



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

HELOISE BARREIRO CAMPOS

CARNAVAL COMO AGÊNCIA POLÍTICA EM PROTESTOS BRASILEIROS:

Por uma virada sônica nos Estudos de Performance

Recife
2024

HELOISE BARREIRO CAMPOS

CARNAVAL COMO AGÊNCIA POLÍTICA EM PROTESTOS BRASILEIROS:

Por uma virada sônica nos Estudos de Performance.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Linha de pesquisa: Estética e Culturas da Imagem e do Som

Orientador: Thiago Soares

Recife
2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Campos, Heloíse Barreiro.

Carnaval como agência política em protestos brasileiros: por uma virada sônica nos Estudos de Performance / Heloíse Barreiro Campos. - Recife, 2024.

93f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

Orientação: Thiago Soares.

1. Carnaval; 2. Estudos de Performance; 3. Som; 4. Protesto.
I. Soares, Thiago. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

HELOISE BARREIRO CAMPOS

CARNAVAL COMO AGÊNCIA POLÍTICA EM PROTESTOS BRASILEIROS:

Por uma virada sônica nos Estudos de Performance

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 16/08/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Fernanda Capibaribe Leite (Avaliadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes (Avaliadora externa)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

“O Brasil, afinal, é a nossa circunstância bonita, heroica, fracassada, maldita, amorosa, desgraçada, desesperadora e incontornável, feito o baticum do samba tomando a rua”.

(Luiz Antônio Simas, 2019).

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Grace, que numa noite de natal em 2004 me presenteou com meu primeiro livro e catorze anos depois, também no natal, aguçou meu gosto pela pesquisa acadêmica quando me deu meu primeiríssimo livro de Judith Butler. Obrigada pela base e apoio constante.

Ao meu avô, que se foi na reta final de escrita deste trabalho, mas nunca mediu esforços para incentivar meus estudos e demonstrar seu imenso carinho.

A Vinícius, pela escuta e incentivo e por não me deixar desistir. Obrigada por ser o primeiro a acolher minhas ideias. Tua gentileza me dá forças para seguir em frente.

À Giovanna, minha amiga e parceira da turma de mestrado no PPGCOM-UFPE, por dividir comigo o peso das responsabilidades acadêmicas e tornar o ato de pesquisa muito mais leve e suportável.

Gostaria de agradecer também às amigas que a UFPE me deu, por serem rede de apoio durante os últimos anos. Júlia, Samantha e Xainã, de forma direta ou indireta, com certeza foi bem mais fácil finalizar esse ciclo com a presença de vocês na minha vida.

Ao meu orientador, Thiago Soares, por toda confiança, dedicação e estímulo depositado neste trabalho. Por toda a empatia e compreensão. Pela magia em ensinar e debater futilidades que cativou meu olhar desde a primeira aula em 2017.

Agradeço ao GruPop - Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop da UFPE, por ter sido um verdadeiro laboratório de ideias para esta pesquisa e alimentar minha vontade de seguir na vida acadêmica com os debates excelentes que tivemos juntos. Foi lá que testei minhas primeiras hipóteses, desde os primórdios do projeto de pesquisa até as conversas que originaram este trabalho final. Agradeço a cada um pelas leituras cuidadosas e sugestões.

Aos alunos e alunas que fizeram parte da turma do meu estágio docência em Comunicação Comparada, pelo engajamento nas aulas, pela paciência e por me motivarem a continuar dando aula. Foi uma experiência árdua e cansativa, mas muito gratificante e inesquecível.

À banca da qualificação e da defesa, formada pelas professoras Fernanda Capibaribe Leite e Cíntia Sanmartin Fernandes, por aceitarem estar comigo nesse momento tão importante. Pela leitura atenciosa, pelo pensar coletivamente e pelas e contribuições valiosas que levam esse trabalho para além dos limites dessas páginas.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida que possibilitou essa pesquisa.

À Universidade Federal de Pernambuco, ao CAC, ao PPGCOM e aos colegas que através das aulas e conversas fizeram parte dessa jornada.

Por fim, agradeço a todos que colocam o bloco na rua! Seja para protestar ou festejar. Deixo aqui minha admiração e quem, mesmo diante dos percalços, encontrou energia vital para reagir e acreditar no potencial transformador de estar junto.

RESUMO

Na história do Brasil, o Carnaval está impresso como um aguçador de tensões (SIMAS, 2019), produzindo um ambiente festivo de disputas que é palco para protestos desde sua origem. Assim, este estudo investiga o potencial conceitual do carnaval como agente mobilizador das políticas nas ruas e questiona o uso do conceito essencialmente como prática cidadã. A maioria das investigações que articulam carnaval e protesto são fundamentadas em conhecimentos arquivais, como vídeos, fotos, reportagens; de forma a privilegiar uma análise discursiva dos registros visuais. Dessa forma, promove-se uma guinada sonora-festiva de ordem performática nos estudos comunicacionais dos protestos brasileiros, partindo uma metodologia transversal que tem como eixo principal estudos do som (BIELETTO-BUENO, 2019; LABELLE, 2020) e performance (TAYLOR, 2013; MARTINS, 2020), a fim de apreender como o som e a escuta constroem pontes entre as pessoas e seus entornos, negociando história, memória, identidade cultural e senso de pertencimento. As performances de protestos investigadas neste trabalho têm como base narrativas audiovisuais mediadas pelas redes sociais e vivências próprias, de forma a tensionar a problemática da presença.

Palavras-chave: Carnaval; Performance; Estudos do Som; Protesto.

ABSTRACT

In Brazil's history, Carnival is imprinted as a sharpener of tensions (SIMAS, 2019), producing a festive environment of disputes that has been the stage for protests since its origin. Thus, this study investigates the conceptual potential of carnival as a political agent in the city and questions the use of the concept essentially as a civic practice. Most of the investigations that articulate Carnival and protest are based on archival knowledge, such as videos, photos, reports; in order to privilege a discursive analysis of the visual registers. Therefore, the objective of this study is to promote a performative sonic turn in the communicational studies of Brazilian political manifestations, starting from a transversal methodology that has as its center studies of sound (BIELETTO-BUENO, 2019; LABELLE, 2020) and performance (TAYLOR, 2013; MARTINS, 2020), in order to understand how sound and listening build connections between people and their surroundings, negotiating history, memory, cultural identity and sense of belonging. The protest performances investigated in this work are based on audiovisual narratives mediated by social networks and personal experiences, in order to tension the issue of presence.

Key-words: Carnival; Performance; Sound Studies; Protest.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 e Figura 2- Fotografias que compõem a obra “Antropologia da Face Gloriosa”.	14
Figura 3 - Fotografia El Quijote de La Farola, Alberto Korda (Cuba, 1959)	23
Figura 4 - Vinda de Lula ao Recife em novembro de 2019, para o Festival Lula Livre.	23
Figura 5 - Passeata em Curitiba em janeiro de 1995 após fundação da Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros (ABGLT).	61
Figura 6 - Marcha Pela Cidadania em junho de 1995 no Rio de Janeiro, após 17ª Conferência da Associação Internacional de Gays e Lésbicas (ILGA)	61
Figura 7 - Primeira Parada da Diversidade em São Paulo, 1997.	62
Figura 8 - Print de comentários em publicação do perfil de Instagram @forumlgbtpe.	64
Figura 9 - Print de comentários em publicação do perfil de Instagram @forumlgbtpe	64
Figura 10 - Registro do coletivo Tambores da Resistência no Protesto.	71
Figura 11 - Registro do coletivo Tambores da Resistência no Protesto.	72
Figura 12 - Frame de vídeo mostra gesto de Fred Zero Quatro durante protesto pela Palestina no Recife.	74
Figura 13 - Mulher com Bandeira.	75
Figura 14 - Manifestação dos Panteras Negras em Chicago.	76

Sumário

1. Introdução: Carnaval em disputa.....	11
2. Proposta para abordagem sônica-espíralar dos protestos no Brasil.....	29
2.1 Como a festa encena o trauma coletivo na performance.....	29
2.2 Por uma episteme grafada no corpo e na voz.....	32
2.3 Música e som como agência política.....	36
2.4 Vozes que se unem (ou não).....	38
2.4 Entrelouido e o ruído mediatizado.....	39
3. Regime performático dissonante dos painéis no Brasil.....	43
3.1 A dissonância político-ideológica do painel brasileiro.....	44
3.2 Epistemologias sônicas do Sul.....	46
3.3 Som e arquivo: precariedade, intangibilidade e performance.....	48
3.4 Painel como performance no Jornal Nacional.....	50
4. Parada da Diversidade no Recife: um ponto de inflexão festivo na orla de boa viagem.....	55
4.1 O desfile que vira Carnaval.....	57
4.2 Mapas dissidentes: por uma cartografia crítica e constelacional dos protestos no Recife	60
4.3 Reflexões sobre o método cartográfico.....	61
4.4 Parada da Diversidade como espaço relacional e especulativo.....	62
5. Corpo, presença e cidade: confluências entre memórias políticas e festivas em protestos no Recife.....	69
5.1 Produção de presença, corpomídia e corpografia urbana.....	69
5.3 “Tambores da Resistência” e Carvalizações imprevistas pela Palestina no Recife.....	72
5.4 Protesto por educação na Rua da Aurora.....	80
5.5 Levantes sonoros.....	82
6. Conclusões finais.....	84
REFERÊNCIAS.....	89

1. INTRODUÇÃO: CARNAVAL EM DISPUTA

A cadência vigorosa dos metais e percussão acompanha um grupo de pessoas que marcham e cantam em uníssono pelas ruas irregulares da cidade. Coloridos e suados, os corpos movimentam-se com adereços diversos, explorando a criatividade para compor fantasias, pinturas e máscaras; alguns carregam bandeiras, faixas, cartazes e instrumentos musicais próprios.

Com essa breve descrição, tratando-se da realidade brasileira, não é possível discernir se estamos narrando a paisagem de um protesto, de um bloco de carnaval ou de alguma outra configuração festiva itinerante. Para além das semelhanças ritualísticas que embaralham esses fenômenos, há também algo na experiência sensível que aproxima a ida ao protesto da ida à festa – o preparo físico e mental para operar em níveis de exaustão extremos, a sujeição a situações de desconforto e insalubridade e a êxtase coletiva que modula a agência dos indivíduos, seja na condição de folião ou ativista.

É a partir dessa reflexão que volto meu olhar para as manifestações carnavalizadas de contestação, entendidas aqui como roteiros performáticos (TAYLOR, 2013) de protesto que acionam regimes de carnavalização: o cantar, gozar, dançar, fantasiar-se, tocar instrumento e fazer barulho nas ruas. Dessa forma, esse trabalho é movido pelo interesse em investigar confluências entre carnaval e protesto, passeando por conjecturas imprevistas que desestabilizam os dois conceitos, a fim de complexificar questionamentos como: em que momento a manifestação acaba para dar lugar à festa, e vice versa? Como esses regimes distintos negociam para colocar uma nova ótica sobre si mesmos?

Antes de destacar as confluências entre carnaval e protesto, é importante ressaltar os antecedentes dessa pesquisa. Minha jornada acadêmica se iniciou com um trabalho de conclusão de curso intitulado “Nas ruas por uma vida mais vivível: análise de protestos nas plataformas durante a pandemia da Covid-19” (CAMPOS, 2021), em que eu investiguei a dinâmica dos corpos nas performances de protesto a partir de fotos e vídeos postados nas redes sociais, tendo como centro de análise a micropolítica dos gestos e comportamentos que permeiam os atos contra o ex-presidente da república Jair Bolsonaro durante a pandemia da Covid-19 no Brasil, entre março de 2020 e julho de 2021.

Um dos resultados dessa pesquisa anterior, a partir de uma metodologia transversal que articulou de performance (TAYLOR, 2013), dança (FOSTER, 2003; LEPECKI, 2012), semiótica (GREINER, 2006) e plataformas (D’ANDRÉA, 2020) foi dissolver o binarismo

entre as ruas e o digital. Contudo, buscando formas de ampliar a pesquisa, identifiquei algumas lacunas que originaram o projeto de mestrado que serviu como pontapé inicial para essa dissertação. Anteriormente, a visualidade dos protestos recebeu uma maior atenção, muito pela bagagem da semiótica e dos estudos de performance, enquanto a camada sonora não foi priorizada nas análises. Olhamos para fotografias, gestos e elas evocavam uma certa sonoridade, mas que não foi acessada. Reconhecemos que a dimensão sonora não se desvincula totalmente do visual, na medida em que os atos são construídos por infinitos fenômenos e apresentam diversos caminhos de análises possíveis, entre eles o visual e o sonoro, e na presente investigação buscamos realizar esse atravessamento.

Inicialmente, este não era um trabalho sobre Carnaval. O objetivo inicial era investigar a forma como os sons constroem os protestos de ruas brasileiros, explorando os regimes sonoros que condicionam nossa escuta e agência política. Fiz o meu primeiro artigo no mestrado sobre os painéis (capítulo 3 desta dissertação), e ao dividir a pesquisa em congressos e no Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPop), a festa, a percussão e o êxtase foram aparecendo, tendo sempre o Carnaval como um denominador comum que atua como um eixo em meio aos debates sonoros. A partir daí, a pesquisa tem uma virada festiva-carnavalesca, de modo que além do debate de estudos do som e performance, o próprio Carnaval entra como conceito central.

Essa mudança implica também uma seleção intencional diferente dos protestos. Se antes analisar performances sonoras silenciosas era uma possibilidade, agora o foco passa a ser o barulho - painéis batendo, canções de protesto, blocos ativistas de carnaval, trios elétricos, vozes em coro, vaias coletivas, festas em apoio a uma causa, protestos em festivais – no geral, performances de protestos que evocam um certo “carnavalizar”.

Por isso, começo esse debate introdutório revisando meu percurso pesquisando o Carnaval, com o objetivo de construir caminhos para repensar conceitualizações essencialistas sobre o tema. Busco compreender as múltiplas faces do carnavalesco, como um fenômeno que não cabe em uma só categoria. Propomos uma lógica relacional que reconhece a modulação da vivência cidadã através das carnavalescas, mas desconfia do lugar comum da festa como apaziguadora de conflitos.

Para boa parte dos estudiosos, o Carnaval de rua é em sua essência um ambiente de exercício da democracia. É um momento de corpos que habitam as margens ocuparem a cidade, questionando a ordem social e a distribuição do espaço público. Na antropologia e sociologia, Roberto DaMatta (1997) em “Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro” agrega a noção de inversão, princípio central para localizar a festa como

agente que “ênfatiza uma dissolução do sistema de papeis e posições sociais” (DAMATTA, 1997, p.73).

O léxico advindo de uma bagagem da antropologia e do teatro podem ser explicados na medida em que o carnaval aparece como um ritual nacional, ou seja “ritos fundados na possibilidade de dramatizar valores globais, críticos e abrangentes da nossa sociedade” (DAMATTA, 1997, p.47). O autor aponta para um estudo do Carnaval como estrutura que reorganiza o social, questionando a suposta ideia de “informalidade” ligada à festa, ao chamar atenção para os “modos prescritos que existem de dançar, cantar, vestir-se e organizar-se em grupo” (DAMATTA, 1997, p.72). Esse sistema se faz presente até nas palavras que dão nome às coletividades carnavalescas: blocos, cordões, escolas e tribos.

Nos interessa a forma como ele não assume o carnaval como um mero retrato da sociedade brasileira, mas como uma revisualização dialética complexa: “um comentário complicado sobre o mundo social brasileiro, e não um reflexo da estrutura social” (DAMATTA, 1997, p.93).

Trazendo para o campo dos estudos de performance, não nos interessa exatamente verificar a autenticidade da inversão social proposta por DaMatta (1997) a partir do carnaval. Para esta pesquisa, não se trata de identificar papeis sociais e elencá-los aos personagens que formam as festas e protestos brasileiros, mas sim focalizar no corpo que protesta a fim de construir roteiros (TAYLOR, 2013) de ordens diversas envolvendo sensibilidades sonoras e visuais que habitam o universo carnavalesco. Dessa forma, “em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa” (TAYLOR, 2013, p.45).

Assim, a performance tem o potencial de contestar a própria ideia de corpo e incorporação, manipulando e experimentando com os contornos do que seria corpo e conhecimento incorporado; debates que se proliferam ainda mais quando olhamos para o contexto altamente digital em que vivemos. Nesse sentido, afinilamos a discussão do corpo ao resgatar o conceito de “face gloriosa”, presente na obra “Antropologia da Face Gloriosa” (1997), do fotógrafo e pesquisador Arthur Omar, também contribui para o entendimento do carnaval como o avesso da ordem e da razão.

Ao longo de mais de 20 anos, Omar (1997) registrou o transe carnavalesco nas expressões dos foliões cariocas, tendo como fio condutor de cada registro a extase que atravessa os corpos. “Acredito que todos nós estejamos atravessando estados gloriosos, o tempo todo, em algum lugar secreto do nosso psiquismo. Somos figuras mágicas, míticas”

(OMAR; MENEZES; CANONGIA, 1999, p.8). Por faces gloriosas, referenciamos rostos passageiros, que não duram mais que breves instantes: “Sentimentos gloriosos são todos aqueles situados levemente acima do normal. Embriaguez, fascinação, paixão, comoção, desvario, frenesi” (OMAR; MENEZES; CANONGIA, 1999, p.8).

Figura 1 e Figura 2- Fotografias que compõem a obra “Antropologia da Face Gloriosa”.



Fonte: Arthur Omar (1997)

Omar (1997) aplicou o conceito de efemeridade e êxtase da face gloriosa a partir do clique fotográfico, contudo este trabalho parece nos direcionar para um caráter glorioso intrínseco do som e da voz a partir dos roteiros performáticos. O objetivo de trazer Omar (1997) e suas fotografias é evidenciar como o carnaval pode ser arregimentado a partir de estruturas estéticas e sensíveis com base nos efeitos que a êxtase, a tensão e a euforia provocam no corpo, no nosso caso não apenas de forma visual congelada em um clique, mas também através dos sons, dos cheiros, etc.

Outro autor que explora um certo “carnavalizar” das estruturas sociais é Mikhail Bakhtin (1987), propondo o carnaval como sendo “não uma forma artística de espetáculo, mas uma forma concreta da própria vida” (Ibid, p.6). O autor explora os ritos e espetáculos da Idade Média a partir da potência de uma certa carnavalização da consciência, fundamental para a existência humana:

É a festa que, libertando de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico. É preciso não reduzir a festa a um conteúdo determinado e limitado (por exemplo, à celebração de um acontecimento histórico), pois na realidade ela transgride automaticamente esses limites. É preciso também não arrancar a festa à vida do corpo, da terra, da natureza, do cosmos” (BAKTHIN, 1987, p.241)

A potência de reestruturar o social por meio do carnaval, em alguma medida mais política e corporificada, também aparece para Luiz Antônio Simas (2019), ao acionar a festividade a partir de um lugar de invenção constante, precária e sublime da vida dos brasileiros. “O Brasil, afinal, é a nossa circunstância bonita, heroica, fracassada, maldita, amorosa, desgraçada, desesperadora e incontornável” (SIMAS, 2019, p.112). Para ele, o carnaval está interligado ao vigor e energia do corpo, que quando carnavalizado, sambado e sincopado, escapa do projeto de desencanto e morte para negociar formas de resistência (Ibid, p.110).

Por outro lado, Lélia Gonzalez (2020) destaca como é justamente no Carnaval que o mito da democracia racial é exaltado e reencenado em sua máxima força, colaborando para enraizar a noção cunhada por Gilberto Freyre em 1930 da harmonia racial brasileira:

É nesse instante que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha, na "mulata deusa do meu samba", "que passa com graça/ fazendo pirraça/ fingindo inocente/ tirando o sossego da gente". É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la (GONZALEZ, 2020, p.80).

Essa inversão e reestruturação do social transmite o mito de uma realidade harmoniosa da sociedade brasileira, que, na visão de Gonzalez (2020), deve ser racializada na medida em que as pessoas negras são os maiores alvos desse movimento, passando a ocupar um lugar de admiração pelo mundo inteiro. Mais uma vez, o mito de que no Brasil não existe racismo se propaga: “De repente, a gente deixa de ser marginal para se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil” (Ibid, 2020, p.91). Essa relação exerce violência simbólica especialmente sobre a mulher negra, que sofre com o outro lado do endeusamento carnavalesco em seu cotidiano.

Dessa forma, vimos que longe de ser um ambiente de consenso, , que tem um papel social por vezes paradoxal responsável por negociar a subversão e a manutenção do controle social hegemônico (CORNEJO, 2021, p. 255).

É a partir do resgate de alguns dos principais estudiosos do Carnaval no Brasil que reconhecemos limites e potencialidades para começarmos nossa investigação. Nota-se, a partir de Bakhtin (1987) e DaMatta (1997) uma visão que valoriza o carnaval como elemento que rompe com o cotidiano, no contexto histórico e social mais rígido e estrutural, formado por hierarquias e dicotomias. A festa aparece como um universo utópico, uma espécie de mundo invertido onde a aderência de papéis sociais inusitados é possível pela euforia e resistência proporcionadas pelo carnaval. Enquanto reconhecemos que isso é verdade, este trabalho reconhece também as sensibilidades estéticas da festa no cotidiano, estabelecida nas movências das cidades, como nos próprios protestos. Por isso, nesta pesquisa, a intenção é borrar essas linhas a fim de apreender as subjetividades que atravessam a festa que vira protesto e o protesto que vira festa, fenômenos que acontecem de forma concomitante na cidade (BARROSO, 2022).

O movimento de cartografar conexões entre política e festa tem sido feito em trabalhos como “Cidade Pirata: carnaval de rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro (2010-2020)” (BELART, 2021), que se aprofunda na potência das festas e blocos independentes como atores que transformam a cidade e “O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no Centro do Rio de Janeiro” (BARROSO, 2022), responsável por localizar e investigar tensões urbanas e desacordos sociais que emergem a partir das manifestações festivas de rua.

O entendimento do carnaval como prática que dissolve desigualdades está ligado à origem da festividade no Brasil e na América Latina. Uma das influências da colonização portuguesa no país foi o entrudo, quando as pessoas (em sua maioria homens e mulheres negros escravizados) faziam batalhas nas rua com água, urina, farinha, goma e fuligem; elementos hoje em dia foram substituídos por serpentinas, confetes e espuma.

À época, a prática do entrudo tinha sua irreverência e já dava sinais de contestação por meio da festa. Uma das fantasias mais comuns era a de “Velho Europeu”, em que o povo escravizado vestia as roupas velhas dos seus senhores e fazia uma espécie de caricatura viva da classe social mais poderosa, imitando seus trejeitos de forma jocosa. Em 1841, o entrudo foi proibido, mas continuou acontecendo de forma clandestina até o início do século XX, quando passou a ser disseminada fortemente a cultura da Belle Époque no país, muito ligada aos bailes e espaços privados. Parte importante dessa movimentação foi a campanha “O Rio civiliza-se”, do então prefeito Pereira Passos do Rio de Janeiro.

Além disso, o Carnaval é registrado em vários momentos da história brasileira como uma resistência ao status quo e um período de libertação, motivo pelo qual diversas vezes a festa foi (e ainda é) vítima de ataques, discursos moralistas e censuras diversas.

Durante a Ditadura Militar Brasileira, sambistas dos primeiros cordões carnavalescos no país foram vítimas de censura e muitas pessoas acabavam na prisão, principalmente pessoas negras que promoviam um carnaval africanizado e popular¹. Com o avanço do regime ditatorial e a criação das primeiras escolas de samba nos anos 1970, a produção dos samba enredos também não fugiu da vigilância das forças militares, e várias letras que reverenciam heróis e heroínas negras ou faziam menção à liberdade foram motivos de tensão entre foliões e militares.

