

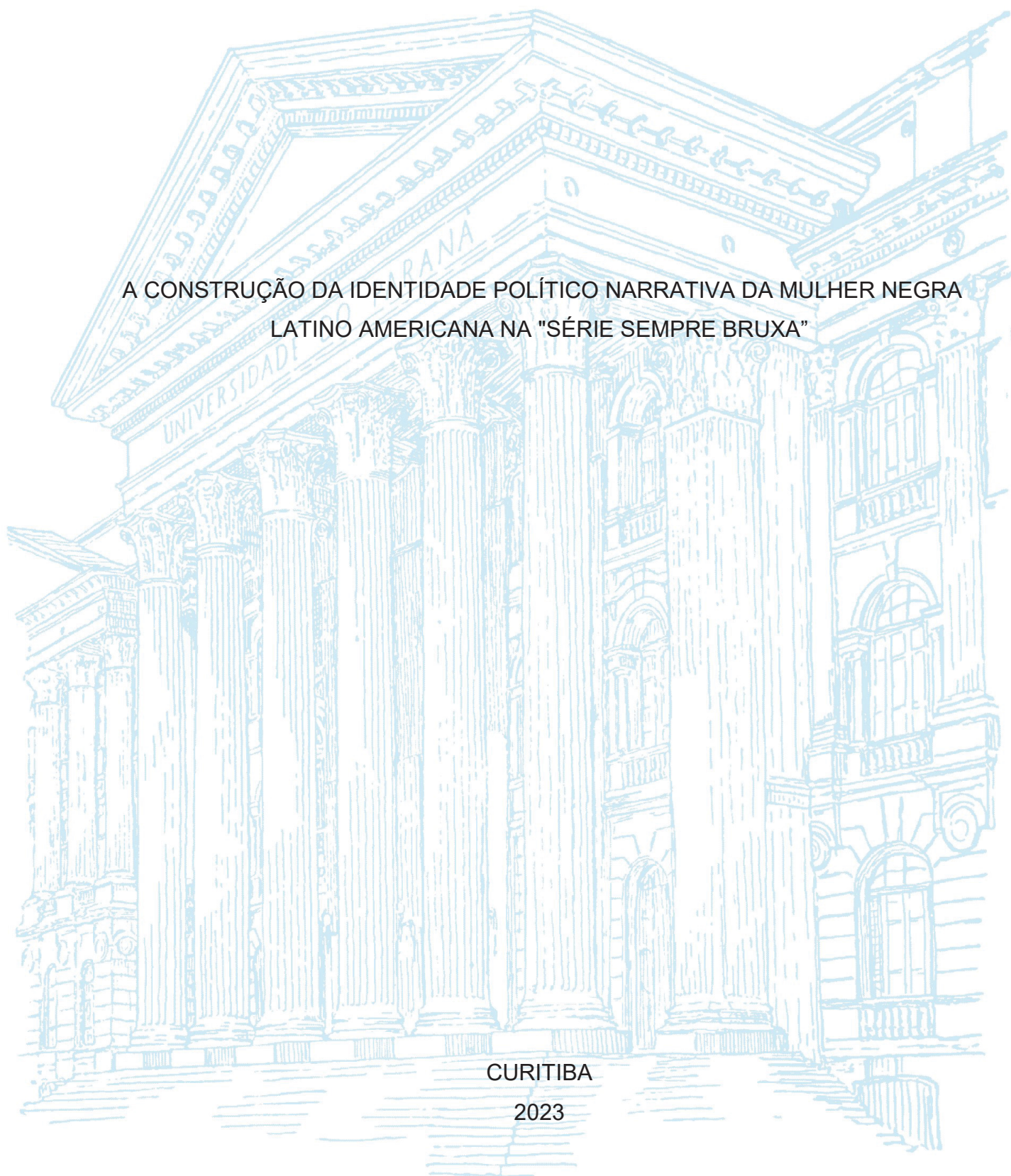
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ELISA PERES MARANHO

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE POLÍTICO NARRATIVA DA MULHER NEGRA
LATINO AMERICANA NA "SÉRIE SEMPRE BRUXA"

CURITIBA

2023



ELISA PERES MARANHO

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE POLÍTICO NARRATIVA DA MULHER NEGRA
LATINO AMERICANA NA "SÉRIE SEMPRE BRUXA"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Valquíria Michela John

CURITIBA

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN - CABRAL

P324

Maranho, Elisa Peres

A construção da identidade político narrativa da mulher negra latino americana na série “Sempre bruxa”./ Everton Luiz Renaud de Paula. – 2023.

