dos maiores desafios da Educação Inclusiva, isso porque, além das especificidades dos sujeitos, surgem as barreiras atitudinais, que reforçam uma exclusão camuflada ou mesmo declarada.

É preciso considerar que a legislação, por si só, avança pouco na aceitação social das pessoas com deficiência. Isso ocorre, de certa

---

maneira, pelo fato da inclusão, adaptações e demandas socioeducacionais se configurarem pela força de lei, isto é, não ocorrem de modo natural e voluntário, mas pela imposição legal. A realidade brasileira parece orientar que se faça o que é previsto na lei, antes do que direcionar-se pelas razões e concepções das instituições, dos estudantes e suas famílias, dos grupos e movimentos sociais, discutindo-as.

É de se julgar estranho, no entanto, que, com os avanços nas tecnologias e acesso à informação, em pleno século XXI, dependamos de legislações e políticas afirmativas com vistas a “humanizar” a pessoa com deficiência e instaurar sua dignidade, como previsto nas declarações já citadas. As práticas contraditórias e negativas a respeito dos – e em relação aos – surdos, embora pareçam por vezes superficiais e irrelevantes, refletem a posição que os surdos ocupam na esfera social e redefinem seu modo de ser, influenciando direta e unilateralmente sua identidade, por meio de uma ótica do ouvinte, dominante, e atentando contra a dignidade de direito do surdo, do direito de ser surdo e ser reconhecido como diferente. Rocha (2001) nos narra que o próprio conceito de dignidade tem sua origem na filosofia, ganhando juridicidade positiva e impositiva no combate às práticas nazifascistas após a Segunda Guerra Mundial, em meados do século XX. Em suas palavras:

No Brasil, signatário da Declaração dos Direitos Humanos, as desigualdades sociais corroboram as manifestações de degradação em massa dos grupos minoritários. Sendo assim, mesmo que a legislação traga a prerrogativa do respeito mútuo, a prática social

---

torna o texto da lei difícil de concretizar. Ou seja, as relações de dominação dificultam sua concretização, e, paradoxalmente, é também no âmbito dessas relações de poder que as legislações são geradas.

Como esperar, assim, que as legislações assegurem, de fato, direitos? É óbvio que a simples normatização de um princípio universal de dignidade não resolve a questão no complexo de relações humanas da história atual. Contudo, reconhecê-lo e trazê-lo para o contexto é o ponto de partida na elaboração de leis e políticas públicas em prol das pessoas com deficiência, mas com a consciência de que não se pode esperar que inovações legais, por si, resolvam a desigualdade social; mesmo porque a premissa da lógica de ter que estabelecer o direito à igualdade de tratamento e o princípio de dignidade dos surdos-cegos revela a contramão de práticas que desumanizam o surdocego nas relações cotidianas. Afinal, “toda forma de aviltamento ou degradação do ser humano é injusta. Toda injustiça é indigna e, sendo assim, desumana” (ROCHA, 2001, p. 12).

O filme *Black* revela o quanto cada um vive mediações muito específicas com o mundo, em que as limitações dos sentidos podem colocar os indivíduos em dimensões particulares, cujas dificuldades na aquisição de linguagem comum aos outros é mais complexa, mas não impossível, cujo aprimoramento dos seus instrumentos pode contribuir para ampliar a melhor comunicação, em que pese ser a linguagem algo sempre em construção mesmo para os que não possuem qualquer limitação física ou intelectual.

---

## Referências

DECLARAÇÃO DE SALAMANCA: *Sobre Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais*. Salamanca-Espanha, 1994. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf> >.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris. 10 dez. 1948. Disponível em: <[https://brasa.org.br/declaracao-universal-dos-direitos-humanos/?gclid=EAIaIQobChMIsevbxLPV4gIVUwqRCh0Q1At9EAAAYASAAEgKM3\\_D\\_BwE](https://brasa.org.br/declaracao-universal-dos-direitos-humanos/?gclid=EAIaIQobChMIsevbxLPV4gIVUwqRCh0Q1At9EAAAYASAAEgKM3_D_BwE)>.

FERREIRA FILHO, M. G. *Direitos humanos fundamentais*. São Paulo: Saraiva, 2012.

JANNUZZI, G. de M. *A Educação do deficiente no Brasil: dos primórdios ao início do século XXI*. Campinas: Autores Associados, 2017.

NEVES, M. H. A teoria linguística em Aristóteles. *Alfa – Revista de Linguística*, São José do Rio Preto, v.25, p. 57-67, 1981.