A repressão à festa se atualiza e muitas manifestações, sobretudo as populares que acontecem nas ruas, são vítimas de discursos conservadores e violência praticadas pelo Estado até os dias atuais. Olhando para acontecimentos recentes, em 2019 o ex-presidente Jair Bolsonaro associou a folia de rua à vadiagem, compartilhando registros obscenos em vídeo de um bloco de rua em São Paulo, escolhendo um caso particular como “prova” de que todo festejo carnavalesco se dá daquela forma: “É isto que tem virado muitos blocos de rua no carnaval brasileiro”², disse o ex-presidente em publicação no X (antigo Twitter) que espantou defensores e oposição ao trazer para o canal público de um então chefe de estado um conteúdo explícito e escatológico. Simas (2019) reconhece esse projeto de desqualificação da cultura como “base da repressão aos elementos lúdicos e sagrados do cotidiano dos pobres, dos descendentes dos escravizados e de todos que resistem ao confinamento dos corpos e criam potência de vida” (Ibid, p.110).

Em 2022, Bolsonaro se posicionou em entrevista que por ele “não teria Carnaval”, provocando estados e municípios que defendiam a realização do evento após a flexibilização das medidas de prevenção da Covid-19 no país. Nos carnavais de 2018, 2019 e 2020, a crítica ao governo Bolsonaro foi recorrente nas festas de rua em todo o país: na temática dos blocos, nos enredo das escola de samba, nas fantasias dos foliões, na vaia que acompanhou o boneco de Olinda do ex-presidente nas ladeiras de Olinda (PE) e nas letras das tradicionais marchas de carnaval modificada.

¹ NICOLAV, Vanessa. Histórias (quase) esquecidas de repressão no Carnaval. Brasil de Fato, 21 de fev. 2020. Disponível em <<https://cutt.ly/8ezKVogh>>

² G1. Após postar vídeo com pornografia, Bolsonaro pergunta o que é 'golden shower'. 6 der mar.2019. Disponível em: <<https://cutt.ly/IezKBR1M>>

Usamos o caso do Governo Bolsonaro como pontapé para abrir a discussão, mas a contestação manifestada pela sátira, pelo frevo e pelo samba é antiga no país. A teorização sobre Carnaval, em alguma medida, sempre esteve conectada com ideais progressistas, alinhados ao espectro ideológico da esquerda. Existem diversos "blocos carnavalescos de protesto" espalhados por todo o Brasil com o objetivo de reunir ativistas em prol de uma causa por meio da folia.

Em Pernambuco, um dos blocos mais conhecido é o Eu Acho É Pouco, criado em 1976 durante a Ditadura Militar por um grupo de amigos para se divertir enquanto criticavam a repressão vigente no país. Desde 2016, além de sair no período de Carnaval, o bloco se passou a marcar a presença com o Dragão (figura emblemática do cortejo) em protestos pela cidade, à exemplo dos protestos contra o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff (2016); contra o governo Jair Bolsonaro (2018-2020) e também apoiando a candidatura do atual presidente Lula, em 2018 e 2022.

Os organizadores do Eu Acho É Pouco também são responsáveis por reunir mais de 40 agremiações em manifestações festivas fora do ciclo carnavalesco a favor da democracia, como o Amor em Bloco, durante as eleições presidenciais de 2018; e o Lula em Bloco, durante as eleições de 2020. No Rio de Janeiro, Herschmann e Fernandes (2023) investigaram mobilização semelhante, o CarnaLula, um levante político carnavalesco que tomou a orla de Copacabana, ambiente que foi ocupado por atos antidemocráticos ao longo do governo Bolsonaro:

Ao corpografar o CarnaLula compreendemos que a festa do carnaval de rua ganha uma dimensão ainda mais contestadora, revelando a comunhão entre festa e engajamento, certo "ativismo musical" ou "ativismo" (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, FERNANDES, 2021 e FERNANDES et al., 2022) dos atores que agenciam as expressões sonoras estéticas como modo de transformação e crítica social para além de demarcações temporais, embaralhando tempo e espaço, arte e política, corpo e cidade (HERSCHMANN; FERNANDES, 2023, p.76 e p.77)

Outro exemplo de bloco ativista em Pernambuco é a Troça Empatando Tua Vista, autodenominada um "ato político-folião crítico à verticalização excessiva" é onde os os foliões se vestem de figuras que representam a especulação imobiliária do Recife, como prédios, empreiteiros e políticos. A Troça já foi vítima de censura em 2016 quando a Secretaria de Mobilidade e Controle Urbano tentou apreender as fantasias e impedir o desfile; já em 2017 a Polícia Militar apreendeu as fantasias e estandarte e no ano de 2018 os brincantes da Troça foram brincar carnaval com um habeas corpus preventivo.

Há também o Vacas Profanas, um bloco feminista que celebra a liberdade dos corpos de mulheres e combate o machismo e violência policial, criado em 2015 por Dandara Pagu após um caso de violência policial por estar com seios à mostra no carnaval. O bloco é para mulheres, sendo comum ouvir mulheres gritando “macho pra calçada”, a fim de evitar casos de assédio. Atualmente o bloco acontece também em São Paulo, e embora seja aberto para mulheres cis e trans, existem debates acerca da segurança de pessoas trans, principalmente corpos que fogem da lógica binária. Além de tantos outros como o tradicional bloco do MST; Sapó Barbudo; Nós sofre... Mas nós goza; Essa Fada, etc. Esses são apenas alguns dos inúmeros blocos ativistas encontrados em Pernambuco.

Como falamos, a ampla existência de blocos de protesto e manifestações festivas de esquerda colaborou para um imaginário coletivo de que apenas esse viés ideológico recorre à festa como forma de se manifestar. Contudo, ao longo desta pesquisa, fomos nos deparando com uma espécie de disputa pela relação entre protesto e Carnaval, na medida em que a direita também passa a fazer carnaval.

A partir das trocas acadêmicas realizadas nas salas de aula, congressos, grupos de pesquisa e nas ruas, ampliei o entendimento do carnaval para além de sua camada disruptiva e de resistência; refletindo se seria possível investigar uma modulação “normativa” da festa, ou seja, uma face do carnaval que aparece em manifestações contrárias ao que foi apresentado até agora, uma performance de protesto carnavalizada que atua para manutenção do status quo, visto que a direita também está presente nas ruas e deve virar objeto de debate e estudo.

Na história, temos inúmeros momentos emblemáticos da presença da direita nas ruas, como a Marcha por Jesus e Pela Família, que chancelou de certa forma o Golpe Militar de 1964; e também movimentos que até hoje borram o espectro ideológico direita/esquerda como os Caras Pintadas e as Jornadas de Junho de 2013.

Mais recentemente, as duas campanhas presidenciais de Jair Bolsonaro tiveram alta presença de “hits chicletes” nas ruas e nas redes sociais, além das coreografias sincronizadas³, rostos pintados e performances teatrais, que aconteceram tanto no período eleitoral como em manifestações antidemocráticas contra o Supremo Tribunal Federal. Dessa forma, essa presença conservadora nas ruas também aciona a festa como recurso de protesto, através das coreografias, fantasias, bonecos gigantes de Olinda, flashmobs e canções de protesto - elementos que evidenciam o letramento da direita sobre protestos e carnaval. Ainda, vale ressaltar que esteticamente as passeatas de protesto da extrema direita se alinham a um tipo de

³ Vídeo disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=m7P34mAtPLc>

carnaval privado, das micaretas: com presença de trios elétricos e geralmente em espaços mais elitizados como as orlas das grandes capitais.

Por isso, para refletirmos sobre um carnaval em disputa, é preciso dar um passo “atrás” e revisar o próprio conceito do fazer político trabalhado nesta dissertação, construindo um caminho conceitual a fim de mostrar os espaços de tensão que habitam essa reivindicação política, afinal manifestantes festivos de pautas conservadoras também acreditam ser o povo que faz política nas ruas.

Recorremos ao pensamento de Jacques Rancière (2018) para dissolver o consenso que existe em torno da ideia de política, tendo como ponto de partida que a racionalidade própria dessa atividade é o desentendimento (RANCIÈRE, 2018, p.14). Nesse sentido, “a política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes” (ibid., p.39). De acordo com o autor, o princípio da política é transitório e se instala a partir do litígio fundamental entre mundos sensíveis, uma disputa desigual entre as divisões da sociedade em partes que não são “verdadeiras” partes, originando a própria definição de política.

Ao contrário do senso comum que o fazer político está ligado à formas de organizar e mobilizar socialmente, o autor argumenta em prol de um desordem social ligada ao fazer político, ao colocar que “há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas” (ibid.,p.30).

Essa linha de raciocínio ainda não dá conta de resolver o que seria agência política como prática emancipatória ou não (e nem é esse nosso principal objetivo), mas nos ajuda a ver como esse terreno é complexo e transitório. Ao falarmos do corpo carnavalizado que protesta nas ruas de forma festiva, nosso cuidado é fugir de generalizações.

Judith Butler (2018) chama atenção para o uso da palavra “povo”, um termo fluído e produzido de forma contextual de acordo com as assembleias nas ruas e suas dinâmicas próprias, contando com o auxílio da mídia que ajuda a enquadrar e definir quem é esse povo em questão. Para além da pauta do protesto e suas reivindicações, explica a autora, o povo é produzido por suas “condições de possibilidade da sua aparição” que compõem “uma complexa interação entre performance, imagem, acústica e todas as diversas tecnologias” envolvidas nessa produção (BUTLER, 2018, p. 25-26). Frases como “o povo quer mudança” demandam um olhar relacional e crítico para quem está se colocando na rua, assim como nas performances carnavalizadas.

É para essa possibilidade de aparição pública e o conjunto de processos pelos quais se estruturam as coletividades e organização dos poderes que Rancière (2018) propõe a nomeação de polícia:

uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja (ibid.,p.42).

Esse entendimento é fundamental para pensarmos sobre quais corpos têm direito a aparecer e ter agência nessas manifestações festivas.

Contudo, ao mesmo tempo que reconhecemos a contribuição de Rancière (2018) para promover uma visão menos essencialista da política, em alguns momentos o pensamento eurocêntrico do autor entra em conflito com algo próprio da essência da festa que está no cerne do brasileiro. Em tempos de crise, o festejar aparece como urgência. Simas (2019) já anunciava que o brasileiro não brinca porque a vida é mole, mas porque ela é dura e sem o respiro nas alegrias seria impossível suportá-la.

Essa noção está intimamente ligada com o que pensam as epistemologias do Sul (SANTOS, 2019) ao traçar caminhos para se pensar e estudar conhecimentos nascidos e apreendidos na luta e nas festas, mostrando que a desvalorização desses saberes, em detrimento dos critérios validados pela modernidade ocidental, originaram um epistemicídio massivo; destruição que “desarmou essas sociedades, tornando-as incapazes de representar o mundo como seu e nos seus próprios termos, e, assim, incapazes de considerar o mundo como suscetível de ser mudado por via do seu próprio poder” (SANTOS, 2019, p.27).

Autores que falaram sobre metodologias decoloniais argumentam que o “desaparecimento” do colonialismo histórico não significa o fim desse modelo social, que ainda se baseia em uma inferioridade étnico-cultural para reforçar opressões em vários campos; é isso que Aníbal Quijano (2005) chama de colonialidade do conhecimento. Esse parêntese é válido para a conceitualização de política resgatada neste trabalho, tendo em vista que quando o assunto é Carnaval, é comum que mesmo autores brasileiros caiam no que Lélia Gonzalez denomina neurose brasileira, o movimento de ocultar certos sintomas sociais para usufruir de benefícios. Nas palavras de González:

Os afoxés, cordões, blocos, escolas de samba, frevos, esses baratos todos que antes eram chamados de “coisas de negro” e por isso mesmo reprimidos, hoje fazem parte de um “patrimônio cultural nacional” do qual, é claro, os beneficiários não são os “neguinhos”, mas as secretárias e as empresas de turismo (GONZALEZ, 2020, p.206).

Nas pesquisas envolvendo carnaval, é necessário reconhecer o caráter emancipatório e de resistência da festa, mas faz-se necessário também abarcar tensões e controvérsias. Reiteramos a importância do pensamento relacional nessa pesquisa, a fim de abarcar as complexidades e controversas do carnavalesco sem esvaziar seu caráter emancipatório no contexto brasileiro. Nos referimos a um fluxo de escrita que foge de binarismos e prioriza a produção de reflexões a partir da associação de objetos e investigação das zonas de contato entre os fenômenos.

Ainda, decidir se deveríamos nomear ou não os atos antidemocráticos e conservadores como “performances carnavalizadas” foi uma dúvida recorrente durante o processo de escrita dessa dissertação, justamente pelo caráter emancipatório da festa para o sul global. Para a escrita dessa dissertação, inspiro-me na leitura de Levantes, de Didi-Huberman (2017), cuja texto introdutório feito por Judith Butler (2017) reconhece que de fato existem levantes de cunho anti democráticos, mas que o foco do livro e da curadoria da exposição é explorar mobilizações democráticas, que reivindicam liberdade não autorizada, constituindo um “‘se rebelar contra’ a autoridade, o poder, os regimes violentos ou a privação dos direitos cívicos” (Ibid, p. 34). O levante, no geral, também é um lugar de conflito: “mesmo que os levantes pretendam representar a vontade do povo, surge, em geral, um outro grupo de pessoas que recusam ser representadas pelo levante. Reivindicar a vontade popular é um combate permanente” (Ibid, p.35).

Com base no pensamento de Didi-Huberman (2017), aparece a possibilidade de analisar esses protestos festivos a partir da noção de levantes carnavalizados. Esse paralelo carnaval-protesto aparece nitidamente em fotografias como *El Quijote de la Farola*, do fotógrafo Alberto Korda. O registro feito no dia 26 de julho de 1959, marco da Revolução Cubana, mostra um homem sentado no topo de um poste tendo como pano de fundo um mar de trabalhadores agrícolas que aguardavam Fidel Castro para reivindicar ajustes na Lei de Reforma Agrária - o ato era uma mistura de celebração pelos seis meses da revolução com protesto por condições melhores da divisão das terras.

Ao me deparar com a imagem, vieram em minha mente cenas do Festival Lula Livre, que estive presente em novembro de 2019 no pátio da Igreja Nossa Sra. do Carmo, no centro do Recife. O evento começou no início da tarde com shows de artistas como Chico César, Odair José, Otto, Lia de Itamaracá, Mundo Livre S/A e outros, e terminou à noite com a chegada de Lula, que na época tinha acabado de sair da prisão em Curitiba e percorria o Brasil. Ele chegou ao lado de Fernando Haddad, Janja e Lia de Itamaracá, e foi segurando as mãos da cirandeira pernambucana que ouviu um coral de vozes gritar “Lula guerreiro do povo

brasileiro” para recebê-lo. Na hora, lembro-me de ter olhado para trás e ver um “mar vermelho” de pessoas. Como na fotografia de Korda, pessoas se penduravam em postes e nas estruturas metálicas do palco e da cabine de som para ter uma visão privilegiada do político que ficou 580 dias na prisão, nem que fosse por alguns segundos. Pensando no Festival Lula Livre e na fotografia, reflito também sobre uma estética de irreverência carnavalesca em torno disso tudo, afinal é comum nos blocos de ruas que os foliões subam em postes, escalem estátuas e ocupem as estruturas mais inusitadas da cidade.

Figura 3 - Fotografia El Quijote de La Farola, Alberto Korda (Cuba, 1959)



Fonte: Livro Levantes - Didi-Huberman (2017)

Figura 4 - Vinda de Lula ao Recife em novembro de 2019, para o Festival Lula Livre.



Fonte: Reprodução/Twitter Humberto Costa

Por isso, ao longo dos capítulos deste trabalho, ao falarmos de “manifestações carnavalizadas”, nos referimos a mobilizações festivas de cunho democrático, alinhada à perspectiva de autores como Didi-Huberman (2017) ao falar dos levantes, Simas (2019) ao tratar o carnaval como aguçador de tensões, ambiente de disputa dentro da cidade e também mecanismo de resistência. Como elã dessa relação entre protesto, festa e emancipação, recorremos ao conceito de epistemologias do Sul - conhecimento que entende “a alegria, o júbilo, a celebração e a festa como expressões da força vital exigida pelas lutas contra a opressão” (SANTOS, 2021, p.143).

Apesar de já ter um histórico pesquisando protestos (CAMPOS, 2021; CAMPOS, SOARES, 2022), na atual pesquisa, ainda não nos debruçamos a fundo em atos antidemocráticos que utilizam da festa para fazer reivindicações. Contudo, nas conclusões finais desta pesquisa identificamos a possibilidade da crise em torno do conceito de carnaval, propondo novos rumos investigativos.

Ressalto que não tenho o objetivo de convocar dicotomias, mas sim provocar a aparição de diversos fatores que não estariam visíveis caso o carnaval fosse inscrito essencialmente como vivência cidadã livre de conflitos. Para isso, a intenção dessa pesquisa é criar uma série de possibilidades, tendo em vista que as historiografia de protestos e festas do Brasil não podem ser categorizadas em uma caixa e organizadas em uma temporalidade linear.

Além disso, notamos que a maioria das investigações que articulam Carnaval e protesto são fundamentadas em conhecimentos arquivais, como vídeos, fotos, reportagens; de

forma a privilegiar uma análise discursiva dos registros visuais. Dessa forma, a proposta desta pesquisa é promover uma guinada sonora de ordem performática nos estudos comunicacionais das manifestações políticas brasileiras a partir da articulação entre os estudos de performance (TAYLOR, 2013; MARTINS, 2020), ainda assimilados como majoritariamente visuais e os estudos do som, que recentemente têm vivenciado uma movimento que faz o corpo mais presente a partir de estudiosos e estudiosas da América Latina.

Assim, realçamos que escuta e o som, assim como os estudos de performance, são corporificados e atrelam-se às sensibilidades de quem escuta e faz soar, situada e mediada, conforme explica Domínguez Ruíz (2019) ao falar do som:

“corporificado” porque apela ao corpo de um sujeito sensível, “situado” porque nos remete a um sujeito social que configura sua escuta a partir de diversas posições, e “mediada” porque é uma atividade condicionada por uma diversidade de circunstâncias de natureza fisiológica, simbólica, tecnológica e contextual (p.94).

Queremos propor uma nova forma de olhar para os protestos brasileiros, embaralhando arquivos, fugindo de assunções essencialistas e mapeando paradoxos. Ao resgatar atos festivos, um estudo discursivo nos permitiria comparar as narrativas dos protestos, enquanto a aproximação com os estudos de performance e som nos possibilita arregimentar semelhanças e diferenças sensíveis e estéticas, abrindo conjecturas de análise.

Para isso, é fundamental expandir a noção de carnaval para além dos eventos programados para o calendário cristão, realizados entre fevereiro e março no Brasil. Olhamos para um certo “carnavalizar” nos protestos de temporalidades distintas. Assim, proponho o entendimento do carnaval enquanto um fenômeno espiralar, a partir do que Leda Maria Martins (2021) constroi como performance espiralar, algo que extrapola a rigidez e linearidade do tempo como conhecemos para experimentar movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção (MARTINS, 2021, p.23). A noção está relacionada ao modo como práticas performáticas marginalizadas, por mais que demonizadas ou proibidas, foram transmitidas e garantiram a sobrevivência e manutenção de culturas híbridas (p.35) que se auto referenciam e dialogam entre si de forma espiralar, não engessada e atemporal.

Ou seja, para além de explorar mobilizações ativistas em eventos carnavalescos, buscamos investigar:

- 1) As nuances festivas, musicais e sonoras inseridas em camadas não tão óbvias nos protestos brasileiros;

- 2) Fazer o percurso inverso: olhar para uma agência política carnavalizada dentro das festas que não estão visíveis à primeira vista.

No primeiro caso, é nossa preocupação entender o barulho como como uma ruptura do status quo, seja por meio de um painel, uma vaia, um artista que incentiva um coro de protesto durante um show. Ao soar na cidade, o barulho “altera o ritmo diário da vida urbana. No nível experiencial, o barulho muda a experiência auditiva urbana” (BIELETTU-BUENO, 2022, p.360). Já no segundo viés, investigamos o protesto na festa, a exemplo de práticas sonoras emancipatórias presentes em festivais, shows, blocos de carnaval, etc.

Além disso, desde a realização do meu trabalho de conclusão de curso (CAMPOS, 2021), noto o quanto a camada midiática dos protestos é invisível nas análises. Em debates unilaterais, me deparei com um certo sentimento de autenticidade inquestionável em torno dessas manifestações políticas. Não é raro encontrar construções em produções acadêmicas de ordem pragmática, sem levantar suspeitas, como: “A mensagem que os manifestantes passaram foi essa” ou “Com essa atitude o objetivo dos ativistas foi esse”.

Na verdade, desde a pesquisa realizada na graduação, tenho trabalhado com a noção de que a aclimação tecnológica e suas infinitas formas de mediação inscrevem mudanças nas dinâmicas de protestos, seja uma tática de chamar atenção dos jornalistas ou como um “tuitaço”⁴ nas redes sociais, quem protesta aciona um regime específico de projeção para o outro, no caso desta pesquisa modulando roteiros sonoros e corporais específicos da festa.

Por fim, concluímos que a experiência do carnavalesco é muito mais que sazonal, ela se proclama como uma vivência cidadã, uma vivência urbana no contexto de metrópole que é alvo de especulação imobiliária e diversas desigualdades. Da camada pessoal à coletiva, estas manifestações “promovem a prática interdisciplinar artística, associada a manifestação histórica, cíclica e pública do carnaval, fortalecendo assim o tecido social” (CORNEJO, 2020, p. 258, tradução nossa).

Partindo de uma bagagem dos estudos de performance, os capítulos a seguir são “independentes” e operam em cima de diferentes materialidades, tanto em recortes temáticos como em formatos. Analisamos protestos de vieses diversos, como painéis, marcha nas ruas pela educação, protestos pelo povo Palestino, parada da Diversidade, blocos ativistas e outros. Os formatos também são variados, recorreremos a transmissões midiáticas, registros de

⁴ Quando um grupo de pessoas combina de falar sobre um mesmo assunto ao mesmo tempo de forma intencional e recorrente. Geralmente se define previamente palavras chaves e # a serem utilizadas, com o objetivo de conferir maior visibilidade ao debate.

redes sociais, minha própria experiência fazendo uma corpografia dos protestos -, de forma que a escrita surge como alicerce central para costurar e encaminhar essas análises, sendo a caligrafia um método em si própria, responsável por fazer aparecer novas reflexões.

Além desta introdução (capítulo 1) e da conclusão (capítulo 6), essas questões vão se adensando em quatro capítulos. No segundo capítulo, “Proposta para abordagem sônica-espiral dos protestos no Brasil”, foi construído um caminho metodológico que articula performance, som e mídia, a fim de apreender as singularidades dos protestos carnavalizados no Brasil. Apontamos um deslocamento nos estudos de performance, a partir da expansão de conceitos como roteiro (TAYLOR, 2013), oralitura (MARTINS, 2020), entreouvido e agência sônica (LABELLE, 2022).

Já no terceiro capítulo, investigamos os painéis, ocorridos em protestos a gestões presidenciais no Brasil, entre 2015 e 2022, enquanto regimes performáticos dissonantes que instauram um duplo problema de performance: 1. colocam em evidência um certo roteiro performático dos protestos sonoros na América Latina. 2. apresentam uma "crise" e a precariedade do arquivo sonoro disposto em mídias tradicionais. Analisa-se o registro audiovisual do painel no Jornal Nacional como um traço performático que evoca precariedade e presença do som no audiovisual.

Intitulado “Parada da Diversidade no Recife: um ponto de inflexão festivo na orla conservadora de Boa Viagem”, o quarto capítulo explora uma abordagem relacional do espaço, repensando conceitualizações essencialistas sobre Carnaval e território partir de noções como cartografia crítica (MESQUITA, 2013), espaço relacional (MASSEY, 2000) e espaço especulativo (SOARES, 2014).

O quinto capítulo “Corpo, presença e cidade: confluências entre memórias políticas e festivas em protestos no Recife” explora-se a permanência e transmissão da memória corporal e afetiva em dinâmicas de protestos carnavalizados no Recife (PE). Como percurso metodológico, combinam-se processos cartográficos do cotidiano (LATOUR 2012), estudos de som (LABELLE, 2022) e estudos de Performance (MARTINS, 2021; TAYLOR, 2013).