1 recurso online : PDF

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Valquíria Michela John

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Comunicação.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Narrativa. 3. Identidade. 4. Mediação. 5. Interseccionalidade e ficção seriada. I. John, Valquíria Michela. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Comunicação. III. Título.

CDD: 302.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO -
40001016071P8

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ELISA PERES MARANHÃO** intitulada: **A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE POLÍTICO NARRATIVA DA MULHER NEGRA LATINO AMERICANA NA SÉRIE SEMPRE BRUXA**, sob orientação da Profa. Dra. VALQUIRIA MICHELA JOHN, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Setembro de 2023.

Assinatura Eletrônica
25/09/2023 17:04:11.0
VALQUIRIA MICHELA JOHN
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
25/09/2023 14:25:00.0
LOURDES ANA PEREIRA SILVA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SANTO AMARO)

Assinatura Eletrônica
29/09/2023 15:19:39.0
REGIANE REGINA RIBEIRO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
25/09/2023 16:42:38.0
ALINE APARECIDA DE SOUZA VAZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
26/09/2023 14:22:29.0
ANDERSON LOPES DA SILVA
Avaliador Externo (CHULALONGKORN UNIVERSITY)

À Nilza, Edith, Goreti, Mariana, Fernanda, Maite e Helena que compartilham tão intimamente comigo o legado e o sentido de ser mulher. E ao meu filho Leonardo, que nasceu durante o processo de concepção dessa tese e fez o sentido dela renascer em mim.

AGRADECIMENTOS

Muitos eventos me atravessaram durante o doutorado, pessoais e coletivos como a Pandemia do COVID 19. E entre me encontrar e me perder diante deles é que fui encontrando o sentido para desenvolver esta tese. A narrativa pessoal da minha tese daria outro relato como esse aqui e é inegável o quanto esse processo me sensibilizou para muitos dos temas que aqui busco apresentar dentro dos moldes do relato da pesquisa acadêmica. Por isso, quero agradecer às minhas aliadas e aliados nessa jornada de mais de quatro anos.

Agradeço primeiramente à Universidade Federal do Paraná, em especial ao Programa de Pós-Graduação em comunicação e em nome da Instituição a todos os professores e professoras que fizeram parte dessa etapa de formação na minha carreira como pesquisadora e professora universitária. Agradeço também à CAPES e ao CNPQ pelo período de três anos de bolsa de estudos, que me permitiram seguir com meus estudos inclusive quando tive um bebê. Meus profundos agradecimentos a minha orientadora Valquíria John, que enxergou meu potencial e não deixou que eu me perdesse dele em nenhum momento, apoiando minhas decisões e dando espaço para que eu pudesse viver minha jornada nessa pesquisa, sempre com um olhar atento e criterioso durante meu processo de elaboração dos conteúdos aqui apresentados. Quero agradecer também aos membros da minha banca de qualificação: Lourdes, Anderson e Regiane que contribuíram muito com o avanço dessa pesquisa, com apontamentos que me ajudaram a perceber pontos de vulnerabilidade e melhoria, sugestões valiosas de leitura e com incentivos para que eu continuasse dedicando minha energia para essa empreitada. Essa pesquisa não seria possível sem minha rede de apoio formada pelo meu pai Neilor, minha mãe Goreti, meus irmãos Mariana, Fernanda e Estêvão e aos meus amigos Felícia, Bruna e Rogério. Obrigada por terem atravessado essa caminhada comigo e me ajudado em muitos momentos, especialmente a dar conta da rotina da tese e da rotina de cuidados com o Leo. Agradeço à Casa Luanda, principalmente ao grupo Capoeira Dinda por todo aprendizado sobre as tradições afro-culturais, que me sensibilizaram e me ajudaram a enxergar a importante contribuição dessas tradições para nossa cultura. E por fim quero fazer um agradecimento muito especial à Laurine minha namorada por todo amor, suporte e paciência que me deu nessa reta final da tese e por amar e viver nas trincheiras comigo diariamente.