ROCHA, C. L. A. *O principio da dignidade da pessoa humana e a exclusão social*. Rio de Janeiro: 2001.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

---

## Sobre os Organizadores

### **Denise Rosana Silva Moraes**

Doutora pela Universidade Estadual de Maringá -UEM (2013). Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná -UNIOESTE- campus de Foz do Iguaçu/PR. (2014-2018). Atualmente é professora Sênior do Programa. Membro do Grupo de Pesquisa em Políticas de Avaliação, Mídias e Formação de Professores (PAMFOR) cadastrado no CNPq. Pesquisa Mídia e Formação de Professores e Professoras. Universidade e Escola. E-mail [denisepedagoga@gmail.com](mailto:denisepedagoga@gmail.com) Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2991-0214>.

### **Júlio César Suzuki**

Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso, graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná, graduação em Química pelo Instituto Federal de São Paulo, mestrado e doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Fundamentos Políticos, Sociais e Econômicos da Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, é Professor Associado da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Integração da América Latina (PROLAM/USP), onde também atua como vice-coordenador. Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. E-mail: [jcsuzuki@usp.br](mailto:jcsuzuki@usp.br) ORCID [https:// orcid.org/0000-0001-7499-3242](https://orcid.org/0000-0001-7499-3242)

### **Benedito Dielcio Moreira**

---

Pesquisador Associado, professor do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO), Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre em Ciências da Comunicação (USP) e Doutor em Educação pela Universität Siegen, Alemanha. É líder do Grupo de pesquisa Multimundos (Multimundos.org). Temas de interesse: ensaios audiovisuais, cultura científica e educomunicação. E-mail: [dielcio.moreira@gmail.com](mailto:dielcio.moreira@gmail.com) ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9947-5353>

### **Rita de Cássia Marques Lima de Castro**

Doutora em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina - PROLAM/USP. Mestre em Administração de Empresas pela Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas. Jornalista, formada pela Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero. Bacharel em Administração e em Ciências Contábeis pelo Centro Universitário Senac SP. Pós-doutorados: 1) FEA-USP, Departamento de Administração (2015-2017). 2) FEA-USP, Departamento de Economia (2019-2022). Na USP: Professora e orientadora de Mestrado e Doutorado - Prolam-USP, desde jan.2021. Pesquisadora no CORS - Center for Organization Studies e no NESPI - Núcleo de Estudos e Pesquisas de Política Internacional, Estudos Internacionais e Políticas Comparadas, ambos da FEA-USP. Pesquisadora no GP--CNPq Psicologia, Sociedade e Educação na América Latina, do Instituto de Psicologia-USP e no CRIACOMC (ECA-USP); Pesquisadora na Cátedra José Bonifácio - IR-USP. Presidente adjunta para o Brasil e Chefe de Relações Internacionais do Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica. Avaliadora ad hoc de cursos - Basis – INEP-MEC. Avaliadora de premiações na área pública. Na Área Acadêmica, desde 1998 desenvolve projetos de Credenciamento Internacional, Auto Avaliação Institucional, Implantação de Sistemas Educacionais, Assessoria Acadêmica - Apoio à Pesquisa. E-mail: [ritalimadecastro@usp.br](mailto:ritalimadecastro@usp.br); [ritalimadecastro@gmail.com](mailto:ritalimadecastro@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0137-6005>

---

## Sobre os Autores

### **Evelyn Fernanda Magueta**

Bacharel e licenciada em Geografia pela Universidade de São Paulo, com ênfase na Geografia Cultural. Em 2022, apresentou seu Trabalho de Graduação Individual (TGI) com a temática “Todo Mundo Vai Sofrer: Analisando as transformações da paisagem rural por meio de canções sertanejas”, estudo que baseou a escrita do presente artigo. Pesquisadora musical e violonista de 7 cordas, atualmente é aluna no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí. Email: maria.assis@alumni.usp.br ORCID: 0000-0002-1982-569X

### **Gilda Portella Rocha**

Sacerdotisa de umbanda, multiartista, discente do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea na linha de pesquisa Epistemes Contemporânea da Universidade Federal do Mato Grosso, graduação e pós-graduação em História pela UFMT, membra fundadora do Coletivo de Mulheres Negras – Herdeiras do Quariterê, e-mail gildaportella.art@gmail.

### **Gracielly Soares Gomes**

Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Mato Grosso. Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea da UFMT. É integrante da Rede de Pesquisa Multimundos Brasil. Participou do grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos Comunicação, Infância e Juventude da UFMT; Rede Brasil Conectado - Jovens e consumo midiático em tempos de convergência e Tensões Contemporâneas na Cultura e em Espaços Formais e não Formais de Comunicação e Educação.