Por isso, esta pesquisa operacionaliza um jogo possível entre conceitos, a fim de desvelar processos que fogem de uma homogeneidade e mapear as possibilidades e limites ao colocar abordagens diversas lado a lado, arquitetando um protocolo transversal.

Neste trabalho, penso com o filósofo Yuk Hui (2020) para explicar a forma como um determinado fenômeno conceitual não existe por si só. Nós, pesquisadores, somos responsáveis pela construção do fenômeno estudado, e cada conceito postulado, cada articulação feita propõe mundos e temporalidades diversas. O autor foge de uma ideia

monolítica e iluminista da tecnologia e da técnica, indicando que a produção de conhecimento é inerente ao que entendemos por humanidade: “Um novo pensamento histórico-mundial precisa emergir diante do derretimento do mundo” (ibid,p.72). Essa noção também está alinhada com o que propõe o campo de estudos de performance ao desafiar a “compartimentalização disciplinar das artes”, tendo em vista que o campo articula conhecimentos da antropologia, dança, teatro, discurso, etc. Assim, reconhecemos que os fenômenos performáticos aqui analisados “movimentam-se em todos os tipos de circuitos” (TAYLOR, 2013, p.58).

2. PROPOSTA PARA ABORDAGEM SÔNICA-ESPIRALAR DOS PROTESTOS NO BRASIL

Neste capítulo, em um primeiro momento nos interessa revisar o percurso dos principais estudiosos de performance, operando deslocamentos teórico-metodológicos e propondo um caminho que apreenda as singularidades dos protestos carnavalizados-espirales no Brasil. Será levado em conta o arcabouço desses teóricos ao articular manifestações políticas, memória e performance.

Em seguida, vamos explorar como a atmosfera sonora é reconfigurada pelos protestos e pela agência corporal coletiva, tendo como base as vozes que se unem a partir dos estudos de Bieletto-Bueno (2020), Butler (2018) e Sússekind (2022), a fim de amarrar a proposta de um deslocamento sônico-espiral no estudos de performance.

2.1 Como a festa encena o trauma coletivo na performance

O Brasil é uma nação atravessada por ausências históricas e tensões diversas que emergem a partir deste lugar de luta desigual contra o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. O apagamento da nossa história é uma realidade, há uma lacuna nos arquivos e registros formais do nosso passado. Abordagens para preservar e transmitir o conhecimento repertorial (TAYLOR, 2013) ainda são questionadas, sobretudo para culturas que não se enquadram no padrão canônico.

Quando investigamos acontecimentos políticos no espectro da performance, observamos que eles estão em um processo constante de transmissão de “memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro” (ibid, p.51).

Na obra “O Arquivo e o Repertório” (2013), as performances são definidas como “atos de transferências vitais”, que transmitem conhecimento, memória e um sentido de identidade social (TAYLOR, 2013, p.27). A autora instituiu um léxico próximo ao teatro a partir de termos como roteiro, atores e enquadramento. Neste caso, os roteiros são as principais ferramentas desta transmissão de saberes e existem “como imaginários específicos culturalmente - conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução - ativados com maior ou menor teatralidade” (ibid, p.41).

Taylor (2013) propõe uma fratura entre o conhecimento arquivado supostamente duradouro (entendido aqui como textos, documentos, fósseis, vídeos...) e o conhecimento repertorial ou incorporado, visto como efêmero e representado por exemplo pela língua falada, danças, rituais, etc (ibid, p.48). A maior diferença entre o arquivo e o repertório, é que

no último as ações são transformadas a cada reiteração, tendo suas coreografias de sentido atualizadas, enquanto os arquivos permanecem estáticos.

No texto original, o repertório exige presença - pessoas participam da transmissão do conhecimento ao “estar lá”. Ao longo deste trabalho, serão analisados algumas performances em que estive presente, contudo propomos identificar o conhecimento repertorial dentro de arquivos midiáticos, a fim de problematizar a presença enquanto principal produtora de conhecimento performático e debater questões como: a intangibilidade dos registros, performances em redes sociais, telejornais, etc.

A conceitualização de Taylor (2013) está muito alinhada ao trabalho de Richard Schechner (2020), também da ala dramaturgica, que trabalha o fenômeno de repetições históricas a partir do conceito de comportamento restaurado, “comportamentos operados da segunda à enésima vez; nunca pela primeira” (ibid, p. 10, tradução nossa)⁵, configurando o processo pelo qual toda a agência social, em todas as suas instâncias, são transformadas em performances.

Para o autor, não interessa “rastrear” a fonte de tal comportamento, de forma que ela pode ser desconhecida, distorcida ou até ignorada socialmente, mas sim perceber a permanência desses atos em diversas camadas da nossa vivência: hábitos, rituais e até mesmo gestos do dia-a-dia, como o simples ato de acenar para se despedir ou cumprimentar. Embora a maioria das pessoas não percebam, argumenta o teórico, todos os comportamentos são restaurados na medida em que consistem na recombinação de fragmentos de outros comportamentos anteriores (SCHECHNER, 2020).

Apesar da linearidade no raciocínio, enquanto o conceito de comportamento restaurado de Schechner (2020) parece trazer a tona a conservação histórica de certos hábitos, a visão de roteiro de Taylor (2013) nos permite localizar certas narrativas dominantes, sobretudo no contexto (direta ou indiretamente) de colonização e ditadura da América Latina. Ela investiga esses rituais a fim compreender como se dá a permanência dessas tradições, e de que forma esses roteiros vão se renovando.

Esse movimento é visto em *“Disappearing Acts - Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War" (1997)*, segunda obra publicada por Diana Taylor (1997), quando autora discorre sobre como as autoridades militares no contexto da ditadura argentina (1993-1983) são responsáveis por engendrar e controlar a visão pública e a ideia de

⁵ No original: “Restored behaviors are “twice-behaved behaviors”, behaviors behaved from the second to the nth time; never for the first”

“nação” a partir de performances de “tradição” que aparecem em eventos diversos como desfiles militares e partidas de futebol (TAYLOR, 1997, p.5).

O conceito de “roteiro” (TAYLOR, 2013) representa uma mudança na forma de olhar para as expressões culturais, fugindo de narrativas descritivas e canônicas amplamente disseminadas no contexto acadêmico. Diferente do cinema, quem está no dentro do roteiro, embora seja colocado dentro de uma moldura, tem espaço para agência individual, pois não se insere dentro de um script pré-concebido como instituem as linhas epistemológicas binárias.

No texto “Vocês está aqui: H.I.J.O.S e DNA da performance”, Diana Taylor (2013) continua pesquisando os efeitos da ditadura militar na Argentina, desta vez a partir da transmissão de memória traumática e comprometimento político em manifestações, no caso das Mães da Praça de Maio e os H.I.J.O.S - as avós, mães e os filhos dos desaparecidos políticos que performam uma união geracional de protesto em prol do mesmo pedido de justiça.

Neste caso, uma contribuição relevante da autora para o presente trabalho foi perceber a diferenciação nos roteiros performáticos de protesto dessas gerações. Enquanto as mães e avós performaram um movimento ritualístico, com uma lenta passeata circular ao redor da Praça, a organização dos filhos dos desaparecidos políticos recorreram a um protesto festivo, altamente teatral, e baseado nos “escraches” - atos de execração pública para atacar criminosos da “Guerra Suja” de forma espalhafatosa, festiva e com muito movimento (TAYLOR, 2013, p. .232).

A dinâmica dos escrachos (como é conhecido no Brasil) envolve uma passeata festiva que leva os manifestantes a locais emblemáticos como antigos centros de torturas ou casa dos torturadores. Bonecos gigantes e vans decoradas e equipadas com som acompanham os manifestantes que pulam e dançam pelas ruas. A organização conta com o auxílio de coletivos de artistas para sinalizar o trajeto com expressões artísticas como colagens, pinturas, placas; e ao chegar no local é comum que o nome do repressor seja pintado com tinta colorida na calçada. Taylor (2013) destaca que:

Embora carnavalescos e arruaceiros, os escraches encenam o trauma coletivo. Essas performances tornam visíveis não somente os crimes cometidos pelas ditaduras militares dos anos 1970 e 1980, mas também o trauma duradouro sofrido pelas famílias dos desaparecidos, bem como pelo país como um todo (p.233).

Os escrachos se consolidaram como um roteiro de protesto (TAYLOR, 2013) lúdico que foi transmitido pela América Latina, inicialmente como uma luta por democracia e justiça

no contexto da ditadura militar, e em seguida se ampliando para luta contra injustiças diversas. A prática também entrou no repertório de contestação dos Brasileiros, como em 2016 quando ativistas LGBTQIAP+ jogaram purpurina no então deputado Jair Bolsonaro⁶ na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, a fim de protestar contra a homofobia. Ou quando militantes jogaram notas de dólar falsas no então presidente da Câmara Eduardo Cunha⁷, aludindo ao escândalo das contas bancárias não declaradas na Suíça.

A manifestação por meio da “zueira” ou “chacota” tem um grande espaço no repertório de protestos Brasileiro, como aconteceu 31 de outubro de 2022 em Belém (PA), um dia após o resultados das eleições presidenciais. Os feirantes fizeram um “velório” para o ex-presidente Jair Bolsonaro no Ver-o-Peso⁸, tradicional mercado e epicentro dos acontecimentos na cidade. Um caixão com imagens do político e velas era carregado, enquanto as pessoas cantavam animadas “Sal, sal, sal no Bolsonaro”, um dos jingles mais tocados em Belém durante as eleições, do artista MC Loro. O coro de despedida simbólica e festiva era guiado por um saxofonista.

2.2 Por uma episteme grafada no corpo e na voz

Estudiosos como Diana Taylor (2013) e Richard Schechner (2020), ao falar de comportamento restaurado e atos de transferência, têm seu estudo sustentado pela antropologia tradicional, a partir de conceitos como o drama social de Turner (1982). Identificar este caminho é fundamental para os estudos de protestos e eventos históricos; contudo, a fim de aterrar e politizar ainda mais a discussão, recorreremos à Leda Maria Martins (2020) que vai pautar o contexto sócio-político brasileiro a partir da performance espiralar.

Os teóricos explorados anteriormente, embora reconheçam a fragilidade dos arquivos e valorizem as tradições orais, parecem não dar conta de como a inscrição desses saberes repertoriais se materializa no corpo por meio de subjetividades visuais, sonoras, afetivas. Simas (2019) fala em uma pedagogia do tambor, que compreende as sonoridades das ruas, os silêncios das falas e propõe uma leitura do cotidiano a partir das respostas corporais/sensoriais (ibid, p. 29).

⁶ METRÓPOLES, Ativistas jogam purpurina na cabeça do deputado Jair Bolsonaro. Jan. 2016. Disponível em < <https://cutt.ly/Pwfk0gGO> >

⁷ PASSARINHO, N; CALGARO, F. Militante joga dólares de mentira na cabeça de Cunha durante entrevista. G1. 04 de nov. 2015. Disponível em < <https://cutt.ly/KwfkC83f> >

⁸ DOL NOTÍCIAS, Vídeo: feirantes fazem velório de Bolsonaro no Ver-o-Peso. 31 de out. 2021. Disponível em:< <https://cutt.ly/OwgXmyJs> >

Para adentrarmos em Martins (2020), é basilar ressaltar a ideia de tempo como espiralar, isto é, um fenômeno “ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração” (MARTINS, 2020, p.23). Pensar nas temporalidades curvas faz muito sentido para os estudos de protesto, visto que parece haver um eã invisível que une de alguma forma os cantos, gestos, palavras e sons reiterados nas mais inusitadas situações, fugindo de uma explicação tradicional que recorra a uma linha do tempo ou análise de signos.

Destacamos como materialidade leva de protestos contra o Marco Temporal que aconteceram em junho de 2023, após a aprovação do projeto na Câmara dos Deputados no dia 30 de maio⁹. A tese jurídica defende que os povos originários têm direito a ocupar apenas terras que já ocupavam ou disputavam na época da promulgação da Constituição (1988). Em cartazes, camisas, publicações nas redes sociais e cantos de protestos, frases assim se repetem: “*Nossa história não começa em 1988*” ou até mesmo “*Nossa história não começa em 1500*”.

O debate traz à tona a inconsistência e risco de apoiar decisões jurídicas a respeito de certas culturas em uma concepção de tempo engessada e linear, com base em um calendário institucionalizado que não leva em conta a ancestralidade como conceito fundador das práticas sociais (MARTINS, 2020, p.23).

Por isso torna-se relevante pensar em temporalidades curvas, tendo em vista que, em determinadas culturas, o tempo é “local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia” (ibid, p.23). Dessa forma, o tempo se distancia de indicadores como meses e anos e passa a ser uma vivência e presença imanente nas práticas e vivências sociais, comunais e familiares diversas.

Em sua obra “Performance do Tempo Espiral - Poéticas do Corpo Tela”, Martins (2020) tem como investigação central como as concepções de tempo que formam as culturas e sociedades africanas e como essas concepções se “transcriam” para adentrar a estrutura cultural em todas as Américas. A autora considera que:

Os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que

⁹ O projeto existe desde 2009 e manifestações pontuais foram articuladas ao longo dos anos, mas essas foram acentuadas após aprovação na Câmara em maio de 2023.

não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performar pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento (p.23).

A máxima de Leda Maria Martins (2020) é a de que a repetição no corpo e na voz também produz conhecimento, de forma que o tempo espiralar aparece como aporte para essa transmissão e inscrição material nos corpos coletivos por meio do gesto, movimento, coreografia, ritmos, timbres da vocalidade e até na própria superfície da pele, como pinturas, tatuagens, adereços, etc. Além do olhar afro-centrado, o protagonismo do corpo e das sonoridades é o que vai distanciar a abordagem da autora do campo mais dramaturgico dos estudos de performance.

Para este trabalho, propomos um deslocamento para além da inscrição afro, a fim de ampliar a análise para manifestações diversas de protestos carnavalizados no Brasil, sob a justificativa de que existem outras situações em que o sujeito que protesta também não tem sua história escrita em registros formais, mas sim gravada na dança, no êxtase, na festa e no movimento. É nítido que Martins (2020) analisa expressões da cultura popular e tradições originárias, por isso acreditamos ser necessário um certo nível de cautela ao ampliar a aplicação de performance espiralar.

Dessa forma, reconhecemos que alguns limites podem surgir na investigação de objetos com maior apelo midiático, por isso investimos em uma metodologia transversal que engloba estudos de performance, de som, de cartografia e de mídia, a serem acionados com maior ou menor intensidade de acordo com o objeto analisado. Pretendemos trazer maiores considerações sobre esse movimento ao final da pesquisa.

Quando pensamos em imagem, o que vem à mente de imediato é a sua qualidade visual, mas Martins (2020) chama atenção para a potência sonora e cinética dessas imagens, propriedades ligadas que não devem ser percebidas separadamente. De acordo com Martins (2020), essa interdependência amplia não apenas nossos olhares, mas aguça nossa percepção sensorial, visto que “a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes” (ibid, p. 78).

Por isso, este trabalho se interessa por objetos que nos convidam a ver e escutar, ou vice-versa - situações onde o som também agrega, também formam imagens que se apresentam à nossa escuta; como os sons dos clarins que anunciam a apresentação do estandarte de um bloco de Carnaval ou os aplausos que indicam o final de um espetáculo.

Tendo isso em vista, cabe ressaltar o conceito de “oralitura”, que surge para nomear práticas performáticas em que “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de

várias ordens e de naturezas as mais diversas” (MARTINS, 2020, p. 41). Nos parece que falar de oralitura é exceder a percepção corporal dos gestos e sonoridade, estamos nomeando as formações de imagens que agregam. Nas palavras de Martins (2020):

No âmbito da oralitura, gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes (MARTINS, 2020, p.41)

A oralitura parece mobilizar a busca por uma fabulação, tanto no contexto de pessoas advindas do continente africano, como para parte do povo brasileiro que teve sua história apagada. Assim, nos questionamos: o que resta a um povo sem registros senão fabular? Usamos o léxico “fabular” a partir do método que Saidiya Hartman (2020) chama de fabulação crítica, uma narrativa que é escrita do “não-lugar” e que enfrenta a autoridade de arquivos e rasura o limite entre o conhecido e o desconhecido.

A principal estrutura pela qual a oralitura se manifesta é o corpo-tela (MARTINS, 2020), uma formação imagética dessa fabulação; uma corporeidade constitutiva que atua como locus do saber e da memória.

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (MARTINS, 2020, p.79).

Assim, nos perguntamos para além dos conhecimentos arquivais que temos registrado, que imagens emergem a partir do som no contexto brasileiro? Do canto, dos batuques, das percussões, da forma como cada palavra é enunciada... Um olhar transversal para as manifestações políticas no país colabora para uma revisão dos arquivos de protestos existente (documentos, imagens, vídeos) e promove um estudo de práticas incorporadas que deslocam a atmosfera sonora de uma cidade e não podem ser delimitadas a um registro formal.

Essa discussão aponta para um visão coletiva e de resistência dos corpos, relacionando-se ao que os estudos das epistemologias do Sul nomeiam como “*corazonar*”, um conceito ligado às cosmovisões indígenas dos povos originários da região Andina da América Latina. É um sentir/pensar que articula saberes emocionais e afetivos (SANTOS, 2021, p.154).

Essas formas de saberes compreende que os corpos “são performativos e assim, através do que fazem, renegociam e ampliam ou subvertem a realidade existente. Ao agirem, agem sobre si mesmos; ao dizerem, dizem de si mesmos e para si mesmos (SANTOS, 2021, p.138). Logo, temos uma aproximação entre o *corazonar*, a oralitura (MARTINS, 2020) e as fabulações críticas (HARTMAN, 2020), tendo como elã uma certa agência corporal marginalizada que produz e inscreve no corpo-coletivo aquilo que performa.

Por fim, verificamos que o uso político de Leda Maria Martins (2020) permite abarcar as complexidades e fabulações que atravessam o histórico invisível e espiralar de protestos no Brasil. Além disso, nos ajuda a criar pontes metodológicas para uma aproximação entre os Estudos de Performance e Estudos do Som, explorados a seguir.

2.3 Música e som como agência política

Quais imagens sonoras se formam a partir das contestações carnavaalizadas no Brasil? Até agora, fizemos uma revisão teórica (com alguns deslocamentos) a fim de argumentar que existe transmissão de saberes de viés tensivo e político no carnaval, e essa inscrição não acontece apenas por um protocolo estrutural de performance, mas também no âmbito das cosmovisões, da corporeidade e das vozes em tempo espiral. Vimos que é possível sermos convidados a ouvir uma imagem, antes mesmo de vê-la.

A fim de construir arcabouço para a metodologia transversal proposta, neste capítulo ressaltamos o papel do som como agenciamento de protesto, recorrendo principalmente a pesquisadoras latino-americanas que trabalham o corpo, a vida e a sensibilidade da escuta articulada à contextos históricos e sociais. Esta é uma escolha política deste trabalho, em um movimento que busca ampliar as possibilidades de um campo técnico.

Na Comunicação, poucos são os aportes teóricos e metodológicos que apoiam os estudos do som, campo que ainda recebe pouca visibilidade, de forma que o som é “colocado como uma informação invisível que se manifesta por efeitos e está sempre limitado pelo visual para ser representado” (CATUNDA, 2008). Em relação ao visual, com menor frequência avaliamos o quão complexa é a nossa dependência do som, a “teia das relações invisíveis que tecemos com ele, quer pela audição propriamente dita, quer pela conduta que nos motiva” (CATUNDA, 2008).

Falar de sonoridades de contestação nem sempre é abordar canções de protesto, ou falar da música como ambiência sonora e pano de fundo para outros acontecimentos. Reconhecemos a música, o som e a escuta como ações políticas em si próprias, e não como

acessórios dessa agência, assim como Bieletto-Bueno e Spencer (2020) propõem no artigo “Volver a creer: Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)”.

Queremos evidenciar as sonoridades, incluindo músicas, silêncios, ruídos e memórias que aparecem nas manifestações analisadas. De acordo com os autores, a exercício de soar e ouvir promove experiências coletivas que mobiliza afetos, recupera memórias, fortalece laços e demarca diferenças e conflitos que obrigam a população a reconhecer diversidades individuais e coletivas (BIELETTU-BUENO; SPENCER, 2020, p.4).

Em seus escritos, Bieletto-Bueno expande o conceito de repertório de Taylor (2013), para falar dos repertórios sonoros, a fim de investigar como os atos de transferências são “audiabilizados” no lugar de visíveis, de forma a redistribuir “o uso político dos sentidos e deslocar ontologias de existência e interação social, do visual para o auditivo no cotidiano” (BIELETTU-BUENO, 2022, p.356).

Falar de reivindicações cotidianas no viés do som e da carnavalização está intimamente ligado o que Brandon LaBelle (2022) chama de agência sonora: “uma estrutura de suporte para práticas emancipatórias, inserindo na esfera do poder dominante uma acústica de devir social de acordo com os ritmos e as ressonâncias que ouvir e ser ouvido evocam” (ibid, p.42). O conceito pode ser operacionalizado aqui para pensar na camada insurrecional do ouvir e se fazer ouvido.

Como exemplo da agência sônica acionada em manifestações carnavalizadas, trazemos o caso do Festival Justiça por Marielle e Anderson 5 anos sem respostas”, realizado no dia 14 de março de 2023. “Dizem que quando a gente sente muita falta de alguém, em respeito, a gente faz um minuto de silêncio, mas eu não acredito nisso”, declarou a ativista e comunicadora Marcele Oliveira no palco do festival. Ela anunciava a chegada dos pais de Marielle, Marinete e Antônio Francisco; da viúva, Mônica Benício; da filha, Luyara Santos; e da irmã e ministra Anielle Franco, além da esposa de Anderson Carmo, Agatha. As duas famílias subiriam ao palco para exigir respostas, e a pedido da apresentadora foram recebidas com agitação, gritos e palmas pelo público: “Eu queria que a gente fizesse 1 minuto de barulho [...] Barulho por justiça, barulho pelo direito à verdade, pela dignidade”. A gravação repercutiu no Instagram através de uma publicação do perfil Mídia Ninja¹⁰

O festival aconteceu na Praça Mauá, no centro do Rio de Janeiro, e além do momento simbólico com a família das vítimas, contou com apresentação de artistas como Djonga, Luedji Luna, Marcelo D2, Deize Tigrona, Criolo e bateria da escola de samba Mangueira.

¹⁰ Vídeo disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CpyfglmJRV-/?igshid=YmMyMTA2M2Y=> <Acesso em 29 de março de 2023>

Nesse sentido, tanto pelo acionamento do barulho como prática emancipatória sonora (LABELLE, 2022), como pelo contexto de shows de contestação dos artistas e escola de samba, o fenômeno descrito parece apontar para o que denominamos de manifestações carnalizadas de contestação - entendidas aqui como roteiros performáticos (TAYLOR, 2012). Além disso, há um deslocamento do tradicional roteiro performático de um minuto de silêncio, geralmente associado ao luto, para um novo roteiro disruptivo ruidoso. Isto porque o barulho é capaz de criar formas inovadoras de conexão social, ao “perturbar alguns dos simbolismos associados a espaços, lugares e/ou edifícios emblemáticos, alterando hierarquias urbanas preexistentes” (BIELETTO-BUENO, 2022).

2.4 Vozes que se unem (ou não)

Investigar o som como ferramenta de resistência política pressupõe refletir sobre a comunhão de vozes e ruídos em nome de uma sociedade menos injusta. No livro “Coros, Contrários, Massa”, Flora Süssekind (2022) provoca um novo olhar para as chamadas “coralidades urbanas” a partir do seu repertório como estudiosa da literatura e do teatro. Para este trabalho, o conceito de coro da autora serve como suporte para adensar as reflexões acerca de mobilizações sonoras coletivas. Algumas delas conhecidas no Brasil são escolas de samba, blocos carnavalescos, procissões, rituais, torcidas organizadas, etc.