“A menos que se viva e ame nas trincheiras, é difícil lembrar que a guerra contra a desumanização é incessante”. (LORD, 2019, p.233)

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada teve como objeto empírico a série “Sempre Bruxa” (Netflix, 2019), cuja narrativa conta a história de Carmem Eguiluz, uma mulher negra escravizada do século XVII acusada de bruxaria, que prestes a ser queimada viva na fogueira viaja no tempo com destino ao século XXI, para salvar a si mesma e ao homem que ama de seus destinos trágicos. A análise da série tem como objetivo compreender qual a imagem da mulher latino-americana está sendo construída, e exportada por meio da narrativa no contexto transnacional da plataforma da Netflix e como se dá a interseccionalidade dessa construção diante das tensões de gênero, raça, classe que se tornam inteligíveis a partir dos esquemas narrativos apresentados. Assim, o problema de pesquisa parte da seguinte questão: Como a série Sempre Bruxa traz em seu esquema explicativo narrativo a imagem da bruxa, considerando a construção da identidade da protagonista Carmem Eguiluz no contexto do século XVII e no contexto do século XXI? E como são abordadas as questões interseccionais gênero, raça e classe na apresentação e definição dessa identidade? A hipótese apresentada é de que por meio da construção narrativa é possível construir esquemas explicativos que irão mediar a relação do espectador com suas identidades político-narrativas. Por meio do escopo teórico interdisciplinar que fundamenta esta tese, foi proposta a articulação entre Comunicação, Hermenêutica, Estudos Culturais e Feminismo Negro, para apresentar um estudo que propõe a discussão da relação entre narrativa e identidade dentro de um viés interseccional. A abordagem metodológica utilizada é qualitativa e os procedimentos metodológicos adotados buscaram investigar: o contexto cultural das categorias de opressão identificadas na construção da narrativa; a análise dos esquemas narrativos presente na construção da personagem Carmem Eguiluz na sua jornada pela autodefinição e as possibilidades de leitura da identidade político-narrativa construída por meio da personagem Carmem Eguiluz. A análise se detém aos episódios da primeira temporada, analisando por meio do protocolo metodológico proposto, os elementos pré-figurativos, a configuração e a pós-figuração da narrativa. No conjunto de elaborações que foi possível chegar por meio da análise da série destaca-se: 1) os elementos pré-figurativos presentes no contexto da narrativa são abordados de forma que os símbolos e mitos oriundos da cultura iorubá são tratados de forma superficial, reforçando uma visão ahistórica e demonizada das tradições afro-culturais, 2) há na série a construção de uma personagem que traz em seu amadurecimento o desenvolvimento de uma subjetividade radical e uma identidade político-narrativa, isso se dá na medida em que a personagem ao ampliar sua visão de mundo busca não apenas obter benefícios para si mesma, no âmbito pessoal, mas passa a buscar uma atuação no mundo tendo como motivação a busca por justiça social, 3) a série, apresenta por meio de seus modelos explicativos, uma visão idealizada da mulher negra latino-americana, em que esta superou as marcas de seu processo histórico e está inserida no mundo globalizado, compactuando com visão progressista e feminista.

Palavras-chave: Narrativa; identidade; mediação; interseccionalidade e ficção seriada.