---

## **Henriqueta Fernanda Chaves Alencar Ferreira Lima**

Graduada em Ciências Sociais pela UFPE e em Direito pela UNICAP, além de ter especialização Lato Sensu em Direito Público pela ESMAPE e MBA em Direito: Poder Judiciário pela ESMAGIS/FGV. Possui mestrado pela Unicesumar/PR e é doutoranda em Estudos da Cultura Contemporânea pela UFMT e em Direito pelo Centro Universitário de Brasília. É integrante da Rede de Pesquisa Multimundos Brasil (ECCO – UFMT) e do Grupo de Pesquisa Cortes Constitucionais e Democracia (CEUB). Membro do GEMAM - Grupo de Estudos da Magistratura de Mato Grosso/TJMT e pesquisadora colaboradora da Clínica Empresas, Direitos Humanos e Políticas Públicas (CEUB). Atua como juíza de Direito no TJMT, docente colaboradora na ESMAGIS e no COFI de magistrados (TJMT).

## **Júlio César Suzuki**

Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso, graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná, graduação em Química pelo Instituto Federal de São Paulo, mestrado e doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Fundamentos Políticos, Sociais e Econômicos da Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, é Professor Associado da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Integração da América Latina (PROLAM/USP), onde também atua como vice-coordenador. Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. E-mail: jcsuzuki@usp.br ORCID [https:// orcid.org/0000-0001-7499-3242](https://orcid.org/0000-0001-7499-3242)

---

### **Lohaine Barbosa Lohmann**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea ECCO -UFMT. Participante do grupo de pesquisa internacional Multimundos. Pesquisa sobre cinema e audiovisual com foco em filmes de ficção científica. Mestre do Programa de Estudos de Cultura Contemporânea - ECCO - UFMT. Bolsista CAPES com o título "O Olhar Científico no Universo Cinematográfico: o caso Matrix". Pós-Graduação em Comunicação com o Mercado pela Universidade Estadual de Londrina. Graduada pelo curso de Comunicação Social com habilitação em Radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso no ano de 2014.

### **Marcel de Assis Roque**

Professor de Língua Brasileira de Sinais do Instituto Federal de São Paulo, campus de Capivari. Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade de Uberaba - UNIUBE (2009), Bacharel em Teologia - Seminário Teológico Batista do Centro Leste Mineiro - STBCLM (2006) e mestrado em Educação pelo Centro Universitário Salesiano São Paulo - UNISAL (2018). Atualmente cursa doutorado em Saúde e Educação na Infância e Adolescência e participa do grupo de estudo e pesquisa ISEF - Inclusão Sócio educacional e Formação, na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística aplicada, tradução e interpretação simultânea.

### **Maria Edilene de Jesus**

Doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea pelo PPGECO-UFMT, mestra em Teatro pela UDESC-SC, licenciada em Teatro pela UNB com intercâmbio em Fine Arts and Movies pela Universidade de Tampere – Finlândia, pesquisa a infância através das teatralidades infantis em espaços de brincadeira a partir da pesquisa Espaços do Brincar. É atriz e membra co-fundadora do Teatro Faces de Primavera do Leste – MT, professora de teatro, escritora, dramaturga e produtora cultural. Foi coordenadora pedagógica na Escola Municipal de Teatro – Sistema Faces de Ensino

---

durante os anos de 2017 a 2022, além de coordenar outros projetos sócios-culturais.  
E-mail: edilenerodriguez@hotmail.com

### **Maria Fernanda Cardoso de Assis**

Bacharel e licenciada em Geografia pela Universidade de São Paulo, com ênfase na Geografia Cultural. Em 2022, apresentou seu Trabalho de Graduação Individual (TGI) com a temática “Todo Mundo Vai Sofrer: Analisando as transformações da paisagem rural por meio de canções sertanejas”, estudo que baseou a escrita do presente artigo. Pesquisadora musical e violonista de 7 cordas, atualmente é aluna no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí. Email: maria.assis@alumni.usp.br ORCID: 0000-0002-1982-569X

### **Mayara Christine Duarte Biscarra**

Psicóloga técnica do centro de referência em atendimento a mulher vítima de violência doméstica de Coxim-MS, feminista, psicóloga voluntária do grupo Justiceiras grupo de apoio gratuito e on-line de vítimas de violência doméstica, licenciada em Filosofia, graduada em Psicologia , especialista em Docência do Ensino superior, especialista em Ensino de Sociologia (UFMS) e mestranda do programa de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT). – CAPES – ORCID: 0000-0002-0039-1908. E-mail: mayarachristinecrazy@gmail.com.

### **Valterlei Borges**

É professor, pesquisador e produtor cultural. Possui Doutorado em Estudos de Literatura (UFF, 2016). Realizou pesquisa de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (USP, 2019). E-mail: val.borges@gmail.com