Em resumo, para Süssekind (2022), os coros são sintomas da democracia na medida em que são um preceito de união. Contudo, nos tempos atuais de profunda polarização, seriam essas coralidades dissonantes? Pensando sobre o Carnaval e o barulho como um desdobramento do ativismo sonoro, temos o som manifestado não mais de forma harmoniosa como o coral que temos idealizado em nossa mente, mas como algo que incomoda, que desalinha e rearranja a dinâmica de uma cidade, estamos falando de gritos, dos panelaços, das buzinas e outras tantas táticas para fazer barulho na cidade.

O senso comum idealizou as configurações corais como uníssonas e homogêneas; contudo, Süssekind (2022) explora justamente os momentos desacordo que as distingue, uma movência inerente que gera uma recusa a qualquer forma de territorialização e redução conceitual. Em cada coro, irrompe um pouco do que é o Brasil, uma nação ferida, onde a constituição é constantemente atacada e o coro como potência de vasta abrangência coletiva é negado, condicionando o surgimento de irrupções corais em escala e meios diversos.

O aparecimento dessa nação, nas palavras de Süssekind (2022), aparece de forma estilhaçada: “Como uma espécie de rumor sobretudo - às vezes vozes, gritos, sons de buzina,

barulho da cidade, tiro, às vezes palavras de ordem, cantoria, sons de passos, fuga e perseguições, às vezes movimentos de quase dança (ibid, p.14). Em sua obra, a crítica literária chama atenção para formações corais não canônicas, principalmente as que têm como pilar a disputa e os espaços urbanos públicos e abertos como cenário, a exemplo do slam, que atrai o público para a performance e acentua o processo de escuta política (BIELETO-BUENO, 2022).

A noção de coros improváveis desenhada por Sússekind (2022) remete ao que Judith Butler (2018) conceitua como teoria performativa de assembleia:

Quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária” (p.17).

Butler (2018) realça que os corpos em assembleia não são produzidos apenas pelo discurso, pelo que se é vocalizado ou escrito em cartazes, mas também pelas possibilidades de aparição que configuram uma performatividade corpórea. “Essas condições de aparição incluem as condições de infraestrutura para a encenação, bem como os meios tecnológicos para capturar e transmitir uma reunião, um encontro, nos campos visual e acústico” (ibid, p.25). Para essa pesquisa, nos detemos principalmente ao campo acústico, a fim de propor uma assembleia sonora, uma condição de aparição política baseada nos efeitos do corpo “audibilizado”, nos aproximando mais uma vez das imagens que são fabuladas a partir do som e da voz, como assinalou Martins (2020).

Como já foi mencionado, o debate sobre aparição corporal e sonora na sociedade em que vivemos hoje não pode ser dissociado da conexão com o mundo digital, por isso os meios tecnológicos e a mediação (e sua precariedade) são matizes a serem consideradas nessa análise. Adensamos a discussão a seguir.

2.4 Entreouvido e o ruído midiaticizado

A partir do aporte trazido, vimos que há um movimento crescente para articular som e atos de contestação como experiências políticas estéticas no campo da performance. Contudo, pouco se fala do caráter midiático e teatralizado (SOARES, 2021) que cercam essas manifestações; muitas representadas ainda sob uma ótica de autenticidade inquestionável, que

esconde contradições, disputas e quebras de narrativas midiáticas, além de não investigar as possibilidades de cada canal e os papéis que o ator e espectador possuem para reverberação desses atos em redes.

Nesse sentido, um fenômeno conceituado por LaBelle (2022) como “entreouvido” nos ajuda a explorar o som que é midiaticizado e mediado pelas redes sociais, no contexto de audição na era globalizada e totalmente atravessada pelo envolvimento digital:

O entreouvir é moldado por condições e experiências de ruído, interrupção e captura; o que eu digo nunca é apenas para aquele que encaro em um zona de proximidade. Em vez disso, meu dizer, ao ampliar meu campo como uma figura vibrátil, trazendo-me para os impulsos enriquecedores e voláteis da multiplicidade - os fluxos comunicativos e o bombardeio penetrante inerente às redes contemporâneas - necessariamente me coloca em territórios e relações que posso nunca entender e muito menos vislumbrar (p.94)

Diferentemente do visível, o som não se projeta apenas para quem está próximo ou disposto a direcionar o olhar para enxergar o acontecimento. O som atravessa paredes e atinge até mesmo quem fecha os olhos; o ruído “vaza” em vídeos sem que sequer saiba de onde ele vem.

O ato de estar sempre se projetando para o outro no digital, mesmo que de forma não intencional, foi conceituado por Thiago Soares (2021) como performance midiática que forma “espaços especulativos de exibição, articulando prazer e convivência, mas também vigilância, controle e punição” (ibid, p.210).

No artigo “Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas: Dramas, roteiros, ações”. Soares (2021) apoia a argumentação no conceito de teatralidade a partir do entendimento da estudiosa do teatro Josette Féral (2015). Ou seja, teatralidade é muito menos uma propriedade ou um fenômeno que pode ter suas fases e características estudadas, se aproximando mais de um processo condicionado ao olhar do olhar, responsável pela criação de um novo espaço especular que inscreve e demarca essa teatralidade a ser acionada em maior ou menor intensidade (ibid, p.86).

Levando a reflexão para os espaços especulativos das redes sociais, Soares (2015) percebe que ocorre um movimento semelhante a partir desse exercício de olhar a ação do outro, provocando uma clivagem entre o real e esse novo ambiente de alteridade condicionado pelo olhar do espectador: “A teatralidade nas redes sociais digitais consistiria tanto em situar sujeitos nesse outro espaço de clivagem que é possível graças ao efeito do enquadramento através do qual inscrevo o que olho quanto em transformar um evento em signo (SOARES, 2021, p.217).

Até então, a presença dessa teatralidade - tanto na dinâmica de mediação em redes sociais como em performances presenciais -, é estudada a partir do que se vê, do olhar do Outro, dos signos que são transformados. Nos estudos de performance (MARTINS, 2020; TAYLOR, 2013), mesmo quando a camada sonora é levada em consideração, parecem faltar aportes para lidar com eventos sonoros midiáticos; ao descrever casos em que ocorre a transmissão de conhecimento repertorial ou incorporado, a mediação desaparece.

Por isso, articular os conceitos de entreouvido e performances midiáticas a fim de pensar um “entreouvido midiático” parece ser um movimento fértil para essa pesquisa. Sobre o entreouvido no digital, LaBelle (2022) reforça que a força algorítmica das redes “posiciona o corpo em uma estrutura cuja escala está perenemente além do seu alcance” (ibid, p. 95), direcionando a atenção dos espectadores para formas de participação que nunca estão completas ou acabadas, e sim expandidas em um múltiplas possibilidades.

Uma vaia a um discurso de uma autoridade política, por exemplo, configura um processo chamado de sobreposição sonora (BIELETTO-BUENO, 2022), onde há a “um exercício de escuta micropolítica que, em última instância, nos leva a tomar consciência das alternativas e a escolher para qual estímulo dirigir a atenção” (ibid, p.367). Contudo, como essa sobreposição sonora é negociada no universo de especulação e nas redes sociais? Em primeira instância, quem vaia já se inscreve em um espaço especulativo, visto que está projetando o seu som para outras pessoas, que devem escolher juntar-se ou não ao protesto sonoro, e terão que dividir a escuta entre as vaias e o discurso oficial, gerando um processo de politização da escuta (BIELETTO-BUENO, 2022).

Em uma sociedade altamente digital, a performance sonora é gravada e em questão de segundos (senão ao vivo em uma live) já estará sendo transmitida para um número incalculável de usuários, que novamente vão acionar o processo de escuta politizado ao assimilar o que acontece no registro.

Por isso, cabe pensar em um protocolo para análise de protestos midiáticos sonoros. Para a especificidade de investigar performances de protesto nas redes sociais proposto na maioria dos casos desta pesquisa, pode-se pensar no seguinte caminho:

- 1) Analisar os acionamentos sonoros da escuta politizada na performance ao vivo que nunca é plenamente alcançada pelo registro arquivado (TAYLOR, 2013);
- 2) Investigar quais são as narrativas engendradas pelo som quando enquadrado midiaticamente, ou seja, as "apropriações criativas, táticas e coletivas que recriam, cotidianamente, as plataformas"; considerar o caráter performático

não só do que uma publicação registra e do som capturado; mas da moldura que foi criada em torno dela (D'ANDRÉA, 2020, p.14);

- 3) Considerar as affordances de cada rede social como a de dublar um áudio, inserir um áudio em alta em cima de um registro em vídeo, controlar a intensidade de cada áudio adicionado, etc. Olha para as práticas e percepções dos usuários nesses ambientes.

Destacamos que apesar do carácter estrutural desta disposição, analisar a camada sonora aparece como um exercício reflexivo atravessado por precariedades quando comparada com uma análise visual. Algumas dessas precariedades são materiais, atreladas ao dispositivo que captura o som; e outras são mais subjetivas, como a nuance do entreouvido apontada acima. Nos capítulos seguintes, faremos testes com esse caminho, mas é possível que possibilidades e necessidades diferentes venham à tona.

3. REGIME PERFORMÁTICO DISSONANTE DOS PANELAÇOS NO BRASIL

Vindo das janelas brasileiras, o som abafado dos utensílios de cozinha batendo condiciona um regime de escuta à população, que quase imediatamente assimila o som massivo e descompassado como ato de contestação política, ainda que não saiba exatamente suas motivações e reivindicações.

O panelaço, como ficou conhecido no Brasil, é um costume usado para protestar em todo o mundo, com raízes na França do século XIX. Contudo, a prática não-violenta reacendeu fortemente desde as nocivas ditaduras Latino Americanas da década de 1970, com ênfase para o Chile e a Argentina. Assim, o panelaço ou cacerolazo “tornou-se uma formação distinta de ação política sonora em toda a América do Sul” (BIELETTU-BUENO, 2021, sem página).

À semelhança do Brasil, as panelas vibrantes também têm tomado conta das residências chilenas na atualidade, indicando descontentamento político e exigindo mudanças, a exemplo da onda de atos iniciada em 18 de outubro de 2019. Isso evidencia a importância de refletir até que ponto o som do panelaço e tantos outros configuram, em alguma medida, um roteiro performático (TAYLOR, 2013) de manifestações na América Latina, com atenção para as diferenças culturais e contextuais de reverberação em cada ocasião e localidade.

A presença midiática dos panelaços implica numa produção de presença que coloca o ruído e a sonoridade dissonante como componentes expressivos de um certo “ato sonoro de protestar” que reconfigura o próprio regime audiovisual das mídias. Neste sentido, percebe-se uma ampla circulação dos vídeos contendo panelaços em diversas redes sociais digitais, seja através da captação via ferramentas do Instagram, do Facebook, mas também na circulação através de aplicativos de mensagem, como o WhatsApp e o Telegram. Receber um vídeo contendo um panelaço, postá-lo ou repassá-lo num grupo numa rede social digital, tornou-se uma atividade razoavelmente corriqueira, tanto para aderentes a ideologia de direita ou de esquerda¹¹ no Brasil, pelo menos, a partir de 2015.

A circulação destes audiovisuais, muitas vezes captados através de dispositivos móveis, com baixa resolução tanto de áudio quanto de vídeo, entretanto, não ficou apenas restrita a redes sociais digitais. Adentrou aos atrativos de telejornais, programas jornalísticos e

¹¹ Os panelaços, no Brasil, foram uma eficiente ferramenta de disseminação do sentimento a favor do Impeachment da então presidenta Dilma Rousseff, nos anos de 2015 e 2016. Portanto encontrava-se alinhado a uma certa “ideologia de direita”, na ocasião. Com a ascensão de Jair Bolsonaro à presidência, os panelaços passaram a sinalizar o descrédito e a crítica às suas práticas governamentais, estando, então, alinhado a uma certa “ideologia de esquerda”.

afins, instaurando o que podemos chamar de um regime performático dissonante na mídia brasileira.

Para testar a hipótese em questão, centra-se a análise na presença de uma reportagem sobre os painéis, no telejornal *Jornal Nacional*, da Rede Globo, de 18/03/2020, que dedicou 4 minutos e 20 segundos para retratar as bateções de painéis contra Jair Bolsonaro, exibindo vídeos contendo o barulho destas ações, em meio a imagens de edifícios, janelas e ruas, enquadradas por câmeras de celulares de 12 cidades brasileiras.

A presença deste tipo de cobertura no *Jornal Nacional* causou estranheza possivelmente em função de seu caráter sônico: evitava uma certa convenção das reportagens de telejornalismo e adentrava a uma lógica “crua” de exibição, com desníveis de qualidade de áudio e de imagens, entretanto, apostando numa certa ideia de imediatismo e urgência dos registros.

Este capítulo busca entender, então, como a presença dos registros audiovisuais dos painéis na mídia brasileira instaura um duplo problema de performance: 1: coloca em evidência um certo roteiro performático dos protestos sonoros na América Latina, alinhando uma história dos protestos sonoros no Brasil a uma possível configuração análoga latinoamericana e 2: apresenta uma espécie de "crise" do registro sonoro disposto em mídias tradicionais, como o telejornal, instaurando o que se configura num roteiro performático dissonante em que o próprio registro "cru" de áudio e vídeo se configura num regime de presença nas mídias.

Este capítulo organizado da seguinte forma: a partir de noção de roteiro performático (TAYLOR, 2013), propõe-se debater como a reconstrução histórica do painel brasileiro mostra seu caráter político e ideológico ambivalente ao longo dos anos, conectando a discussão aos estudos do som.

Aposta-se numa abordagem decolonial para o desenvolvimento dessa investigação, na medida em que a história dos regimes aurais latinoamericanos implica em reconhecer a presença de assimetrias sônicas, dissonâncias e desarticulações entre áudio e vídeo como traço das desigualdades sociais da América Latina. Por fim, materializa-se a discussão, através do enquadramento televisivo do episódio na cobertura do *Jornal Nacional*, telejornal de maior audiência no país, a partir de um viés performático.

3.1 A dissonância político-ideológica do painel brasileiro

No Brasil, o painel se popularizou como evento político a partir de 2015, quando no

dia 8 de março deste ano Dilma Rousseff entrou ao vivo em rede nacional para parabenizar as mulheres pelo Dia Internacional da Mulher. Entre essa data e o impeachment da então presidenta, em agosto de 2016, os painelaços se repetiram em território nacional. Na ocasião, a tática de protesto foi entendida como um movimento da classe média, majoritariamente de direita, que estava inconformada com a suposta corrupção e políticas públicas implementadas pelo Partido dos Trabalhadores (PT) durante os 13 anos de governo no Brasil.

Contudo, anos depois, a prática foi reiterada em protesto contra o atual presidente Jair Bolsonaro. De acordo com o Jornal Folha de S.Paulo, a primeira leva de painelas vibrantes foi registrada em 17 de março de 2020¹², quando o político fez um pronunciamento inicial sobre a Covid-19 repleto de desinformações e contradições. Parte da população que concorda com a atuação do presidente orquestrou painelaços “resposta” para prestar apoio ao político.

Logo, essas janelas formaram locais de “externalização de apoios e insatisfações, espaços relativamente seguros e privados de manifestação de opiniões e enfrentamentos públicos, publicizados e amparados pelo som estridente da percussão do alumínio e do aço inoxidável” (HERSCHMANN; TROTTA, 2021, p.149).

O mesmo ocorreu em 2015, nas manifestações de janela contra Dilma Rousseff, onde quem discordava da manifestação a categorizava como "painelaço gourmet" nas redes sociais. Nos dias 8 e 9 de março de 2015, o termo ficou em alta no Twitter por contestações da população associada à esquerda¹³. Contudo, em 2020 o protesto foi reiterado por essa parcela da população por motivações diferentes e entendido como válido.

Com isso, chegamos em um momento chave da discussão: em ambos os momentos, 2015 e 2020, os painelaços enfrentaram respostas de parte da população que não concordava com o ato, o que configura uma dissonância político-ideológica sobre a quem pertence o painelaço brasileiro.

Em março de 2020, a disputa pela ambiência sonora do país foi tão grande que dois painelaços com motivações distintas ocorreram com apenas 30 minutos de diferença¹⁴. No dia 18 de março, 1 dia após o primeiro painelaço contra o Bolsonaro, alguns defensores do presidente marcaram um painelaço resposta para às 21h, pouco tempo depois do segundo painelaço contra o político, que aconteceria às 20h30.

Para este trabalho, interessa reconhecer que o cenário de disputa política brasileira se

¹² FOLHA. Bolsonaro é alvo do oitavo dia seguido de painelaço pelo país. 24.mar. 2020. Disponível em: <https://cutt.ly/lwjR2T1p>

¹³ TERRA. Internautas defendem Dilma de "painelaço gourmet". 9 de mar. 2015. Disponível em: <https://cutt.ly/4wjR9ZIG>

¹⁴ GIL ALESI, Elpais. Bolsonaro é alvo de painelaço pelo segundo dia consecutivo. 18 de mar. 2020. Disponível em: <https://cutt.ly/WwjR8fxk>

materializa no registro do sonoro através de uma prática reiterada historicamente de “bater panelas”, além de refletir sobre a recepção e prática de escuta sensível destes atos.

Resgatamos o conceito de regime aural (BIELETTO-BUENO, 2019) não apenas para tratar a recepção de certos ritmos, gêneros musicais e categorizações sonoras na América Latina, mas para questionar como os sons de protestos predisõem certas reações aos ouvintes, como o ato de debruçar-se sobre a janela em direção ao ruído das panelas batendo.

Outra associação entre escuta musical e o universo performático é feita pelo musicólogo e sociólogo britânico Simon Frith (2017), ao indicar que “tanto nos espaços públicos quanto nos privados, as disputas auditivas são rotineiras” (ibid, sem página, tradução nossa). Dessa forma, o autor argumenta que o ato de ouvir num comportamento social onde esse ato é performado e condicionado por “diferentes ideologias de escuta”.

Como caminho analítico, Frith (2017) reconhece que ao trabalhar com a escuta, é necessário perceber que ela não pode ser desvinculada “de quem está ouvindo (seu conhecimento, experiência, propósito, personalidade e assim por diante) e em quais lugares e circunstâncias” (ibid, sem página, tradução nossa). Em suma, no esforço de mapear as diferentes formas de escuta, o sociólogo tem o cuidado de indicar que qualquer generalização desse fenômeno deve ser questionada.

3.2 Epistemologias sônicas do Sul

As diferentes concepções político-ideológicas dos painéis no Brasil remontam à própria noção de dissonância e desigualdade aural presente nos Estudos de Som de autoras latino-americanas. Na Comunicação, poucos são os aportes teóricos e metodológicos que se sustentam nos Estudos do Som somando-se à lacuna do som na historiografia brasileira dos protestos. Como se descreve a paisagem dos protestos? Como criar pontes sônicas com movimentos passados? O som pode ser colocado como uma informação invisível que se manifesta por efeitos e está sempre limitado pelo visual para ser representado (CATUNDA, 2008).

A fim de compreender as políticas sonoras na sociedade, recorro ao conceito de “regime aural”, trabalhado por Natalia Bieletto-Bueno (2019) associado a práticas e culturas de escuta. O termo se relaciona à expansão dos estudos sensoriais, sendo definido como:

Estruturas culturais e sociopolíticas que predisõem as pessoas a certas reações a certos sons, moldam as formas de percepção e determinam as categorias de classificação sonora, ao mesmo tempo que distribuem essas

categorias de forma diferenciada. Eles também ajudam a moldar as práticas de escuta que são amplamente induzidas (BIELETTTO-BUENO, 2019, p.118).

Nesse contexto, importa perceber que “a influência de um regime aural em várias esferas culturais também pode determinar o surgimento de discursos que proíbem e prescrevem as formas de ouvir música” (BIELETTTO-BUENO, 2019, p.118). Logo, um regime de escuta pode trabalhar de forma normatizadora, ditando, por exemplo, quais ritmos musicais são mais adequados a um país, ou de que modo as canções de protestos devem ser concebidas.

Em seu texto “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”, Bieletto-Bueno (2019) indaga: “Como as práticas de escuta mais frequentes na sociedade latino-americana contemporânea podem contribuir para a distribuição ou reforço das ideias dominantes da época?”. É a partir dessa noção que consideramos prática da escuta como performática: “a demonstração pública de escuta, sua performance, é um mecanismo de formação de identidades sociais” (p.116).

A noção de regime aural está intimamente ligada ao que Gautier (2006) chama de “modernidade sônica pós-colonial da América Latina”, um cenário altamente desigual e permeado por hierarquias e exclusões. Ao reconhecer o território latino-americano como uma região aural, a autora defende que em meio às transformações da tecnologia do som e globalização, a esfera pública é cada vez mais mediada pelo som. “Esses processos estão, se não subvertendo, pelo menos deslocando a relação entre a palavra sonora e a letrada (GAUTIER, 2006, p. 807).

As disputas político-ideológicas dos painéis apresentam implicações nos tecidos urbanos das metrópoles da América Latina. Em sua obra “Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina”, Natalia Bieletto-Bueno (2021) sinaliza a importância de valorizar a participação da América Latina e de acadêmicos latinoamericanos no debate da auralidade urbana, considerando duas instâncias.

A primeira delas é que não é muito comum que o olhar e o ouvido sejam direcionados a cidades latino americanas. “Pelo contrário, seus objetos de análise tem sido majoritariamente cidades norte-americanas e europeias, cujos modelos de urbanismo diferem muito dos implementados neste continente” (Bieletto-Bueno, p.16, 2021, tradução livre). Além disso, a autora aponta que uma outra barreira é a predominância do inglês como “língua acadêmica global”, o que acarreta uma circulação apenas em nível local das produções latino americanas (ibid, p.16, 2021).

Ressaltamos a importância de uma “decolonização das epistemologias urbanas”, partindo do seguinte questionamento: quem tem mais credibilidade no que diz respeito ao conhecimento que se gera sobre a cidade? (ibid, p.17). Há uma urgência em ampliar os discursos sobre cidade e som, de produzir um conhecimento plural que dê conta de experiências urbanas variadas.

Nesse sentido, revisitamos o conceito de epistemologias do Sul (SANTOS, 2021), que articula conhecimentos que “estão presentes na resistência e na luta contra a opressão ou que delas surgem, conhecimentos que são, por isso, materializados, corporizados em corpos concretos, coletivos ou individuais” (p.135).

Em consonância com Bieletto-Bueno (2021), o autor usa o termo “epistemicídio massivo” (p.27) para falar sobre como uma variedade de saberes do Sul são destruídos em detrimento a um conhecimento válido para a modernidade ocidental. O conhecimento produzido no Norte, mesmo após muitas críticas de estudiosos, ainda apresenta certa dificuldade em “aceitar o corpo em toda a sua densidade emocional e afetiva” (p.137). Estamos falando de estudos que trabalham o cheiro, o tato, audição, visão e outras sensibilidades; no mais, estudos que não enquadram o corpo como um objeto de estudo facilmente delimitado e analisado.

Para as epistemologias do sul, o corpo é uma variável que não pode ser esquecida, isto porque:

As lutas sociais não são processos que se desenrolam a partir de kits racionais. São produtos de bricolages complexas nas quais o raciocínio e os argumentos se misturam com as emoções, desgostos e alegrias, amores e ódios, festa e luto. As emoções são a porta que dá para o caminho da vida e são esse mesmo o caminho da luta” (SANTOS, 2021, p.138)

3.3 Som e arquivo: precariedade, intangibilidade e performance

No momento inicial desta pesquisa, quando estava sendo feita uma busca na internet por vídeos dos pannels que aconteceram no Brasil, foi percebido uma característica bem particular dessa modalidade de contestação: a precariedade de registrar e transpor para o arquivo o caráter performático do ato (TAYLOR, 2013).

Em alguma medida, a intangibilidade do registro é um fenômeno de todas as performances ao vivo, como ressalta Taylor (ibid, p.51), em várias ocasiões: “Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acaba por substituir a performance como uma coisa em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório)”. Para este trabalho, olhamos para o arquivo a fim de extrair suas representações

repertoriais.

Contudo, para tratar dos painéis, essa dificuldade de captar e retratar se acentuou ainda mais. Por ser um protesto que acontece nas janelas das casas e prédios, principalmente no período da noite, a maioria dos vídeos mostra apenas pontinhos brilhantes das luzes acesas em uma cidade escura. Parte considerável das gravações são caseiras e realizadas com o celular, geralmente se movendo rapidamente na tentativa de captar ao máximo o que acontece ao redor.