ABSTRACT

The research presented here had as its empirical object the series “Semper Bruxa” (Netflix, 2019), whose narrative tells the story of Carmem Eguiluz, an enslaved black woman from the 17th century accused of witchcraft, who, about to be burned alive at the stake, travels in time bound for the 21st century, to save herself and the man she loves from their tragic fates. The analysis of the series aims to understand which image of Latin American women is being constructed and exported through narrative in the transnational context of the Netflix platform and how the intersectionality of this construction occurs in the face of tensions of gender, race, class which become intelligible based on the narrative schemes presented. Thus, the research problem starts from the following question: How does the Semper Bruxa series bring the image of the witch into its explanatory narrative scheme, considering the construction of the identity of the protagonist Carmem Eguiluz in the context of the 17th century and in the context of the 21st century? And how are the intersectional issues of gender, race and class addressed in the presentation and definition of this identity? The hypothesis presented is that through narrative construction it is possible to construct explanatory schemes that will mediate the viewer's relationship with their political-narrative identities. Through the interdisciplinary theoretical scope that underlies this thesis, the articulation between Communication, Hermeneutics, Cultural Studies and Black Feminism was proposed, to present a study that proposes the discussion of the relationship between narrative and identity within an intersectional bias. The methodological approach used is qualitative and the methodological procedures adopted sought to investigate: the cultural context of the categories of oppression identified in the construction of the narrative; the analysis of the narrative schemes present in the construction of the character Carmem Eguiluz in her journey towards self-definition and the possibilities of reading the political-narrative identity constructed through the character Carmem Eguiluz. The analysis focuses on the episodes of the first season, analyzing, through the proposed methodological protocol, the pre-figurative elements, the configuration and post-figuration of the narrative. In the set of elaborations that it was possible to arrive at through the analysis of the series, the following stands out: 1) the pre-figurative elements present in the context of the narrative are approached in such a way that the symbols and myths originating from Yoruba culture are treated superficially, reinforcing an ahistorical and demonized view of Afro-cultural traditions, 2) in the series there is the construction of a character that brings in its maturity the development of a radical subjectivity and a political-narrative identity, this occurs to the extent that the character, when expanding her worldview seeks not only to obtain benefits for herself, on a personal level, but begins to seek action in the world with the search for social justice as her motivation, 3) the series, through its explanatory models, presents an idealized vision of the black Latin American woman, in which she has overcome the marks of her historical process and is inserted in the globalized world, in agreement with a progressive and feminist vision.

Keywords: Narrative; identity; mediation; intersectionality and serial fiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa das metodológico de Jesus-Martín-Barbero (1982)	18
Figura 2 - Primeiro Mapa Metodológico das Mediações (1987)	19
Figura 3 - Segundo Mapa Metodológico das Mediações (1998)	19
Figura 4 - Terceiro Mapa Metodológico das Mediações (2010)	20
Figura 5 - Quarto Mapa das Mediações (2017).....	21
Figura 6 - Relação entre as versões do Mapas das Mediações.....	24
Figura 7 - Conjunto das versões do Mapa das Mediações e a triangulação de mediações: temporalidade, narrativa e identidade	35
Figura 8 - Protocolo para análise da narrativa.....	57
Figura 9 – Frames de Carmem na fogueira, temporada 1, ep.01.....	88
Figura 10 - Interrogatório sobre o desaparecimento de Ninibe, segundo episódio da 1ª temporada.	90
Figura 11 - Diálogo entre Carmem e o Investigador, temporada 1, ep.7.....	91
Figura 122 - Julgamento de Carmem, temporada 1, ep.01	92
Figura 13 – Os frames (1, 2, e 3) são da temporada1, ep.01: Carmem no hospital e tendo flashback do momento em que foi vendida para os Aranoa. O frame 4 é referente a temporada 1, ep.08: Carmem volta ao passado no momento em que estava na fogueira.	95
Figura 14 - Frames do julgamento de Carmem, temporada 1, ep.01	97
Figura 15 - Frames do diálogo de D. Izabel com os funcionários envolvendo a nova posição de Carmem, temporada 1, ep.08.	98
Figura 16 - Diálogo entre Carmem e D. Izabel, temporada1, ep.09	99
Figura 17 – Frames da temporada 1 de D. Izabel, sucessivamente do ep.01 e 09.101	
Figura 18 - Frames de Carmem recitando a saudação à Exu, temporada1, ep. 01 e 02.	102
Figura 19 - Frames do encontro entre Carmem e Aldemar, temporada 1, ep.01....	103
Figura 20 - Frames de León contando a história de Aldemar para o Investigador, temporada 1, ep.10	105
Figura 21 - Frames de Carmem vivendo das provações, temporada 1, sucessivamente nos episódios: 03, 05 e 06.	107
Figura 22 - Frames do último encontro entre Carmem e Esteban, temporada 1, ep.10.	108

Figura 23 - Frames do encontro de Carmem com Ninibe, temporada 1, ep.02.....	110
Figura 24 - Frames episódio cinco “Festa da Vela” dedicado a apresentação da virgem da Candelária.	111
Figura 25 - Frames de Dom Fernando de Aranoa, primeiro episódio da 1ª temporada	112
Figura 26 - Frames de Hilda, temporada 1, as 3 primeiras fotos são do ep.01 e a última do ep.09 quando Hilda apoia Carmem contra Dom. Fernando..	114
Figura 27 - Frames de Johnny Ki com sua mãe, apresentando o tabuleiro de ouija para Carmem, conversando com a bruxa das planícies e apoiando Carmem quando ela termina com Cristóbal	115
Figura 28 - Frames de Carmem com seus amigos, temporada 1, ep.01.	116
Figura 29 - Frames da relação de Carmem com Alicia, temporada 1, ep.02	117
Figura 30 - Frames da relação de Carmem com Mayte durante a temporada 1	118
Figura 31 - Sequência do Encontro escondido de Carmem e Cristóbal, temporada 1, ep.01.	121
Figura 32 - Frames do primeiro episódio da primeira temporada em que Carmem mostra seu poder de controlar os animais, temporada 1, ep.01.....	122
Figura 33 – Frames em que Carmem escreve e envia cartas à Cristóbal, temporada 01, ep.01 e 02.	123
Figura 34 - Frames do episódio cinco de Carmem gravando o vídeo para enviar para Cristóbal, temporada 1, ep.05.	125
Figura 35 - Frames do episódio cinco da primeira temporada – Cristóbal joga o celular no chão após Carmem terminar com ele, temporada 1, ep.05.....	126
Figura 36 - Frames do diálogo entre Carmem e Cristóbal, temporada 1, ep.08.....	128
Figura 37 - Frames de Cristóbal chegando em 2019 para encontrar Carmem, temporada 1, ep.10	131
Figura 38 - Frames do décimo episódio da primeira temporada – Despedida de Carmem e Esteban	132

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação de Séries da Netflix que abordam o tema da bruxaria a partir de personagens femininos	8
Quadro 2 - Possibilidades para a abordagem interseccional	51
Quadro 3 - Relação de episódios da primeira temporada de “Sempre Bruxa”	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 A NARRATIVA COMO MEDIAÇÃO CULTURAL.....	12
2.1 O CONCEITO DE MEDIAÇÃO: DEBATES EPISTEMOLÓGICOS ACERCA DA OBRA DE JESUS MARTÍN BARBERO	12
2.1.1 Mapa das mediações: atualização e ampliação do conceito.....	17
2.2 ARTICULAÇÕES FILOSÓFICAS EM TORNO DO CONCEITO DE MEDIAÇÃO.....	22
2.2.1 O papel mediador da narrativa na hermenêutica de Paul Ricoeur	25
3 ATRAVESSAMENTOS SOCIOPOLÍTICOS SOFRIDOS PELAS NARRATIVAS .	38
3.1 A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS DE CONTROLE	38
3.2 A BUSCA PELA AUTODEFINIÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE UMA SUBJETIVIDADE RADICAL.....	41
3.3 IMAGENS DE CONTROLE E INTERSECCIONALIDADE	46
4 ARTICULANDO MEDIAÇÃO E INTERSECCIONALIDADE NA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA BRUXA NA SÉRIE “SEMPRE BRUXA”.....	57
4.1 MIMESIS I: ESTRUTURA PRÉ-FIGURATIVA	58
4.1.1 Pensamento Mágico e a disputa pelo poder simbólico	59
4.1.2 Tribunal da Inquisição e a caça às bruxas na Europa.....	62
4.1.3 Tribunal do Santo Ofício de Cartagena: atravessamentos da opressão de raça.....	70
4.1.3.1 Estrutura do Tribunal do Santo Ofício de Cartagena	72
4.1.3.2 A Inquisição na América Latina e a questão da interseccionalidade	72
4.1.4 A arte do bem querer: O caso de Paula Eguiluz e a resistência à escravização a partir da “magia amorosa”	78
4.2 MIMESIS II: CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA.....	84
4.2.1 Que história é essa? Sinopse e estrutura da narrativa seriada.	85
4.2.2 Do tribunal da Inquisição à Polícia Civil: Questionando o sistema judiciário	87
4.2.3 Quem é Carmem Eguiluz?	93
4.2.4 Dona Izabel de Aranoa: identificando a opressão de gênero	96
4.2.4.1 Aldemar, Lucien, Ninibe e Dom Fernando de Aranoa: uma rede de vilões	101
4.2.4.2 Aliados.....	113
4.2.4.3 Par romântico e triângulo amoroso.....	120