É nesse momento que salta ao ouvido a camada sonora do protesto. Levando em conta apenas o visual, dificilmente iríamos entender o que estava sendo registrado em vídeo. O que anuncia o evento de contestação são os sons abafados das painéis batendo descompassadas. E em alguns registros, frases bradadas pelos manifestantes.

Essa descoberta está bastante alinhada ao que Natalia Bieletto-Bueno (2021), em diálogo com Brandon LaBelle (2018) e Adriana Cavarero (2011), percebe sobre as manifestações sonoras. Os autores defendem que “a invisibilidade do som contraria as filosofias políticas dominantes, pois propõem um deslocamento do que Hannah Arendt chamou de “espaço de aparição pública” para não o que é visto, mas antes para o que você sente e ouve” (BIELETTO-BUENO, 2021, p.14).

É partindo dessa noção reconfigurada de aparição pública que LaBelle (2018, apud BIELETTO-BUENO, 2021, p.14) aponta que o audível intervém no público, fortalecendo formas de “agência sônica”. Dessa forma, o autor mapeia as possibilidades sonoras a partir da sua origem: por meio do oculto (sons que vêm de um lugar que não é evidente), do anônimo (sons cuja autoria é desconhecida), os acusmáticos, os sons diacrônicos e dissociados de sua fonte emissora (LABELLE, 2018, apud BIELETTO-BUENO, 2021, p.14).

Dessa forma, entendemos que o ato de fazer barulho têm potência para transformar as subjetividades políticas, tendo em vista que as ações sonoras alteram o tecido social das cidade na medida em que suscitam “diversas experiências de escuta e de interação social mediada pelo som e dão lugar a formas peculiares de subjetivação política entre seus habitantes” (BIELETTO-BUENO, 2022, p.357).

Além disso, essa ampliação do que transparece na esfera pública (seja o visual, som ou outras sensibilidades), só é possível através de um momento de revisualização proporcionado pela performance (TAYLOR, 2013, p.208). A seguir, traremos um exemplo de como esse deslocamento acontece.

3.4 Painelão como performance no Jornal Nacional

No dia 18/03/2020, o Jornal Nacional, telejornal da Rede Globo com maior audiência do país, dedicou mais de 4 minutos e 20 segundos a uma reportagem sobre os painelaços contra Bolsonaro que estavam acontecendo nas cidades brasileiras. Ela foi a maior da edição. O telejornal enquadrrou 12 cidades, privilegiando a região Sudeste. Nas capitais Rio de Janeiro e São Paulo, foram exibidos vídeos de vários bairros, enquanto em cidades como Recife, apenas um vídeo sem especificar o local.

A expectativa para a edição daquele dia estava grande. Os painelaços contra Jair Bolsonaro já aconteciam há 2 dias, em resposta ao descaso com a recém-instalada crise da Covid-19. Por isso, a cobertura reverberou nas redes sociais e em outros portais de notícias, com manchetes como “Jornal Nacional causa ao mostrar 4 minutos de painelão contra Bolsonaro”¹⁵ (RDI).

Neste dia (18 de março de 2020), o presidente deu uma coletiva de imprensa para elucidar questões do combate à crise sanitária e deixou um pedido: “Eu espero, como o Jornal Nacional vai fazer a cobertura do painelão às 20h30, que anuncie que, às 21h, terá um painelão a favor de Jair Bolsonaro também. Estou aguardando ansiosamente. Hoje vou assistir a TV Globo, coisa que eu não faço há muito tempo”.

A indignação está muito relacionada à centralidade do telejornal em questão durante a pandemia, que se tornou um jornal "aguardado" em função de seu viés crítico na cobertura jornalística da pandemia de Covid-19. Essa foi uma das principais motivações para o “painelão resposta”, agendado 30 minutos após o da oposição, às 21h.

A oposição agendou estrategicamente o painelão para o horário de início do telejornal, às 20h30, na expectativa de que a reportagem de abertura da edição, por questão de relevância jornalística, noticiasse os resultados da coletiva. Dessa forma, enquanto eram reproduzidas as falas do presidente ao vivo, os manifestantes agitavam suas janelas por todo o Brasil, em uma espécie de disputa de narrativas sônicas na esfera midiática.

No período da tarde, houve um painelão de menor proporção enquanto a coletiva foi transmitida ao vivo na TV Brasil, a rede de televisão pública do Poder Executivo Brasileiro. Enquadramentos deste evento também foram noticiados pelo Jornal Nacional. Além disso, o telejornal também recapitulou o painelão do dia anterior, o primeiro contra Bolsonaro. No total dos 4 minutos e 20 segundos de reportagem dividida em 4 partes, 3 minutos e 58

¹⁵ RDI. Jornal Nacional Causa ao mostrar 4 minutos de painelão contra Bolsonaro. 19 de mar. 2020. Matéria disponível na íntegra em: <https://cutt.ly/bwjR4aab>

segundos mostram imagens de painéis batendo, tendo a maior exibição ininterrupta 2 minutos e 22 segundos. Em seguida, também foi exibida uma reportagem de 48 segundos sobre as manifestações a favor do presidente.

Assim, consideramos aqui que essa edição do telejornal está inserida no que chamamos de dinâmica performática do ao vivo. Para complexificar esse movimento, nos valemos do conceito de roteiro, que nos permite “reconhecer mais completamente as maneiras como o arquivo e o repertório funcionam para constituir e transmitir conhecimento. O roteiro coloca os espectadores dentro de sua moldura, enredando-os na sua ética e política” (TAYLOR, 2013, p.67).

Nesse sentido, passamos a considerar o próprio Jornal Nacional como um ator dessa performance, partindo do princípio que a exibição prolongada promoveu uma ruptura em pleno telejornal. O telespectador, que esperava dinamicidade, cortes e intervenções, ficou surpreso com a montagem, que privilegiou o som das painéis batendo em todo o país de forma “estática” (sem a passagem do jornalista).

Ao tratar a transmissão como performance, descortinamos discussões que não estariam presentes caso ela fosse tratada como artefato jornalístico. Não se trata de pensar nas intencionalidades binárias do veículo de comunicação: o telejornal privilegiou os manifestantes ao abrir a edição com a reportagem, ou estava apenas cumprindo o seu dever de informar a população com os princípios do jornalismo? Acreditamos que esses questionamentos, embora relevantes, não são norteadores desse debate.

Com a performance em jogo, conseguimos pensar questões como: resistência, cidadania e a prática incorporada, que oferece novos modos de conhecer (TAYLOR, 2013, p.27). Portanto, estamos caminhando para um uso metodológico da performance, uma mudança que altera o que “as disciplinas acadêmicas veem como cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais a fim de incluir práticas anteriormente fora da sua jurisdição” (p.45).

Ruído restaurado

"El ruido no parará hasta el día en que acabe el abuso", em tradução livre: o ruído não parará até o dia que acabe o abuso. Imagens com escritas desse tipo circularam amplamente nas redes sociais chilenas desde 2020, associada a imagens e ilustrações de cidadãos segurando painéis. As postagens eram chamadas para continuar com o cacerolazo mesmo diante da crise da Covid-19 e restrições. O Chile, inclusive, adotou um toque de

recolher noturno por quase 15 meses durante a pandemia (BIELETTO-BUENO, 2021).

As manifestações do Chile pediam principalmente, assistência social para a população mais afetada pelo coronavírus, além de contestar medida que negava acesso antecipado a fundos de aposentadoria para enfrentar a crise. Olhando para o cenário chileno, é impossível não pensar em reivindicações semelhantes que motivaram as manifestações no Brasil, somado às desinformações propagadas pelo presidente da república e sua falta de ação.

Tanto no país andino como no Brasil, esses painéis representaram a impossibilidade de realizar manifestações políticas ocupando territórios urbanos, dessa forma: “parcelas da população das cidades agenciaram os sons nas janelas, buscando anunciar dissensos e tensões nessa arena pública precária” (HERSCHMANN; TROTTA, 2021, p.149).

Sobre o caso dos cacerolazos do Chile, Bieletto-Bueno (2021) sinaliza que essa forma de protesto já estava impressa nas memórias culturais e afetivas do povo chileno do XXI, remontando desde a época ditatorial dos anos 1970. Para o Brasil, acreditamos que essa memória é similar, tanto para os recentes painéis de 2015, quanto para uma reiteração geral de repertórios performativos de protestos latino-americanos.

Para Taylor (2013, p.209) essa repetição fantasmagórica é uma característica da performance. Entender um protesto ou transmissão jornalística como performance é reconhecer que sua natureza é reiterar costumes.

Dessa forma, resgatamos o conceito de comportamento restaurado, cunhado por Richard Schechner (2020). Para o autor, a noção está ligada à essência do “performativo”: “Cada ação realizada conscientemente é um exemplo de comportamento restaurado. Comportamento restaurado encenado não em um palco, mas na “vida real” é o que os pós-estruturalistas chamam de “performativo” (SCHECHNER, 2020, p. 273).

Um arcabouço de repetições nas ruas e na televisão

A partir da noção de comportamento restaurado, começamos a pensar no conceito sonoridade restaurada. Se todo comportamento é restaurado, recombinao pedaos de agências anteriores, acreditamos ser possível aplicar o conceito ao som. Diante disso, nenhuma reverberação sonora é totalmente original, ela está sempre se referindo a si mesma e diversas outras modulações.

Para nós e para o autor, não interessa rastrear qual seria essa origem, mas muito mais reconhecer essa natureza dos eventos performático. Por isso, pensamos na importância de refletir, até que ponto essa prática não violenta e ruidosa de manifestação configura uma

prática, em diferentes medidas, de resistência histórica na América Latina?

No Chile, o hábito de bater panelas saiu das janelas e adentrou as ruas, de forma que os manifestantes, mesmo tendo tantos outros recursos em mãos (vozes ou gestos corporais) optaram pela panela como adereço e forma de contestação sonora. Já no Brasil, desde o governo Bolsonaro não há registros de utensílios de cozinha nas ruas, talvez pelos escassos protestos que houveram por conta da contenção do coronavírus. Contudo, nos painelaços contra a ex-presidente Dilma Rousseff, era comum encontrar manifestantes com frigideiras e colheres de paus em mãos, em um movimento sonoro e corporal análogo aos vizinhos chilenos.

Já ao olharmos para o enquadramento do Jornal Nacional, é importante perceber que o caso analisado não foi o primeiro movimento performático do telejornal. Em um evento recente, no dia 7 de junho de 2022, a abertura da edição foi feita em silêncio por 1 min, em alusão ao Dia Nacional da Liberdade de Imprensa¹⁶. Na mídia e comentários nas redes sociais, a ação foi lida como um ato de protesto. Ressalto aqui o interesse em dar seguimento, em uma pesquisa futura, ao estudo do incômodo provocado pelos protestos silenciosos.

Em um outro caso, no dia 08/10/2021, após a exibição de uma reportagem noticiando o triste marco de 600 mil vítimas da Covid-19 no Brasil, o telejornal finalizou a edição sem a tradicional música de encerramento. No lugar, optou pelo silêncio enquanto mostrava imagens da redação quase vazia e escura, e na tela de projeção os dizeres: 600.493 vidas perdidas¹⁷. A bandeira do Brasil aparecia ao fundo.

Dessa forma, percebemos que o veículo já tem um arcabouço de performances, muitas delas evidenciando a potência da associação do sonoro ao visual. A performance dos painelaços duradouros transmitidos ao vivo (abordada acima) é um exemplo desse recurso.

Além do som metálico, em alguns enquadramentos em vídeo é possível ouvir pessoas gritando “Fora Bolsonaro!” e “Ele não”. Ainda, o telejornal optou por utilizar enquadramentos específicos que mostram projeções em edificações nas cidades. Na transmissão, vemos no Rio de Janeiro um prédio com os dizeres “Bolsonaro acabou”, em São Paulo, alguns dizeres são: “Fora Bozo” e “é só uma gripe kkkk”.

Por fim, este debate agrega um movimento que olha para os estudos do som de forma mais ampla e interseccional, traçando caminhos teóricos e metodológicos para ampliar a visibilidade desse campo na comunicação. Além disso, também propomos um novo olhar para o estudo dos movimentos sociais e da cobertura jornalística como performance.

¹⁶ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEYzZNkWnNg>

¹⁷ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A6iWzRTazxg>

Durante essas manifestações sonoras, muitas vezes foi utilizado o mote “A rua é a janela”, frase exibida tanto nas redes sociais como em projeções em prédios durante os painéis, o que evidencia a impossibilidade de acessar às ruas de fato devido à pandemia. Dessa forma, a precariedade generalizada, pensada por Judith Butler (2018) atravessa toda a nossa análise, na medida em que enxergamos o corpo “como algo fundamentalmente dependente de, e condicionado por, um mundo sustentado e sustentável” (BUTLER, 2018, p.59). Na impossibilidade de acessar as ruas, o corpo precário, na tentativa de se proteger, transforma as janelas em espaços de disputa e contestação.

Já Herschmann e Trotta (2021), ao lançarem olhar para os protestos de janela, chamam atenção para a “materialidade sônica e vibracional” desses atos. Nos tradicionais protestos de rua, a presença política e materialidade é muito evidente, já nas manifestações sônicas, o físico se dissipa para dar lugar a uma ocorrência acústica singular, e como pontuam os autores, “caracterizada por uma intensa dramaticidade”.

Diferente dos outros casos de ocupação e enfrentamentos sonoros e políticos, os protestos das janelas em tempos de pandemia são ocorrências fundamentalmente acústicas, as quais colocam em evidência a potência sociopolítica dos sons e das músicas como elementos que alicerçam de forma significativa variadas interações humanas (HERSCHMANN; TROTTA, 2021, p.150).

Encerramos as reflexões reconhecendo que há muito mais a ser debatido dentro do universo dos sons de contestação no Brasil. Entendemos esse enquadramento como um movimento para iniciar a discussão e trazer à tona a relevância de estudar os vieses sonoros, sobretudo em um momento tão específico historicamente, quando as pessoas se viram “forçadas a estabelecer elos sociocomunicacionais com seu entorno através de sons emitidos especialmente de seus respectivos lares” (ibid, p.151), borrando os limites entre público e privado e construindo um novo espaço não convencional de sonorizações.

4. PARADA DA DIVERSIDADE NO RECIFE: UM PONTO DE INFLEXÃO FESTIVO NA ORLA DE BOA VIAGEM

Entre o mar e a especulação imobiliária dos altos prédios recifenses instala-se o Parque Dona Lindu, no bairro de Boa Viagem (Zona Sul), configurando um espaço importante de lazer e ocupações culturais diversas. É lá que acontece a concentração da Parada da Diversidade, um grande evento festivo em prol do respeito e direitos da comunidade LGBTQIAPN+, que acontece anualmente no Recife desde 2002, organizado pelo Fórum LGBT de Pernambuco.

Antes de adentrarmos nas particularidades da Parada da Diversidade, é importante contextualizar o bairro onde ela acontece. Originalmente uma colônia de pescadores, o bairro de Boa Viagem começa a ter seu espaço valorizado relativamente há pouco tempo na história do Recife. Em 1925, foi inaugurada a Avenida Boa Viagem, que contribuiu para a maior ocupação residencial e conexão com o centro. Na década de 1950, a orla recebeu os primeiros arranha-céus e o primeiro hotel, mas foi nos anos 1970 que a especulação imobiliária começou a tomar conta, com a chegada de grandes empreendimentos hoteleiros considerados de alto padrão e a inauguração do Shopping Center Recife alguns anos depois, em 1980 (FERREIRA DA SILVA, 2016). Em 2024, o bairro de Boa Viagem possui um dos metros quadrados mais caros da cidade (valendo cerca de R\$ 9.330), fruto desse intenso processo de urbanização desigual, que foi incentivado pelo poder público e acabou deixando às margens áreas vizinhas, como Brasília Teimosa e parte do Pina (FERREIRA DA SILVA, 2016).

A orla de Boa Viagem, na Avenida Boa Viagem, é onde acontecem os principais protestos de extrema direita na capital Pernambucana, como os mais recentes: atos em ataque ao Supremo Tribunal Federal, atos contra o aborto¹⁸, manifestações a favor do impeachment de Dilma Rousseff, etc. Ao passo que os protestos de esquerda em sua maior parte concentram-se no no centro da cidade.

Por essa conexão, o senso comum em muitos caso situa o bairro como conservador e de direita – um raciocínio binário que eu mesma já caí em algum momento, mas foi se mostrando reducionista conforme o aprofundamento desta pesquisa, tendo em vista que esse mesmo território é palco para protestos e manifestações culturais diversas. Percebemos, então, rastros de uma disputa de território entre vieses ideológicos, que se dá não só pela narrativa dos protestos representada pelas pautas levantadas nos cartazes e camisas, mas também tensões de ordem estéticas e performáticas que habitam o universo do protesto, como a forma

¹⁸ FRAGA, Jaqueline. Ato contra o aborto reúne manifestantes em Boa Viagem, nesta quinta-feira de feriado. Folha de Pernambuco. Disponível em: <<https://cutt.ly/9ezK1IUd>>

de se mover na cidade, as multiterritorialidades sônico-musicais (FERNANDES; HERSCHMANN, 2011) da manifestação e os gestos e corporeidade encenados.

Cabe ressaltar que essa dissidência não é exatamente particular do Recife. Ela se dá também em outras capitais como São Paulo e Rio de Janeiro. Na capital paulista, temos o caso da Avenida Paulista, que abrigou atos como as jornadas de junho, manifestações que pediam impeachment da ex-presidente Dilma e inúmeros atos antidemocráticos durante o Governo Bolsonaro, e em outubro de 2022 foi “tomada” por eleitores de esquerda que foram comemorar a vitória do então presidente Lula, que inclusive esteve presente na ocasião. Mais recentemente, em fevereiro de 2024, a avenida voltou a ficar lotada de apoiadores de Bolsonaro, o que demarca esse cenário de disputa.

Movimento semelhante também ocorre na Orla de Copacabana, no Rio de Janeiro, que também recebe a Parada do Orgulho e protesto de diversos vieses políticos, cada um com sua dinâmica própria. Recentemente, no dia 4 de maio de 2024, a orla de Copacabana também foi terreno para um dos maiores acontecimentos pop dos últimos tempos: o show gratuito de Madonna, que reuniu 1,6 milhão de pessoas no local, de acordo com o Riotur. Sobre o show, é importante reconhecer a forma como a rainha do pop, em performance ao lado de Pablllo Vittar durante a canção *Music*, ressignificou o verde e amarelo e “recuperou” a simbólica bandeira do Brasil e suas cores, elementos que nos últimos anos eram representações do conservadorismo e ganharam destaque em um espetáculo progressistas, que celebra a diversidade e foi posicionado pela extrema direita como uma afronta aos “bons costumes”.

Todo esse cenário são pistas de como as disputas espaciais e estéticas estão sendo postas em diversos lugares do Brasil. Cada cidade, contudo, operacionaliza relações únicas e o objetivo deste capítulo é aprofundar-se no Recife.

Para materializar a discussão acima, trazemos como objeto de análise a Parada da Diversidade, a fim de desmistificar a ideia de que existem bairros “de direita” ou “de esquerda” no Recife e construindo caminhos para repensar conceitualizações essencialistas sobre Carnaval e território a partir de noções como cartografia crítica (MESQUITA, 2013), espaço relacional (MASSEY, 2000) e espaço especulativo (SOARES, 2014). Portanto, nas páginas a seguir refletiremos sobre as subjetividades culturais, musicais, sonoras e territoriais da Parada da Diversidade, tendo em vista que não é possível dizer o que um espaço significa essencialmente, quem constroi essa relação são as pessoas e sensibilidades que o ocupam (MASSEY, 2000). Faz parte desse estudo reconhecer que o movimento de cartografar e corporografar a cidade é repleto de surpresas e contradições, como nesse caso onde a festa LGBTIQIAP+ inscreve novas territorialidades no espaço estudado.

4.1 O desfile que vira Carnaval

A articulação entre a Parada da Diversidade no Recife e o Carnaval de Pernambuco e do Brasil foi objeto de estudo da dissertação “O Governo Carnavalizado ou o Carnaval Governado: política e estética no campo de ação da 9ª Parada da Diversidade de Pernambuco” de Tiago Matheus Corrêa (2012), desenvolvida no programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Nela, o autor observa como o contato com o Carnaval no Brasil conferiu ao movimento global um tom singular: “Ainda que tomando como modelo eventos semelhantes ocorridos em outros países, as paradas receberam um formato original no país, a partir de sua assimilação ao carnaval, tendo se espalhado ao longo de várias capitais e cidades do interior” (CORRÊA, 2012, p. 67).

Dessa forma, Corrêa (2012) reconhece em sua pesquisa que seria inadequado descrever as Paradas da Diversidade como apenas um evento político, e aponta para uma reflexão do carnaval como categoria explicativa a partir do que DaMatta (1997) define como a inversão provocada pelo Carnaval. Nos limites da dissertação em psicologia, o autor não desenvolve com profundidade essa relação, mas lança as seguintes reflexões: “o que é invertido na Parada? Quais os efeitos dessa inversão?” (CORRÊA, p.81, 2012).

Pela lente dos estudos de performances e antropologia, podemos analisar a aderência da estética carnavalesca à Parada da Diversidade no Brasil através do processo de transculturação, termo cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz que “denota o processo transformativo por que passa uma sociedade na aquisição de material cultural estrangeiro” (TAYLOR, 2013, p.144). Nos Estados Unidos, as “*gay parades*”, como o próprio nome indica, carregam uma bagagem do desfile militar: percebe-se uma organização espacial dos corpos ligeiramente mais rígida, tendo feito uma reconstituição das memórias, histórias e valores que estão à disposição para o contexto norte americano.

Para a América Latina, cada país “performa sua identidade nacional por meio da encenação e mitificação do que considera seu corpo racial” (TAYLOR, 2013, p.145). No caso da parada brasileira, o desfile foi verdadeiramente transformado em uma festa de carnaval. Longe de compor filas ordenadas, os participantes acompanham o trio elétrico nas ruas como na pipoca do carnaval de Salvador - com uma bebida na mão e rebolando com muita irreverência.

Ao longo desta pesquisa de mestrado, fui percebendo regimes performáticos de carnaval distintos em cada manifestação analisada. À primeira vista, notei que a maioria dos

atos de esquerda contavam com suporte de orquestras, maracatus e integrantes da cultura popular para guiar o desenrolar das passeatas; remetendo às dinâmicas dos blocos carnavalescos de Olinda e os próprios cortejos de rua que acontecem no centro do Recife durante o carnaval.

Do outro lado, os protestos de direita que ocorrem na orla de Boa Viagem são guiados por trios elétricos e remetem às memórias das micaretas recifenses, mas que também reconstituem o modelo de carnaval da Bahia. Em sua dissertação de mestrado na área de Arquitetura e Urbanismo com título “Atrás do trio elétrico: percursos histórico-urbanos através de carnavais em Salvador”, Adele Sá Martins Belitardo de Carvalho (2023) pensa a relação entre festa e cidade em Salvador, especificamente a partir das inflexões que habitam o trio elétrico em três décadas distintas: 1920, 1950 e 1970, provocando mudanças transformadoras na base do carnaval baiano:

Ironicamente, no carnaval, um automóvel irá, de certa forma, provocar a tomada das vias urbanas por um público dançante e festivo, em seus caminhos tortuosos e desviantes, engolido pela multidão [...] Segregações e hierarquias sócio-espaciais, vigentes na cidade e nos carnavais anteriores, foram tensionadas por esse novo formato de festa que, se por um lado, afirmava-se como experiência de maior caráter popular e massivo, por outro silenciava expressões que não sobreviveriam à sua potência multitudinária, técnica, estética, sonora e visual. Deste modo, o trio elétrico, nesse momento, assim como a própria conjuntura carnavalesca, podem ser abordados enquanto desestabilizadores de lógicas dominantes no contexto dos fazeres da cidade, do urbanismo e do próprio carnaval, embaralhando dimensões urbanas, corporais e maquinicas em Salvador (CARVALHO, 2023, p.34).

Em trabalho, baseado no contexto baiano, Carvalho (2023) se utiliza do trio elétrico como fio condutor de uma complexificação das dinâmicas urbanas, que de certa forma chega para democratizar o que antes era uma prática carnavalesca típica das elites. Na dinâmica de Carnaval da Bahia, a multidão que segue os trios elétricos geralmente é separada entre o público pagante que fica dentro dos cordões, a “pipoca” – apelido dado aos foliões que curtem os blocos do lado de fora das cordas –, e mais recentemente os camarotes, que nas palavras de Carvalho (2023), são “verdadeiras festas privadas dentro da festa, rememorando os tempos dos bailes nos clubes” (CARVALHO, 2023, p.240).

Embora exista esse projeto de uma megaestruturas privada no Carnaval de Salvador, ela reconhece um contra movimento ao mencionar artistas que intencionalmente puxam os trios elétricos sem cordões, como shows pontuais de Carlinhos Brown e Daniela Mercury, e ressalta a existência do Navio Pirata, do Baiana System, que só desfila sem cordas, arrastando uma multidão de “pipocas” pelas ruas de Salvador, destacando que nem mesmo o capitalismo é capaz de esgotar a potência criativa da festa.

No Recife e em Olinda, a relação com o trio elétrico é diferente. Nós temos o Galo da Madrugada (considerado um dos maiores blocos do mundo) que sai pelo Centro do Recife abrindo o carnaval no Sábado de Zé Pereira com dezenas de trios elétricos em moldes semelhantes ao carnaval da Bahia, com “pipoca”, entrada paga (os abadás) e estruturas gigantescas de camarotes. E também temos blocos menores com trios elétricos que saem dentro dos bairros em toda a região metropolitana. Contudo, o ponto alto do Carnaval das cidades-irmãs é baseado nos blocos e orquestras de ruas, que são gratuitos e livres para todos. Por aqui, há quem se refira a esse modelo como o “carnaval de rua de verdade”.

A consideração feita acima entre o Carnaval da Bahia e o de Recife/Olinda é importante para elucidar que existe um peso estético e ideológico da vivência local em torno do trio elétrico. Como dito por Carvalho (2023, p.243), o trio elétrico não é vilão e nem herói, mas sim algo mítico que pode ser sim subvertido, mas também se apropria de determinadas ordens hegemônicas a depender da modulação.

Essa recuperação dos paralelos entre Pernambuco e Bahia é essencial para entender o motivo da Parada da Diversidade surgir como uma inflexão nessa investigação, problemática que talvez só faça sentido em um contexto recifense, afinal até em outras cidades de Pernambuco os trios elétricos são vistos de outra forma. Em um momento inicial da pesquisa, por existir esse atrito entre trio elétrico e blocos com orquestra, e entre o centro e a Zona Sul do Recife, me agarrei a um raciocínio estrutural e sistemático de que seria possível relacionar vieses ideológicos aos territórios e aos modos de agenciar o carnaval e a festa nos atos de contestação, mas essa seara se mostrou atravessada por fricções imprevistas, assim como notou Carvalho (2023) a respeito do cenário baiano.

Isso porque a Parada da Diversidade é uma manifestação nitidamente progressista e de esquerda, que acontece em Boa Viagem fazendo uso dos trios elétricos, mas dessa vez o verde e amarelo dá lugar às cores do arco-íris, e os políticos conservadores pernambucanos são substituídos por figuras LGBTIQIAPN+, como artistas, atores, líderes de coletivos... Essa “inconsistência” inicial do meu fluxo de pensamento remete à porosidade performática da Parada da Diversidade, que agenciou uma atmosfera “típica” das micaretas e protestos de direita, mas algo em seu cerne contribui para que novos valores fossem inscritos e reencenados. Nas palavras de Taylor (2013): “As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances” (p.28), mas sempre sensíveis ao ambiente e às questões que as circundam. Para a autora, essa indefinibilidade é característica intrínseca da performance em sua essência, que faz surgir “a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio” (p.44).

Por fim, entendemos a Parada da Diversidade como um fenômeno que desestabiliza as zonas limítrofes entre festa e protesto. É um evento de grande porte, financiado em parte pelo poder público, com grandes atrações musicais programadas, trios elétricos, fantasias, vendedores ambulantes por toda parte e que por essência configura-se como uma manifestação política, tendo em vista os corpos que mobilizam essa agência no espaço público, ainda recente no Brasil.

4.2 Mapas dissidentes: por uma cartografia crítica e constelacional dos protestos no Recife

*“Pro mapa não há governo, pro mapa não há guerra civil,
não há golpe de estado, não há revolução.
Nunca é noite no mapa”.*

Começo as investigações cartográficas deste trabalho refletindo sobre o curta “Nunca é noite no mapa”¹⁹, de Ernesto de Carvalho (2016), cujo trecho iniciou essa seção. Em um gesto político, a produção reflete sobre a imparcialidade do Google Maps, serviço mais popular de visualização de mapas e imagens de satélite da atualidade.

O vídeo, em tom ensaístico e fundamentado na memória e vivência de quem o produziu, se inicia com o diretor flagrando a viatura do Google Maps próxima da rua onde morava - um beco de terra batida, sem calçamento ou asfalto, o que a torna inacessível e descartável para a rota percorrida (e criada) pelo mapa. Posteriormente, ele se depara com sua própria imagem congelada e borrada encarando e fotografando o mapa; desenvolvendo, a partir daí, uma série de observações ensaísticas sobre as materialidades e subjetividades que a tecnologia do Google Maps esconde e desvela, complexificando as *affordances* da cidade e acentuando tensões de ordem social, como abordagens policiais, moradias precárias, especulação imobiliária, desertificação da cidade para os megaeventos, etc.

O curta dissolve a ideia de que o mapa seria uma reprodução exata da realidade, mostrando que muitos espaços são “pontos cegos” para o mapa, que nele se escondem desigualdades. Embora não seja um objeto de análise para este trabalho, as reflexões em “Nunca é noite do mapa” estão intimamente ligadas ao que André Luiz Mesquita construiu em sua tese “Mapas Dissidentes: Proposições Sobre um Mundo em Crise” (2013), criando

¹⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/ernestodecarvalho/mapa>

aportes para compreender o mapa como uma reescritura do mundo e questionando (assim como o mapa, em alguma medida) a natureza impial e incontestável do mapa, alegando que toda a suposta transparência e exatidão oferecidas pelas novas ferramentas de localização “revelam uma grande opacidade de interesses e impedimentos legitimando uma visão logística e militar sobre o mundo” (MESQUITA, 2013, p.15).

Como argumento central da tese está a ideia de que o mapa pode ser transformado e o poder de mudança que ele exerce pode estar em nossas mãos: pesquisadores, cartógrafos, artistas e ativistas. A partir da investigação de mapas dissidentes de artistas-ativistas, Mesquita (2013) argumenta em prol de uma cartografia crítica, como ferramenta de ação social que faz aparecer conflitos e quebre os binarismos cientifizantes que habitam o mapa:

Através de teorias e práticas alternativas de mapeamento, a cartografia crítica opõe-se aos modelos tradicionais de mapas fornecidos por estados e elites e à atividade puramente científica e acadêmica, defendendo o argumento de que mapas produzem a realidade ao invés de apenas representá-la (p.12)

O autor ressalta que a resistência à autoridade cartográfica não é apenas negar a autenticidade dos mapas, mas sim construir outras cartografias que se aproximem de distintas realidades.

Outra contribuição do trabalho de Mesquita (2013) para realização desta pesquisa é a noção de constelação no contexto de cartografar confluências entre arte e ativismo na cidade. Pensando junto com o autor, percebo que regimes performáticos que negociam artes e ativismo borram demarcações sociais e territoriais, inaugurando novos espaços de sociabilidade no tecido urbano (seja ele físico ou virtual), de forma a reinventar; de um lado, os papéis políticos, e de outro, a linguagem artística. Ao colocarmos essas possibilidades em uma lógica de constelação, “linhas de afinidade e ruptura” vem à tona.

4.3 Reflexões sobre o método cartográfico

Para esta dissertação, nos referimos à cartografia como método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), uma ferramenta metodológica que “visa acompanhar um processo, e não representar um objeto” (KASTRUP, 2009, p.32). Estamos falando sobre um caminho de pesquisa-intervenção, que dispensa objetivos e regras pré-estabelecidas, de forma que a pesquisa se constroi ao longo da investigação. No entanto, como bem apontado por Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009), cartografar não é abrir mão da direção,

mas sim mergulhar em um exercício que reverte o próprio sentido de método, sendo ele “ não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 17).

Nos valemos dessa argumentação do mapa como reescritura do mundo para repensar a própria produção de conhecimento, a partir de um deslocamento da lógica de cena conceitual (DERRIDA, 2001) para complexificar (ou disseminar/derrapar no léxico do autor) os estudos de protesto e Carnaval no Brasil.

Em outras palavras, a partir de autores ligados à cartografia: “Não há neutralidade do conhecimento, pois toda pesquisa intervém sobre a realidade mais do que apenas a representa ou constata em um discurso cioso das evidências” (PASSOS; BARROS, 2009, p.20). Dessa forma, conhecer é “criar uma realidade de si e do mundo” (ibid, p.30), o que implica forçar certos limites conceituais e metodológicos, perturbando certos sentidos.

Para esse exercício reflexivo, somo a própria escrita como uma ferramenta para este processo cartográfico, entendendo o processo de caligrafia como um catalisador que faz aparecer novas problemáticas. Foi justamente após quase dois anos olhando para manifestações diversas de contestação, escrevendo sobre elas e trocando vivências com outras pessoas que surgiu o tensionamento proposto neste trabalho, que tem como objetivo debater as performances de protestos relacionadas ao espaço onde elas acontecem.

4.4 Parada da Diversidade como espaço relacional e especulativo

Há uma certa disputa sobre qual teria sido a primeira Parada da Diversidade no Brasil (CORRÊA, 2012). Revirando arquivos, estima-se que a primeira vez que um arco-íris tenha aparecido nas ruas em uma passeata no Brasil foi no ano de 1995, em Curitiba, após fundação da Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros (ABGLT)²⁰. Seis meses depois, o Rio de Janeiro também teria um evento parecido, quando a 17ª Conferência da Associação Internacional de Gays e Lésbicas (ILGA) terminou nas ruas como uma Marcha pela Cidadania; a última ganhou maior projeção e chegou a ser nomeada em documentos oficiais como a pioneira.

Esses e outros encontros foram crescendo no país entre os anos 1980 e 1990 para tratar dos direitos e saúde da população LGBTQIAP+. Contudo, eles não se intitulavam de Parada Gay ou da Diversidade. e abriram portas para que acontecesse em 1997, em São Paulo, a

²⁰ REVISTA LADO A: Há 20 anos, Curitiba sediou a primeira parada gay do Brasil, Jun. 2016. Disponível em: < <https://cutt.ly/1ezKA7gj> >.

primeira versão nacional do evento nos moldes das “*gay parades*” norte americanas, isto é - com bandeiras, fantasias coloridas, elementos da cultura ballroom nova iorquina e trios elétricos (elemento que pareceu chegar ainda mais forte e cresce a cada ano no Brasil) - criando, assim, um certo agenciamento do que seria a Parada da Diversidade. Com 2 mil participantes e ainda sem verba para grandes trios com artistas renomados, a primeira Parada em São Paulo foi guiada por kombis e carros de som.

Figura 5 - Passeata em Curitiba em janeiro de 1995 após fundação da Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros (ABGLT).



Fonte: Arquivo Grupo Dignidade.

Figura 6 - Marcha Pela Cidadania em junho de 1995 no Rio de Janeiro, após 17ª Conferência da Associação Internacional de Gays e Lésbicas (ILGA)



Fonte: Acervo Memória e Movimentos Sociais, de Cláudia Ferreira.

Figura 7 - Primeira Parada da Diversidade em São Paulo, 1997.



Fonte:Estadão Conteúdo.

No Recife, como mencionado na introdução, a primeira Parada aconteceu em 2002, mas aqui acrescento uma informação importante: as primeiras edições não aconteciam na Orla de Boa Viagem, e sim no bairro da Boa Vista, no centro da cidade, com concentração em frente ao restaurante Mustang ou no Parque Treze de Maio. Foi assim até sua quinta edição, em 2006. Após isso, o evento foi deslocado para Boa Viagem sob o argumento de aumento do público. Essa mudança é significativa pois explica, em parte, a origem das tensões territoriais da Parada. No centro da cidade do Recife, como já falado anteriormente, é onde acontece boa parte das mobilizações de pautas progressistas, então, pela lógica do senso comum, pode-se dizer que trata-se de um território mais amigável para receber pessoas do recorte LGBTQIAP+, mas será que essa proposição é verdadeira?

Essa mudança de lugar nos traz de volta para os estudos da cartografia, a partir da desconstrução de uma proposição conservadora de lugar feita por Doreen Massey (2000). A autora desconstrói a ideia de que “lugares têm identidades singulares e essenciais” (MASSEY, 2000, p.182) e desestabiliza também a ideia de que um lugar está ligado apenas a um grupo ou comunidade.

No texto “Um sentido global de lugar”, a autora desenvolve um conceito progressista de lugar (ibid, p.184-185) a partir de quatro eixos:

- 1) Os lugares não são estáticos e podem ser entendidos a partir das relações sociais complexas, plurais e processuais que recebem;
- 2) Fronteiras e divisões demarcatórias não são exatamente necessárias para conceituar um lugar;

- 3) Um lugar não possui “identidade” própria única ou singular, mas sim evoca conflitos e contradições;
- 4) Os pontos anteriores não negam a singularidade de um lugar, o objetivo é apontar que essa especificidade advém de fontes múltiplas, diversas e inusitadas.

É construída, então, a noção do espaço em relação às pessoas que o habitam: "um lugar-encontro, o local de intersecções de um conjunto particular de atividades espaciais, de conexões e interrelações, de influências e movimentos" (MASSEY, 2000, p.184). Esse entendimento está próximo do que é destacado nos estudos de Victor Belart (2021) a respeito das ocupações culturais na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, que a partir dos Blocos Piratas evidencia como a “ocupação de espaços de poder na cidade de maneira subversiva são possíveis para reinventar práticas estéticas e políticas” (BELART, 2021, p. 58). Nessa lógica, a festa surge como disputa e resistência mesmo em locais hegemônicos que reproduzem os próprios apagamentos que o ato está lutando contra.

Conversando com Massey (2000) e Belart (2021), propomos uma revisualização da Parada da Diversidade em Boa Viagem, evocando um movimento duplo que reconhece o caráter de resistência da ocupação do espaço, mas também compreende que enquadrar esse espaço como fundamentalmente conservador pode ser limitante, afinal não é só na avenida principal que acontecem protestos e passeatas, se adentramos o bairro e nos afastamos da orla, há ainda mais registros de protestos menores de vertentes políticas diversas, que reivindicam principalmente questões de moradia.

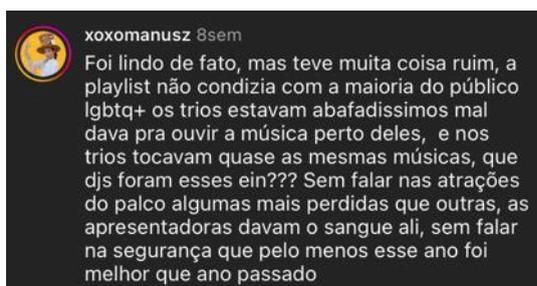
Agora, nos perguntamos: se não é o espaço que cria o agenciamento da Parada da Diversidade, o que é? Que espaço-tempo suspenso é esse os manifestantes evocam? Existe algo na Parada do Recife que é global, rastros da primeira “Pride Parade” em 1970 em São Francisco, algo de pop representado pelas canções tocadas nos trios, pelas fantasias, pelo esquema de shows combinado às marchas pelas ruas da cidade. Nessa lógica, recorreremos ao imaginário das cidades pop, como proposto por Thiago Soares (2014); neste caso, estamos falando de uma sensibilidade pop LGBTQIAP+ que nos convoca para uma “certa territorialidade comum” (SOARES, 2014, p.40):

É do encontro entre esta noção de pertencimento global e cosmopolita, com as marcas específicas locais e ainda diante das próprias filigranas dos indivíduos que emergem esta sensibilidade pop a que me refiro; sensibilidade esta que parece conectar indivíduos do mundo inteiro (SOARES, 2014, p.41)

Como Corrêa (2013) já pontuou, há também algo próprio do Brasil, que aglutinado às origens estadunidenses carnavalizou ainda mais a tradição, e também há algo de Recife, que incorporou frevo, brega, forró, etc. Vale ressaltar que essa territorialidade agenciada da Parada da Diversidade é um ambiente de disputas.

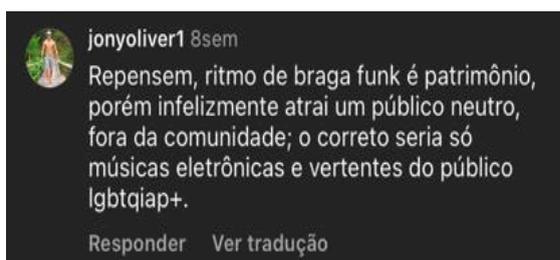
Através de investigações nas redes sociais, percebi que o encontro inusitado da cultura ballroom com o brega não se dá de forma pacífica. No ano de 2023, o evento contou com muitos nomes do ritmo bregueiro se apresentando nos trios e no Palco do Dona Lindu - como banda Sensação, Dany Myler e banda Delikada. Em publicações do Fórum LGBT Pernambuco, usuários se queixam das atrações musicais que “não representam” a comunidade.

Figura 8 - Print de comentários em publicação do perfil de Instagram @forumlgbtpe.



Fonte: Instagram @forumlgbtpe.

Figura 9 - Print de comentários em publicação do perfil de Instagram @forumlgbtpe



Fonte: Instagram @forumlgbtpe.

Nesse sentido, a presença do brega surge como um elemento que rompe com a atmosfera pop imaginária que Parada da Diversidade modula e parece exigir como pré-requisito para sua autenticidade.

Ainda, o modelo de trio elétrico conta com artistas ao vivo e DJ, então ao mesmo tempo que há uma ligação com o Carnaval de rua da Bahia, há também algo que remonta a

cultura das boates e das raves, representado pelas músicas eletrônicas, pela fritação. Todo esse apelo sonoro, que em alguns casos é alvo de críticas sob a justificativa de incomodar os moradores do bairro de Boa Viagem, adquire ainda mais força no movimento de reivindicação desse espaço.

Altera-se, desse modo, a paisagem da cidade, não apenas em termos visuais, pelas cores do arco-íris, roupas coloridas ou que remetem à cultura ballroom, pelos cartazes e mensagens; mas principalmente pela transformação sonora por onde os trios passam, obrigando os moradores do bairro a reconhecerem e assimilarem o que está acontecendo, ainda que não apoiem a causa.

Retomando as ideias de Henri Lefebvre, Bieletto-Bueno (2020) explica que as cidades são formas materiais que abarcam distintos estilos de vida, promovendo, assim, interações entre os habitantes e despertando afetos diversos (que podem ser controversos): “para além de serem criações de urbanistas, as cidades são produto de um acúmulo de relações humanas” (p.4, tradução nossa).

É comum ver os moradores nas janelas do alto dos prédios à beira mar acompanhando todo o evento, alguns interagindo de forma positiva ou negativa, outros simplesmente observando silenciosamente a movimentação. Dessa forma:

Essas ações sonoras e performances musicais ressignificam a materialidade dos espaços, podem, mediante padrões de ressonância, (re)estabelecerem novas cargas simbólicas e afetivas. Assim, os processos de significância e apego que os habitantes desenvolvem pelo lugar em que habitam se reconfiguram (BIELETTTO-BUENO, 2022, p.358, tradução nossa).

Entretanto, ressaltamos que esse protocolo de protesto, de fazer-se visto sonoramente e visualmente, não é exclusivo da Parada da Diversidade e nem mesmo de mobilizações progressistas. A Marcha Para Jesus, que acontece em diversas cidades brasileiras, é a prova que esse modelo também pode ser operacionalizado de forma conservadora. No evento religioso, a centralidade do som é clara, tendo em vista o espaço que as atrações musicais ganham em mais de 90% do tempo da marcha, sendo interrompidas somente por falas de pastores e figuras públicas convidadas, além dos equipamentos sonoros de dimensões gigantescas utilizados na marcha (SANT'ANA, 2014, p.216). No Recife, o circuito da Marcha Para Jesus percorre a Orla de Boa Viagem, reforçando a ambivalência desse espaço.

Por fim, concluímos que a investigação da Parada da Diversidade no Recife é um movimento importante para criar ponte com outras performances de protesto e dissolver os

binarismos na comunicação, tanto em torno do próprio conceito de carnavalização, como para os estudos de cartografia.

Estamos falando de um protesto festivo complexo, um evento “oficial” presente no calendário da cidade, que conta com apoio financeiro e estrutural da Prefeitura do Recife e Governo do Estado de Pernambuco, fato que não esvazia ou aumenta o seu potencial de ser um ato emancipatório, mas adiciona ainda mais uma camada a nossa reflexão, tendo que em vista que o local, a rota escolhida, a programação de artistas musicais é de alguma forma atravessada e coreopolicada (LEPECKI, 2012) pelo poder público, mas em contato com a pluralidade corpos e performances gera algo poderoso e controverso.

Para os estudos de cartografia, destacamos a relevância de investigar a fundo ambientes da cidade que produzem o que chamamos aqui dessa “inflexão ideológica”, que diversos modos de ocupar um lugar. No texto, “CarnaLula - Levante Carnavalesco na Cidade do Rio de Janeiro”, Herschmann e Fernandes (2023) explicam como os espaços de Copacabana foram ressignificados a partir do CarnaLula, uma ocupação festiva de esquerda que “rompeu com a climatologia do medo ao propor um levante carnavalesco, uma manifestação política que considerou e apostou na potência vital e afetiva dos ambientes cotidianos ressignificando os espaços do bairro” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2023, p.70).

5. CORPO, PRESENÇA E CIDADE: CONFLUÊNCIAS ENTRE MEMÓRIAS POLÍTICAS E FESTIVAS EM PROTESTOS NO RECIFE

Diferente dos demais capítulos nos quais me vali de enquadramentos midiáticos para tecer uma análise, este é movido pela minha experiência como pesquisadora e ativista em dois protestos distintos na capital Pernambucana: um contra os cortes de verba nos institutos federais durante o Governo Bolsonaro, no dia 15 de maio de 2019 e outro no dia 19 de outubro de 2023, em defesa à população Palestina no contexto de conflito com Israel. Ressalto que desde a minha mudança para o Recife, em 2017, estive presente em manifestações diversas, inicialmente mobilizada pelo contato com a universidade. Então, de certa forma, essa vivência atravessou toda a escrita dessa dissertação, mesmo que de forma indireta.

Para a construção deste capítulo, combino as noções de vivência e experiência construídas por Latour (2012) à noção de “testemunha”, ou testimonio, um conceito amplamente utilizado nos Estudos de Som e Espaços Urbanos na América Latina, por autores como Natalia-Bielleto Bueno (2020), Rosa Jiménez Cornejo (2020) e Christian Spencer Espinosa (2020).

Vamos começar resgatando conceitos de corpo e presença basilares para a investigação desses protestos.

5.1 Produção de presença, corpomídia e corpografia urbana.

Para alguns autores tradicionais dos estudos de performance, estar presente no evento relatado é uma condição *sine qua non* para que a transferência de conhecimentos se realize, a partir do momento em que espectador inevitavelmente se insere como parte do desenrolar de eventos e colabora para enquadrar e ampliar aquela performance com base em suas vivências, seus afetos e seu próprio repertório.

Contudo, na maior parte da minha trajetória acadêmica tenho trabalhado com materialidade midiáticas de protesto, complexificando quais os limites na negociação entre mídia e performance nesse ambiente. Tenho pensado junto com autores como Thiago Soares (2021) e Carlos D’Andrea (2020) para trabalhar performance, performatividade e teatralidade nas plataformas, que configuram “espaços especulativos de exibição, articulando prazer e convivência, mas também vigilância, controle e punição” (SOARES, 2021, p.210).

Meu “problema” não era exatamente falta de vivência nas ruas; entre 2017 e 2024, frequentei dezenas de protesto no Recife, mas o que me interessava era a experiência de ir a uma manifestação na minha cidade e posteriormente buscar imagens e vídeos de como foram os demais atos no restante do país, e no fim combinar essas experiências para convocar semelhanças e diferenças. Como pesquisadora, sentia que eu via minhas hipóteses confirmadas nas fotos e vídeos Brasil afora, registros feitos por terceiros que acessaram minha sensibilidade tanto quanto nos atos que estive presente, mas de formas distintas.

Por isso, em meu trabalho de conclusão de curso (CAMPOS, 2021), uma percepção foi de que a presença *in situ* não invalida a investigação dentro das plataformas, elas eram complementares. Na pesquisa anterior, construí caminhos para dissolver o senso comum de que na presença residia a autenticidade e a “verdade”, chegando a conclusão que não existia um modelo de análise mais legítimo ou próximo da realidade do que outro. De uma lado, ao analisar as plataformas estamos diante de diversos enquadramentos; do outro, ao relatar um evento a partir do local da presença, nos apoiamos em nossa memória (que pode falhar) e nos nossos próprios enquadramentos: vídeo e fotos feitos, pessoas entrevistadas, qual local do protesto se posicionar, etc.

Aqui, minha proposta é embarcar nas incertezas no relato *in situ*, assumir o meu lugar como corpo-pesquisadora “marcado por um saber-poder localizado” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2023, p.72) e reconhecer que esse é um terreno repleto de fabulações.

Amaral, Soares e Polivanov (2018) discutem caminhos para os estudos de performance na comunicação no artigo “Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas” e deixam considerações importantes sobre investigações realizadas a partir dessa lente metodológica, ressaltando que:

Investigar performances demanda primeiramente não apenas um olhar atento ao campo do simbólico, do que certos atos performáticos querem propor enquanto “produção de sentido”, mas também para algo da ordem não hermenêutica, que envolve as materialidades dos corpos e objetos que se afetam e produzem presença (GUMBRECHT, 2010), ainda que tal presença possa ser “arquivada” corpórea e midiaticamente, ganhando novas camadas (AMARAL, SOARES, POLIVANOV, 2018, p.71).

A “presença” a qual nos referimos aqui se dá para além do ato de estar presente, conceitualmente, Diana Taylor (2020) define “presente” como uma atitude ou processo, sendo essa: “um devir contínuo em oposição a um ser estático, participativo e relacional, fundado no reconhecimento mútuo; uma exibição ou aparição diante de outros; uma atitude militante, gesto ou declaração de presença (TAYLOR, 2020, p.4, tradução nossa).

Nesse sentido, é basilar reconhecer nos termos de Turner (1982, p.12 apud AMARAL, SOARES, POLIVANOV, 2018, p. 67) que as performances não exatamente nos concedem acesso a outra cultura de forma profunda, mas elas comunicam nosso desejo desse acesso e refletem “a política de nossas interpretações”. Por isso, tenho o cuidado de reiterar a minha presença enquanto pesquisadora nesse processo, tendo em vista que o que aparecerá nessa escrita diz muito mais sobre a minha leitura desses protestos pela cidade do que exatamente um estudo comprometido com verossimilhança. Afinal, partimos de um movimento desde o início desse trabalho de não categorizar e colocar em caixinhas as manifestações brasileiras, recusando uma lógica temporal linear e adotando formas diferentes de contar essas histórias.

Por isso, é essencial ressaltar a corporeidade de quem está pesquisando, de quem está esquadrihando essas ruas pelas cidades, ao lado de manifestantes, seja tomando notas, colhendo entrevistas ou simplesmente juntando-se ao lado dos manifestantes para protestar. Penso junto com Fernandes e Herschmann (2023) para construir uma corpografia urbana das cidades, centralizando o corpo do pesquisador nessa leitura crítica do ambiente:

Propõe-se aqui observar as interações da cidade não somente como um aparato programado e planejado pelos urbanistas, mas como um espaço de comunicabilidades dinâmicas que se dobram e desdobram infinitamente, construindo múltiplos espaços comunicantes onde se produzem articulações e tensões sociais (FERNANDES; HERSCHMANN, 2023, p.72)

Como uma forma de localizar o corpo como mídia e fonte de comunicação neste capítulo, recorreremos ao campo da semiótica através de Christine Greiner (2006) com a teoria do corpomídia: “existe uma instância de criação e comunicação em todos os corpos, que faz parte do modo como todo e qualquer corpo se relaciona como o mundo” (p.119). Esse fluxo de pensamento é frutífero na medida em que descentraliza a mídia enquanto algo “palpável” como um vídeo no YouTube, uma postagem no Instagram, uma performance gravada no celular.

Estamos englobando isso tudo de certa forma, afinal vivemos em um contexto altamente digital, mas também há o atravessamento por um saber da ordem da corporeidade, do movimento, do gesto, da dança, do caminhar e se inscrever na cidade. O corpo (do pesquisador, do ativista, do folião, dos festeiros de rua) é constituído por tudo isso e também deixa seu rastro no mundo.

Pensando junto com Mário Rolim (2023) e Greiner (2006), podemos considerar que o próprio “fazer político é sempre corpóreo, mesmo o mais ‘teórico’ (ROLIM, p.42, 2023): “Negar o reconhecimento do papel do corpo nos processos de conscientização ou de

teorização política é “enterrar a discussão no binômio teoria-prática, que nada mais é do que uma extensão do dualismo mente-corpo” (GREINER, 2006, p.17).

5.3 “Tambores da Resistência” e Carvalizações imprevistas pela Palestina no Recife.

Tons de vermelho e laranja se intensificavam no céu da capital pernambucana quando as primeiras bandeiras palestinas flamulavam na entrada do Parque Treze de Maio, na calçada oposta ao prédio neoclássico histórico da Faculdade de Direito do Recife, situado na rua Mamede Simões, cujo tráfego de veículos cresce significativamente entre 17h e 19h.

No dia 19 de outubro de 2023, esse foi justamente o horário e local combinado para o ato organizado pela Aliança Palestina de Pernambuco. À época, o estado Palestino estava em conflito com Israel há 13 dias, somando mais de 5 mil mortos palestinos e aproximadamente 1.400 mortos israelenses. De acordo com boletim da ONU, 40% das vítimas mortas em Gaza nesse período eram crianças e adolescentes²¹, e cruzamento de dados realizado pela Folha de S.Paulo atesta que os 15 dias iniciais de conflito mataram 47% dos menores de idade palestinos mortos no século. Dessa forma, a manifestação (que fez parte de uma ampla mobilização nacional) teve como mote principal a solidariedade à população Palestina, reforçando a liberdade da nação.

Estive presente no ato, negociando meus interesses como pesquisadora e mulher ativista, de tal modo que este texto é fruto testemunhal dessa experiência. Estando engajada na investigação de protestos carnavalizados por meses, fui a essa manifestação específica incerta se encontraria qualquer performance que apontasse para um regime de carnavalização, afinal estávamos falando de um momento em que o luto e a indignação tomavam conta. O protesto aconteceu no Recife apenas dois dias após o ataque de hospital²² na faixa de Gaza que deixou mais de 470 pessoas mortas. Imagens e vídeos das vítimas circulavam nas redes sociais e o trauma ainda estava recente em nossa memória.

Cheguei pontualmente às 17h no local marcado para concentração do ato, mas o volume de pessoas ainda era pequeno. Ouvindo as falas dos organizadores no carro de som e conversando com quem estava lá, entendi que as pessoas ainda estavam saindo do trabalho e

²¹ SOPRANA, MARTINS, PRETTO. 15 dias de guerra mataram 47% dos menores palestinos mortos no século <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/10/15-dias-de-guerra-matam-mais-criancas-e-adolescentes-palestinos-do-que-em-20-anos.shtml>

²² O que se sabe sobre explosão em hospital de Gaza que deixou centenas de mortos <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/10/18/o-que-se-sabe-sobre-explosao-em-hospital-de-gaza-que-deixou-centenas-de-mortos.ghtml>

chegariam em breve. Pouco a pouco o número de pessoas foi crescendo e enquanto o trânsito aumentava, grupos se posicionavam com cartazes virados para a via principal com dizeres como “Viva a heróica resistência palestina” e “Cessar fogo imediato na Palestina”.

Meu primeiro gesto quase inconsciente foi buscar por música, fantasias e dança, mas parecia que minha suspeita havia se confirmado: até então o máximo de acionamento sonoro e festivo que eu tinha experienciado eram os gritos em uníssono. Em um deles, as vozes se uniam para dizer “Viva a luta do povo palestino, estado de Israel, estado assassino”.

A “consigna” como é nomeada em outros países latino-americanos, é uma espécie de slogan do protesto, que será responsável por expressar o compromisso dos indivíduos presentes através de uma fala compassada, que segue padrões rítmicos simples, geralmente restaurados de repertórios de protestos anteriores. “Elas supõem um tipo de organização e coordenação das vozes” (GRANADOS, 2020, p.162, tradução nossa). Tanto quanto as palavras escolhidas, importa a cadência escolhida e a forma como esses gritos deixam os corpos coletivos e adentram os tecidos da cidade.

A essa altura, eu me perguntava se o trauma era grande demais para dar lugar à festa, se os regimes festivos apareciam em condições específicas de contestação e essa não era uma delas. Um filme passava pela minha cabeça de todos os protestos em que estive: por educação, por vacina, contra o descaso com a pandemia da Covid-19, pela descriminalização do aborto, contra a violência de mulheres... Cada um deles, a seu modo, acionou a festa. Será que eu havia me deparado com um limite?

Poucos minutos depois presenciei algo que ajudou nessa reflexão. Enquanto me ambientava em meio aos cartazes (alguns com fotos de crianças palestinas), bandeiras e falas indignadas de figuras pernambucanas no carro de som, ouvi com surpresa o som distante de miçangas balançando contra uma cabaça de madeira. Tratava-se do som do agbê (Afoxé), um dos instrumentos musicais manuseados por um grupo ligeiramente afastado da concentração do ato, adentrando o Parque Treze de Maio.

Segui o som e me aproximei, observando o grupo formado por oito pessoas, reconheci outros instrumentos que davam forma à sonoridade do maracatu além do agbê, como as alfaias, tarol e pandeiro. Descobri que o coletivo se chama Tambores da Resistência, o grupo percussivo do Movimento Sem Terra de Pernambuco (MST-PE). Ao demonstrar interesse, uma das integrantes me explicou que qualquer pessoa pode comparecer aos ensaios, há instrumentos disponíveis e a reunião acontece toda quinta-feira às 19h no Armazém do Campo, no centro da cidade. Investigando a dinâmica do ato, entendi que eles estavam afastados para que o som dos instrumentos não se sobrepusesse às falas no carro de som, mas

assim que a passeata se iniciou (quase 2h depois da concentração, por volta das 19h), os Tambores da Resistência passaram a ter um papel fundamental na cadência do protesto.

Figura 10 - Registro do coletivo Tambores da Resistência no Protesto.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 11 - Registro do coletivo Tambores da Resistência no Protesto.



Fonte: Arquivo pessoal.

A sonoridade produzida pelas músicas e a presença corporal dos mesmos (juntos em uma organização análoga a uma banda marcial) foi responsável por dar tom aos gritos de protesto dos manifestantes, além de funcionar como um “cordão humano” no final da pequena multidão que marchava pela cidade, isolando as pessoas dos veículos.

Buzinas x percussão em sobreposição sonora

Inicialmente, quando o grupo de pessoas iniciou a caminhada pelas ruas do centro, a Autarquia de Trânsito e Transporte Urbano do Recife (CTTU) ainda não estava presente para controlar o trânsito, provavelmente como uma forma de adiar ao máximo a confirmação da existência do protesto, afinal montar um esquema de vigilância na dinâmica de manifestações significa minimamente produzir e ampliar as próprias pautas ali reivindicadas (BUTLER, 2018), seja para apoiar ou rechaçar; para proteger ou agredir.

Dessa forma, por um tempo, carros e motocicletas disputaram espaço com os manifestantes no asfalto, principalmente os veículos de duas rodas que conseguiam se espremer entre as pessoas e forçar passagem.

Em um determinado momento registrado por mim em vídeo, é possível ouvir uma disputa sonora entre uma fila formada por motos e carros, suas buzinas estridentes e o maracatu abafado dos Tambores da Resistência. Esse foi um momento de tensão na caminhada, pois sem a avenida formalmente bloqueada, os manifestantes ficaram vulneráveis e a tensão pairou no ar.

Contudo, na hora me interessou pensar na confusão sonora que aquilo causava. À frente da passeata, quem “puxava” o protesto era o carro de som com os organizadores, já quem ficava no final eram os percussionistas e as motocicletas indignadas com o bloqueio da via. E foi a partir desse atrito que os motociclistas iniciaram um “buzinaço” em protesto ao próprio protesto, enquanto os músicos não cessavam as batidas e os organizadores do evento também não interrompiam suas falas no trio.

Por alguns minutos, nada se ouvia bem. As palavras no trio eram inaudíveis, já não era possível identificar o timbre dos instrumentos que formavam o maracatu; tudo estava interceptado pelo som das buzinas. Mais cedo, na concentração em frente ao Parque Treze de Maio, alguns carros de passagem deixavam amigáveis buzinas sinalizando apoio ao ato - dois toques leves no volante, geralmente usados de forma cordial para agradecer alguém no trânsito ou até mesmo para sinalizar que um pedestre pode atravessar a rua com segurança.

Ao contrário das buzinas de mais cedo, era nítido que a ocasião era outra. As buzinas prolongadas não escondiam a intenção de silenciamento, como uma vaia.

Bieletto-Bueno (2022) chama de sobreposições sônicas o ato de exibir intencionalmente “cantos ou sons rebeldes sobre atos sônicos oficiais” (p. 366, tradução nossa). Nesse caso, o tumulto sonoro não era para criticar uma posição oficial, mas em alguma medida minar o alcance de um protesto legítimo, evidenciando que os mecanismos de agência sonora são ambientes complexos e relacionais. Da mesma forma que o som pode produzir atos de resistência, ele também pode censurar e silenciar. Por isso, a marcha de um protesto é por “definição polirrítmica e nisso reside a sua eficácia simbólica e política, na capacidade de interligar múltiplas temporalidades, ciclos e repetições” (GRANADOS, 2020, p. 172, tradução nossa).

Outro aspecto que apontou para um regime carnalizado de protesto mesmo diante de uma situação de luto extremo foi a presença de um artista precursor do movimento Mangubeat, movimento musical pernambucano; falaremos sobre isso a seguir.

*O homem coletivo sente a necessidade de lutar*²³

“E quem pensou que o movimento Mangubeat não ia se posicionar, está redondamente enganado, porque aqui no nosso ato em apoio à Palestina nós temos a presença de uma grande expressão do mangubeat pernambucano - o companheiro Fred Zero Quatro”, disse um dos integrantes da Aliança Palestina ao chamar o músico para subir no trio elétrico. Fred é cantor e compositor, integrante da banda Mundo Livre S/A e uma personalidade pernambucana conhecida nos protestos e eventos culturais que confluem ativismo e manifestação.

O artista começou sua fala fazendo alusão à canção “Monólogo Ao Pé Do Ouvido/ Banditismo por Questão de Classe”, uma das mais famosas da banda Nação Zumbi, outro grupo central no movimento Mangubeat: *“Viva Zapata, Viva Sandino, Viva o Povo Palestino, Chico Science Presente, Marielle Presente”*. A letra original da música reconhece figuras revolucionárias históricas como Emiliano Zapata, líder na Revolução Mexicana; Augusto César Sandino, nicaraguense líder da rebelião contra a presença militar dos Estados Unidos na Nicarágua entre 1927 e 1933; Antônio Conselheiro, líder de Canudos e Zumbi dos

²³ Trecho da música “Monólogo Ao Pé De Ouvido”, da banda pernambucana Nação Zumbi.

Palmares, líder quilombola brasileiro. Já na versão de Fred, o povo Palestinos e novos “heróis” revolucionários são reconhecidos.

De certa forma, para o contexto de Pernambuco, a canção da banda Nação Zumbi virou um clássico nos repertórios de protesto, sendo nossa própria “consigna” política (GRANADOS, 2020) que é constantemente reescrita e incorporada às diferentes pautas ativistas.

Mas não só a letra da música merece destaque, na performance de protesto (TAYLOR, 2013) nos interessa olhar para os gestos, a presença corporal e o contexto de produção do enquadramento. Descansando sua cerveja long neck nos batentes do trio, com uma mão Fred agarrou o microfone e com a outra fechou os punhos e ergueu o braço para proferir energicamente suas palavras em uma comunicação corporal simbólica tradicional dos protestos. Bem à frente do trio elétrico, uma grande faixa branca com as palavras “Viva a heroica resistência palestina” estava estendida, ao lado de várias bandeiras palestinas erguidas.

Figura 12 - Frame de vídeo mostra gesto de Fred Zero Quatro durante protesto pela Palestina no Recife.



Fonte: Arquivo pessoal.

Resgatar essas imagens que constroem a atmosfera de um protesto nos remete a discussão feita sobre os Levantes (DIDI-HUBERMAN, 2017), fenômenos que “pressupõem uma solidariedade bastante profunda que conecta os sujeitos com seus lutos e desejos, mas que também faz os próprios tempo se fundirem por meio de imagens interpostas” (p. 290). O Levante é o ato de rebelar-se contra algo, não só simbolicamente mas de forma literal através

dos gestos, dos objetos em movimentos, dos tecidos que flamulam: “é como se a tempestade das revoltas identificasse seu emblema mais claro no levante de todas superfícies” (p. 292). Abaixo, trazemos algumas obras presentes no livro em contraste com o frame do vídeo do registro de Fred Zero Quatro no Protesto, a fim de arregimentar sensibilidades estéticas.

Figura 13 - Mulher com Bandeira.



Fonte: Tina Modotti (1928).

Figura 14 - Manifestação dos Panteras Negras em Chicago.



Fonte: Hiroji Kubota (1969).

A fotografia de Tina Modotti mostra uma mulher na Cidade do México, com postura ereta e carregando sob o ombro uma enorme bandeira que cobre parte do seu corpo; o registro foi feito no contexto da greve dos mineiros contra Jalisco, contra a exploração no cenário industrial. Já a imagem de Hiroji Kubota mostra três manifestantes do Pantera Negra em meio a neve em Chicago. As imagens se aproximam do protesto do Recife, inicialmente pela canção de protesto utilizada, que faz referência direta a “*Todos os panteras negras [...] Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia*” e indireta à Revolução Mexicana, por meio do nome de Zapata. Mas se olharmos para o que não está posto, é possível encontrar paralelos nos gestos, na movência da bandeira, na forma de empunhar o mastro.

Ao se perguntar “O que nos torna protagonistas de um levante?”, Didi-Huberman (2017) chega à conclusão que é a junção de memórias e desejos coletivos, mas que essa revolta só é inflamada por essas imagens, que funcionam como um catalisador dentro dos protestos. Para Diana Taylor, em *¡Presente!*, (2020), no gesto reside a potência de criar novas agências e intervenções sociais: “formas de fazer, de ser presente, de se levantar, aparecer, responder e aceitar responsabilidade” (TAYLOR, 2020, p.249, tradução nossa).

5.4 Protesto por educação na Rua da Aurora

No dia 15 de maio de 2018, ainda como estudante de graduação, estive presente no protesto que ficou conhecido como “15M pela Educação”, contra o corte de verbas do então presidente Jair Bolsonaro na educação como o todo, além do contingenciamento para as universidades, institutos federais e pesquisas acadêmicas. À época, o governo protagonizava falas constantes de ataque à educação, como o caso do ex-ministro Abraham Weintraub que chamou as universidades federais de espaços de “balbúrdia”²⁴.

A concentração do protesto aconteceu na Rua da Aurora, no Centro do Recife, um espaço emblemático durante a ditadura civil-militar na cidade e atualmente referência em ocupações culturais, sobretudo manifestações artísticas ligadas à cultura hip hop, como batalhas de rima, concursos de dança e eventos de skateboarding. Além disso, anualmente no tradicional período de carnaval, a rua é palco do Aurora dos Carnavais, um encontro de blocos líricos e orquestras de frevo. Em 2018, essa rua também recebeu o Aurora da Resistência, um ato “político e cultural” em defesa da democracia puxado por várias agremiações carnavalescas do Recife e amplamente divulgado por vários artistas pernambucanos.

Por esse motivo, escolhemos trazer esse relato testemunhal por entender que esse espaço tem um papel importante nas confluências de carnaval, festa e protesto na cidade, negociando com traumas antigos como os paralelos com a ditadura militar e memórias festivas de tantos carnavais e ocupações culturais.

No protesto em questão, a concentração começou às 14h em frente ao Ginásio Pernambucano, na Rua da Aurora, um colégio histórico que foi epicentro do movimento estudantil na ditadura militar e hoje é ponto de encontro para protestos e passeatas, sobretudo quando essas são em prol da educação.

Ressaltamos a discussão feita por Rosa Jiménez Cornejo (2020) ao pesquisar espaço público e carnavalização em Santiago, no Chile: “A vida e a memória dos territórios na cidade carregam simbolismos de classe social e também de estigmas associados a cada um. As ruas e bairros, com suas memórias, nos contam sobre suas comunidades, suas lutas políticas e *desigualdades*” (CORNEJO, 2020, p. 253, tradução nossa).

Assim, o olhar para o cotidiano urbano é subjetivo, para além de indicadores institucionais que organizam a urbis; dando lugar a novas formas de olhar que estão alinhadas às territorialidades propostas por Maffesoli (2001, apud FERNANDES; HERSCHMANN,

²⁴ VEJA. Universidades com ‘balbúrdia’ terão verbas reduzidas, diz Weintraub. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/universidades-com-balburdia-terao-verbas-reduzidas-diz-weintraub>

2011, p.9) como uma perspectiva: “teórica e metodológica que considera a sensibilidade, os laços sociais fluidos, a deriva, a errância e o nomadismo de valores característicos das atuais dinâmicas sociais”.

Há que se cuidar do mundo

Ao olharmos para o passado, foi nesta mesma rua que nos anos de chumbo funcionou a Delegacia de Ordem Social e Política do Estado (DOPS/PE), hoje atual Polícia Civil de Pernambuco. Lá também está localizado o Movimento Tortura Nunca Mais, inaugurado em 1993 como manifestação pioneira em memórias aos mortos e desaparecidos políticos.

Ao longo do protesto, estava nítido o quanto a memória do período da Ditadura Militar se fazia presente naquele momento. Nas palavras de Taylor (2013), a performance pode funcionar como uma transmissão da memória traumática, inspirando-se e transformando os arquivos e repertórios de imagens culturais compartilhadas (TAYLOR, 2013, p.261).

Essa “contaminação” pelo trauma se deu em diversas camadas: pelo espaço simbólico escolhido para concentração (Ginásio Pernambucano); pelos cantos nostálgicos de protesto, pelo nome de Cândido Pinto de Melo evocado diversas vezes ao longo do protesto - uma figura importante no movimento estudantil de Pernambuco. Ele foi presidente da União dos Estudantes de Pernambuco (UEP) eleito na ditadura militar e vítima de atentado pelos militares em 1969, o que deixou o militante paraplégico.

Os resgates constantes desses elementos do movimento estudantil do passado parecia reiterar e atualizar para o movimento estudantil do presente uma performance de protesto contaminada pelo trauma anterior da ditadura militar (consciente e inconsciente), alinhado ao momento político que o país vivia, com acontecimentos muito semelhantes dos anos 1960-1980: estudantes sendo atacados e acusados de balbúrdia; conservadorismo em alta; ataque recorrente à cultura e à diversidade. Algo na atmosfera dessa passeata, que acontecia fisicamente a poucos metros do Monumento Tortura Nunca Mais, inaugurado no Recife em homenagem ao desaparecidos e presos políticos, espelhava uma ferida até hoje aberta na América Latina.

Até mesmo as canções que tocaram no carro de som nesse dia criaram essa paisagem sônico-musical nostálgica de protesto, que naturalmente já faz parte dos protestos de esquerda, ao menos no Recife, mas que naquele momento acentuou-se ainda mais. Algumas músicas que tocaram foram: Apesar de Você (Chico Buarque); Eu Quero é Botar Meu Bloco

na Rua (Sérgio Sampaio), Pra não dizer que não falei das flores (Geraldo Vandré) e Coração de Estudante (Milton Nascimento e Wagner Tiso).

Outro elemento sonoro que me chamou atenção foi a presença dos bacamarteiros, uma manifestação popular típica do interior de Pernambuco, que consiste em um desfile de “atiradores” seguindo a cadência da zabumba, do triângulo, da sanfona e do pífano. É nas pausas do desfile que os bacamarteiros brilham e chamam toda a atenção para si com os ruidosos disparos de pólvora seca. Nos trios elétricos que guiavam a passeata, o mote era: *“Arma, só se for pela cultura popular de Pernambuco”*.

Na dinâmica do protesto nas ruas, os atiradores “deram início” à passeata com os tiros, e também aproveitaram momentos de alta visibilidade no trajeto para congelar a multidão e encenar a performance. Esta contestação sonora inesperada remete ao que Brandon LaBelle (2022) nomeia de agência sônica: “um meio para permitir novas conceituações sobre esfera pública e sobre as expressões de práticas emancipatórias“ (LABELLE, 2022, p.22), e que reorienta as políticas de visibilidade dentro do protesto na metrópole.

Durante a manifestação, outras práticas também apontam para um regime performático carnalizado dos protestos, como a presença de diversas orquestras que guiam o ritmo dos manifestantes com seus clarins, blocos de carnaval e expressões artísticas circenses como pessoas usando Pernas de Paus e fantasias diversas.

5.5 Levantes sonoros

Para essa pesquisa, é interessante refletir sobre como esse levante e essa presença é também sonora, como a corporeidade (estados corporais) não é somente visual. Em sua tese, Daniel Magalhães de Andrade Lima (2023) pensa junto com Greiner (2006), Adriana Cavarero (2011) e Norie Neumark (2017) para explicar como toda “voz” conjura um “corpo”, argumentando que através de nossas agências corpóreas elaboramos conceitos - imagens mentais, sensíveis e mapeamentos motores (*não necessariamente visuais*) que estão em constante estado de reorganização ao ser contaminado pelo ambiente (LIMA, 2023, p.26). Com base nas autoras, Lima (2023) também ressalta a condição política plural da voz a partir da condição única que cada ser possui de vocalizar. Dessa forma, a voz é então um meio de transformar materialidades, ambientes e conectar sujeitos, assim: “um som, ao ser reconhecido como vocal, oferece sempre um convite para ser seguido, instaurando esquemas de alteridade por diferentes tecnologias e espaços” (p.33).

Fazendo uma expansão do trabalho de Lima (2023) - se a voz pode ser considerada como corpo, o que são os outros sons produzidos pelo corpo, mesmo que de forma “indireta”, como uma pessoa ao operar um instrumento musical? A partir do pensamento ancestral negro, Leda Maria Martins (2020) entende que a percussão pode ser “ouvida como uma extensão da voz” (ibid, p.103).

Logo, se a voz é corpo, e a percussão uma extensão da voz, estamos caminhando para um entendimento de certas sonoridades como a própria extensão do corpo, como no caso das alfaias que guiam um protesto ou do som dos bacamartes. Nesse sentido, corpo, sonoridade e vocalidades não podem andar separados: “Todas as tessituras e particularidades musicais, de timbres e ritmos, os movimentos e os gestos, assim como os desenhos de policromias e de luminosidades são concebidos como uma unidade indivisível, mutuamente complementares” (MARTINS, 2020, p.103 e 104).

6. CONCLUSÕES FINAIS

Este trabalho surge como desdobramento de um interesse acadêmico e de vida relativamente antigo: conectar, de múltiplas formas, cultura e movimentos sociais. O primeiro trabalho nesse aspecto foi escrito ainda no início da graduação, entre 2018 e 2019, quando estudei o movimento de punk feminista riot grrrl²⁵. Desde então, a experiência de ir a protestos ou ter contato com qualquer material midiático sobre o assunto é sempre atravessada por uma análise que articula ativismo e interesses de pesquisa. Na verdade, refletindo sobre os capítulos anteriores, essa análise é (pelo menos) tripla, na medida em que agora o processo de ir a shows, festas, blocos e bares também está “contaminado” por um olhar que busca agência política e objetos de pesquisa nos detalhes festivos.

Com essa dissertação, mergulhei no terreno dos protestos e das festas, tópicos que isolados reúnem um bom volume de trabalhos, e de forma conjunta constituem um movimento de pesquisa que está crescendo cada vez mais e se popularizando. Somei a essa equação a análise da camada sonora, propondo um estudo que incorporasse Estudos do Som e Estudos de Performance nas teorias de carnaval e trouxesse som para a historiografia de protestos brasileira.

Um dos frutos dessa investigação foi um olhar sustentado na estética dos atos em detrimento de um entendimento puramente narrativo deles. Nesse sentido, olhamos para as festas de vieses políticos, como blocos de protestos, shows organizados por ativistas em prol de uma reivindicação específica, mas principalmente adensamos a pesquisa em busca do que está posto nas entrelinhas – agenciamentos políticos dentro de todas as festas (não necessariamente festas ativistas), assim como uma certo carnaval dentro dos protestos (todos os protestos, não necessariamente aqueles que mobilizam atores culturais). Essa é uma relação de simbiose identificada ao longo dos capítulos a partir de elementos estéticos diversos, tendo como fio condutor as rasuras nos regimes performáticos por meio barulho: panelaços, buzinas, gritos, fritaço em trios elétricos, etc.

O barulho como categoria interpretativa não foi totalmente intencional, mas um caminho inevitável e orgânico que apareceu ao longo da pesquisa ao trabalharmos com festas e Carnaval. Reconhecer as subcategorias do que chamamos de “barulho” ainda não é algo que executamos nesta pesquisa, tendo em vista os limites de uma dissertação, mas parece frutífero para um momento futuro mapear e nomear esses roteiros performáticos que arregimentam

²⁵ Corrente musical e política de origem estadunidense (com presença no Brasil) que reivindica representatividade de mulheres na história do punk

quebras na performance, tendo em vista suas naturezas distintas que refletem o contexto social em que nos encontramos: sons dissonantes, sons que unem, sons que se sobrepõem e tantas outras possibilidades de interpretação que podem surgir para adensar a discussão sobre som e corpos em assembleia (BUTLER, 2018).

Ao mapear roteiros performáticos (TAYLOR, 2013) de carnavalização dentro dos protestos, me deparei com um paradoxo que ainda não foi resolvido neste trabalho: é possível falar de um Carnaval de direita? As teorias de carnaval são, em sua maioria, ancoradas em preceitos de democracia, mas identificamos que o canto, dança, uso de instrumentos, trios elétricos e outras formas de carnavalizar têm sido operacionalizadas pela direita e extrema direita. Tratar a festa e o Carnaval presentes nos protestos e fora deles somente como vivência cidadã e como manifestação da democracia foi algo que causou um certo incômodo em mim e em alguns colegas pesquisadores que tiveram contato com meus escritos na fase inicial. Afinal, a dinâmica festiva também pode ser modulada em protestos para manter o status quo e para acentuar desigualdades.

Os capítulos acima ainda não apresentam uma análise detalhada de como se dá essa performance conservadora por meio da festa, visto que esse não era o objetivo principal da pesquisa. Esse paradoxo surgiu menos como uma hipótese de pesquisa e mais como um resultado das investigações realizadas. Para o atual trabalho, por entender o meu limite interpretativo nesse momento, escolhi frequentar e analisar protestos democráticos. Ainda assim, em alguns momentos desta escrita, essa tensão e disputa ideológica nas ruas se faz mais evidente, como no capítulo 2 – Proposta para abordagem sônica-espiral dos protestos no Brasil e no capítulo 4 – Parada da Diversidade no Recife: um ponto de inflexão festivo na orla conservadora de Boa Viagem, e para arregimentar argumentações estéticas e construir uma linha de argumentação, faço um resgate de alguns protestos e momentos históricos em que a direita esteve presente nas ruas de forma festiva.

O questionamento segue sendo: podemos chamar esse acionamento de Carnaval? Ainda não temos uma resposta pronta, mas é certo que não me sinto totalmente confortável em operar teóricos de carnaval para esse fim, levando em consideração a origem desses estudos, que reconhecem o Carnaval como um ambiente repleto de controvérsia e permeado por tensões, mas que também indicam uma leitura da festa nas ruas como um “espaço de subversão de cidadanias negadas” (SIMAS, 2019, p.122).

No Recife, são nítidas as conexões entre o carnaval, as práticas culturais afro-brasileiras e os movimentos anti-racistas (QUEIROZ, 2010), à exemplo da Noite dos Tambores Silenciosos, cerimônia de sincretismo religioso que acontece em pleno Carnaval

oficial da cidade, onde se reúnem dezenas de maracatus no Pátio do Terço, em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Bairro de São José (Centro). E também outras tantas manifestações como os primeiros afoxés e o famoso maracatu Leão Coroado, que a partir dos anos 1970 garantiram que os discursos do movimento negro adentrassem o calendário carnavalesco recifense.

Com isso, reforçamos que as múltiplas possibilidades de operacionalizar o carnaval só mostram a sua porosidade enquanto conceito aplicado no campo da performance, no sentido de que pode modular estéticas e significâncias diversas sem perder seu caráter de resistência. Percebemos, assim como tantos outros teóricos, uma ambiguidade. Será que essa ambivalência da festa e do protesto que aparecem nesta pesquisa é algo intrínseco do Carnaval? Essa natureza incoerente, paradoxal e que deve ser vista sempre de forma relacional é uma circunstância que está na essência do Carnaval, como já mapeado por teóricos anteriores, ou há algo além?

Nos parece faltar um léxico e aportes teóricos que deem conta dessa complexidade, abarcando performances de protesto que fazem uso da festa e também ocupam as ruas para reivindicar pautas conservadoras, de forma civilizatória, muitas vezes atravessados por lógicas capitalistas, preconceituosas e que se vale de extremismos religiosos e desinformação. Acreditamos que esse tipo de objeto de pesquisa também deve ser estudado, afinal é uma festa que não busca subverter, mas sim domesticar e de alguma maneira disciplinar as ruas. Tudo isso tem implicações performáticas, visuais, sonoras, sensoriais e estéticas que vão além do que está delimitado nessas páginas.

A partir dessas compreensões, como um movimento inicial de conectar a agenda da direita aos debates sobre carnaval, entendo que esse paradoxo por si só, independente da sua resposta, instaura uma crise no Carnaval como conceito. Parece haver um Carnaval legítimo, ancorado na democracia, e um anti-Carnaval; uma farsa – drama que se maquia de uma coisa mas na realidade é outra; podemos, assim, vislumbrar uma certa dramaturgia corporal através dos estados do corpo em uma performance de protesto.

Além disso, aproveito este espaço para ressaltar a progressão metodológica e de escrita deste trabalho. Os capítulos iniciais partem de uma análise midiática, onde relato minhas sensibilidades ao entrar em contato com vídeos, lives, transmissões televisivas, etc. Esse caráter da pesquisa estava intimamente ligado ao momento da pesquisa: meu primeiro ano de mestrado, em 2022, quando estávamos passando pelo isolamento social e os protestos de ruas eram escassos. Além do medo provocado pelo vírus, vivíamos também o governo Jair Bolsonaro, que evocou tensões de outra ordem, transformando nossos espaços de

confinamentos em ambientes de luta política e disputa ideológica: “às sensações de impossibilidade e restrição próprias do momento, soma-se um sentimento de revolta diante das atitudes e declarações eticamente agressivas pronunciadas pela cúpula desse governo” (HERSCHMANN; TROTTA, 2021, p.149).

Mesmo com a flexibilização das regras de isolamento, a dinâmica de habitação nas ruas mudou e posso afirmar que boa parte desta pesquisa foi feita pesquisa foi feita entre quatro paredes, observando vídeos e lembrando experiências de festa e protestos pré-pandêmicas. Uma virada acontece no Capítulo 5 – Corpo, presença e cidade, onde reúno minha experiências em protestos que fui presencial, e fica nítido um enquadramento distinto, um contato diferente com as políticas sonoras. mais vulnerável e em maior contato com a cidade como principal mídia. Nas palavras de Simas (2019, p.149): “As ruas encantam a vida na miudeza que ninguém suspeita”.

Por fim, ressaltamos o investimento em um percurso metodológico transversal para este trabalho, tendo o som como linha central que “atravessa” todas as abordagens. Essa dissertação nasceu de um projeto cujo objetivo principal era fazer uma análise dos protestos brasileiros a partir da inserção da camada sonora nos estudos de performance; o Carnaval como um dos conceitos condutores do trabalho apareceu posteriormente e foi se fazendo presente cada vez mais conforme as escritas dos capítulos foram fluindo.

Criamos pontes entre os Estudos do Som, através de pesquisadoras latino-americanas como Natalia Bieletto-Bueno (2019) e Ana María Ochoa Gautier (2006) e nomes do universo dos estudos performance como Diana Taylor (2013), Leda Maria Martins (2020) e Richard Schechner (2020), a fim de compreender o som e a voz como práticas incorporada, que assim como a performance, são transmitida culturalmente e constroem um sentido de identidade social. Tal qual os gestos e comportamentos restaurados (SCHECHNER, 2020), acreditamos que existem sonoridades restauradas, protocolos sonoros de protestos carnavalizados que são reiterados historicamente e transmitidos entre gerações.

Martins (2003) foi fundamental para consolidar esse entendimento, ao compreender o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de ordens variadas. Do campo da performance, pode-se dizer que a estudiosa foi pioneira ao reparar na forma como as visualidades são favorecidas nas teorias da área, sendo vistas como a principal “janela de conhecimento”: “Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, nossos saberes” (MARTINS, 2003, p.64).

Dessa forma, este trabalho é um movimento para pleitear uma aproximação entre som e corporeidade, visto que no contexto operacionalizado nesta pesquisa, todo som envolve a premissa de um corpo, ainda que esse som não seja necessariamente a voz. Neste momento, nos afastamos de Martins (2003), que tem suas pesquisas centradas nos solfejos da vocalidade, sendo sensível aos detalhes da palavra-proferida como portal da sabedoria, através do “sopro, hálito, dicção” (p.67).

Assim, propomos um deslocamento ao reivindicar que nesta análise toda sonoridade evoca um corpo e inscreve sabedorias, na premissa de que a nossa agência é modulada pelo som. Em um protesto, por exemplo, o som de uma sirene policial é capaz de alterar drasticamente a dinâmica dos corpos que estão dispostos ali. Assim como em um bloco de carnaval, a cadência dos metais que formam a orquestra dão o tom da caminhada dos foliões. Em outras palavras: “o som não pode ser definido como tal até que alguém o ouça” (BIELETTO-BUENO, 2020, p.7, tradução nossa). Por meio de uma experiência auditiva individual, nós compreendemos o espaço em que estamos situados e nossa posição em relação ao mundo.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A; SOARES, T.; POLIVANOV, B. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. In. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v.41, n.1, p.63-79, jan./abr. 2018
- BARROSO, Flávia M. O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no Centro do Rio de Janeiro. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro, 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 1. Ed. São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BELART, Victor. Cidade Pirada: Carnaval de rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro (2010-2020). 1 Ed. Belo Horizonte, MG: Letramento; Temporada, 2021.
- BIELETTO-BUENO, Natalia. Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. En Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. (ed.). Dossier: Modos de escucha. El oído pensante, Buenos Aires, v.7, n.2, p. 111-134, 2019.
- _____. Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020.
- _____. Sounding the Path to Dignity: Chile after October 2019. Musicology Now. Disponível em: <https://musicologynow.org/sounding-the-path-to-dignity/>. 2021.
- _____. Música e som em ativismos urbanos. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin... [et al.]. Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências. 1a. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2022. P. 253 a p.373
- BIELETTO-BUENO, N; ESPINOSA, C.S. Volver a crear: Crisis social, música,sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020). Boletín Música Casa De Las Américas, Cuba, v. 54, p. 3-27, 2020.
- BUTLER, Judith. Corpos em aliança e a política das ruas: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia. 1. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- _____. Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto? 1. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAMPOS, Heloíse Barreiro. “BARULHO POR JUSTIÇA”: Agência sonora em manifestações carnalizadas no festival ‘Justiça por Marielle e Anderson - 5 anos sem respostas’. In: ANAIS DO 2º SIMPÓSIO POPFILIA, 2023, Recife. Disponível em: <<https://proceedings.science/popfilia/popfilia-2023/trabalhos/barulho-por-justica-agencia-sonora-em-manifestacoes-carnalizadas-no-festival-j?lang=pt-br>>. Acesso em: 8 jul. 2023.
- CAMPOS, Heloíse Barreiro. Nas ruas por uma vida mais vivível: análise de protestos nas plataformas durante a pandemia da Covid-19. Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo - Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife. p.74. 2021.

CAMPOS, Heloíse Barreiro; SOARES, Thiago. Tradições funerárias e teatralidade em performances de protesto na pandemia da Covid-19 no Brasil. In: PRATA, Nair; LIMA, Fábíá Pereira; SANTANA, Flávio: Comunicação e resistência: práticas de liberdade para a cidadania - olhares de jovens pesquisadores. 1ª ed. São Paulo: Intercom, 2022. P. 112-125.

CAVARERO, Adriana. Vozes plurais: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CARVALHO, Adele Sá Martins Belitardo de. Atrás do trio elétrico: percursos histórico-urbanos através de carnavais em Salvador. 2023. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, University of São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/D.16.2023.tde-07122023-101859. Acesso em: 2024-07-06.

CATUNDA, Marta. Na teia invisível do som: por uma geofonia da comunicação. Revista FAMECOS, v. 5, n. 9, p. 118-125, 10 abr. 2008.

CORNEJO, Rosa Jiménez. Habitar la ciudad desde lo festivo-carnavalesco, reflexiones y experiencias sobre el oficio callejero del chinchinera(o). In: BIELETTO-BUENO, Natalia. Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina. 1ª Ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020. P. 245-263.

CORRÊA, Tiago Matheus. O governo carnavalesco ou o carnaval governado: política e estética no campo de ação da 9ª Parada da Diversidade de Pernambuco. Recife, 2012. 118 f. Dissertação (mestrado) - UFPE, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Psicologia, 2012.

COSTA, Daniel Santos e PEREIRA, Sayonara. O corpo é uma festa!: reflexões em torno da oralidade brasileira. Ilinx: Revista do Lume, n. 10, p. 88-98, 2016. Tradução . . Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002865958.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2024.

D'ANDRÉA, Carlos. Pesquisando plataformas online: conceitos e método. Salvador: EDUFBA, 2020.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. Posições. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). Levantes. São Paulo: SESC, 2017.

FÉRAL, Josette. Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro. São Paulo, Perspectiva: 2015.

FERREIRA DA SILVA, Cleiton. Intervenção urbana e uso do solo na Zona Sul do Recife: análise sobre as transformações urbanas dos bairros do Pina e Boa Viagem. Caderno de Geografia, vol. 26, núm. 45, pp. 55-78, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3332/333243260004.pdf>

FERNANDES, Cintia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; BARROSO, Flávia.; Corpo, cidade e festa: as “performances do dissenso” no carnaval de rua carioca. INTERIN, v. 24, n. 1, jan./jun. 2019. ISSN: 1980-5276. P. 157-175

FERNANDES, Cintia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael Territorialidades sônicas e ressignificação dos espaços do RJ. In: Revista Logos. Rio de Janeiro: PPGCOM da UERJ, n. 35, vol. 18/2, 2011a.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. CarnaLula - Levante Carnavalesco na Cidade do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, BARROSO, SILVA, BELART, 2023 (Org). Cidades em festa: Comunicação, territorialidades, imaginários e ativismos políticos. Cáceres: Editora UNEMAT, 2023.

FRITH, Simon. More than Meets the Ear: On Listening as a Social Practice. En Barlow, Helen y Rowland David (eds.), Listening to Music: People, Practices and Experiences, 2017.

GAUTIER, Ana María Ochoa. Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. Social Identities 12, no. 6, p.803-25, 2006.

GRANADOS, Alan Edmundo. Lucha y resistencia sonora. Funciones de la consigna y la música en la marchas de protesta en la Ciudad de México In: BIELETTO-BUENO, Natalia. Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina. 1a Ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020.

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro latino americano: ensaios, intervenções e diálogos Rio de Janeiro: 1. Ed. Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Trad. de Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. Eco-Pós, vol. 23, n. 3: 12-33, 2020.

HERSCHMANN, M.; TROTTA, F. Janelas Sonoras em Tempos de Pandemia. Revista Lusófona de Estudos Culturais, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 141–153, 2021. DOI: 10.21814/rlec.3171. Disponível em: <https://rlec.pt/index.php/rlec/article/view/3171>. Acesso em: 19 jun. 2022

HUI, Yuk. Tecnodiversidade. 1. ed. Brasil, Ubu Editora, 2020.

LABELLE, Brandon. Agência Sônica: Som e formas emergentes de resistência. 1.ed. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

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

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. 2012. ILHA – Revista de Antropologia: Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012.

LIMA, Daniel Magalhães de Andrade. A vida gestual das vozes: dublagem e performance na cultura audiovisual. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

MAFFESOLI, Michel. Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas, Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINS, Leda Maria. Performance do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela. 1 Ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 2 jul. 2024.

MASSEY, Doreen. Um sentido global de lugar. In: Arantes, O. (Org) O espaço da diferença. Campinas: Papirus, 2000.

MESQUITA, André Luiz. Mapas dissidentes: Proposições Sobre um Mundo em Crise (1960-2010). 2013. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

NEUMARK, Norie. Voicetracks – attuning to voice in media and the arts. Cambridge, MA - Ebook: The MIT PRESS, 2017.

NUNCA é Noite no Mapa, Direção de Ernesto Carvalho. Recife: produção independente, 2016 (6 min).

OMAR, Arthur; MENEZES, Aluisio de Pereira; CANONGIA, Lígia. O zen e a arte gloriosa da fotografia: entrevistas, anotações, diálogos e sentenças sobre a natureza da fotografia. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. 1.Ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. 1.Ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

QUEIROZ, Martha Rosa Figueira. Onde cultura é política: movimento negro, afoxés e maracatus no carnaval do Recife (1979-1995). 2010. 288 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Buenos Aires: CLACSO; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O Desentendimento: política e filosofia. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

ROLIM, Mário A O M. Rumo A Uma Teoria Da Política Dos Contatos Com Objetos De Arte: Uma Crítica à Colonialidade Da Estética, e Uma Proposta Relacional. Anais Do 32º Encontro Anual da COMPOS, 2023.

SANT'ANA, R.. O som da Marcha: evangélicos e espaço público na Marcha para Jesus. *Religião & Sociedade*, v. 34, n. 2, p. 210–231, jul. 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O fim do Império Cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul. 1. Ed, 2. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 4. Ed. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2020

SIMAS, Luiz Antonio. *O Corpo Encantado das Ruas*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOARES, Thiago. Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas: Dramas, roteiros, ações. *ALCEU*. Rio de Janeiro, online. V. 21, Nº 43, p.210-227, jan./abr. 2021

_____. Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop. *Logos*, [S. l.], v. 2, n. 24, 2014. DOI: 10.12957/logos.2014.14155. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14155>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SPENCER ESPINOSA, Christian. El imperio de lo efímero: testimonios de una experiencia musical internacional. In: BIELETTO-BUENO, Natalia. *Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*. 1a Ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020. P. 272-278.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, Contrários, Massa*. 1. Ed. Recife, PE: Cepe, 2022.

TAYLOR, Diana. *Disappearing Acts - Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press, 1997.

_____. *arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. 1. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *¡Presente!: the politics of presence*. 1. Ed. Durham: Duke University Press, 2020

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova York: PAJ Publications, 1982.