4.3 MÍMESES III: VIAGEM NO TEMPO: TRANSITANDO ENTRE MENTALIDADES

133

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS135

6 REFERÊNCIAS.....141

1 INTRODUÇÃO

Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado. Assim fez ele, reunindo 301 histórias, o que significa, de acordo com o sistema de enumeração dos antigos iorubás, que Exu juntou um número incontável de histórias. Realizada essa pacientíssima missão, o orixá mensageiro tinha diante de si todo o conhecimento necessário para o desvendamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza, sobre o desenrolar do destino dos homens, mulheres e crianças e sobre os caminhos de cada um na luta cotidiana contra os infortúnios que a todo momento ameaçam cada um de nós, ou seja, a pobreza, a perda dos bens materiais e de posições sociais, a derrota em face do adversário traiçoeiro, a infertilidade, a doença, a morte. (PRANDI, 2001, p.17)

Como nos ensina esse mito de Exu, um dos orixás mais importantes da religião de matriz africana iorubá, é por meios de nossas experiências com as narrativas que nos orientamos no mundo e encontramos a ponte entre nossa subjetividade e o que nos chega de fora em meio a coletividade. Conforme apreendemos a narrar, nós nos apropriamos de seus esquemas explicativos: espaço e tempo, papéis e personagens e, principalmente, a forma como pensamos a ação deles dentro de uma história, apresentando suas motivações, seu caráter, o que neles nos surpreende, os conflitos e as resoluções, são esquemas tão constituintes da nossa socialização ocidental que, muitas vezes, não percebemos o quanto essa estrutura organiza a forma como captamos e compreendemos os acontecimentos em nosso cotidiano. No mito acima, Exu aprende tudo sobre os homens o mundo e a natureza ouvindo as histórias: “Realizada essa pacientíssima missão, o orixá mensageiro tinha diante de si todo o conhecimento necessário para o desvendamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza [...]” (idem) e é sobre esse poder de dar sentido as narrativas têm, já muito conhecido nas culturas populares, que esse trabalho pretende se debruçar.

No campo das ciências humanas Ricoeur (2006), com a ajuda de Aristóteles e Agostinho, aprofunda essa ideia na seara da filosofia e traz uma importante advertência sobre esse poder da narrativa: podemos nos tornar narradores da nossa vida, sem necessariamente termos a autoria da história que contamos. Isso acontece porque, segundo o autor, ao assimilar os esquemas narrativos de forma inconsciente, podemos ficar presos às explicações que chegam para nós através das histórias, aos papéis com os quais nos identificamos e não experimentamos outras possibilidades de contar nossa própria história, de uma forma que parta de uma apreensão mais crítica e autêntica do mundo.

Um desses casos são os esquemas narrativos que apresentam em sua estrutura a personagem da bruxa. A imagem da bruxa tem origem, tanto política quanto arquetípica, na cultura ocidental. Por meio da investigação de como essa imagem é representada na cultura, podemos compreender as relações que determinadas culturas estabelecem com o feminino. De forma ficcional, ou em relatos históricos, elas estão presentes em diversas narrativas que fundam as formações socioculturais, ora representadas de forma positiva, como as Baba Yagas, a bruxa sábia, ora de forma negativa, como as madrastas más dos contos de fadas europeus. Independente se a narrativa é ficcional ou se trata de um relato histórico, Ricoeur (2010) observa que há sempre uma correspondência entre a história vivida e a história contada. De forma circular, para o autor, as narrativas orientam nossa visão sobre as experiências diretas, assim como nossa experiência direta nos conecta às narrativas. Portanto, entender a construção da personagem bruxa em uma narrativa é também entender como esse esquema explicativo narrativo está orientando nossa experiência com o feminino dentro da cultura, seja no presente ou no passado por meio de ideias construídas outrora, mas que ainda são nutridas em alguns grupos.

Jesus Martín-Barbero (2015) destaca a narrativa em sua obra como uma das mais importantes formas de mediação cultural. Inserida em sistema complexo, que envolve agentes políticos, técnicos das artes e da cultura, as narrativas tornam inteligíveis as visões sobre a realidade, sejam elas baseadas nos conflitos de interesses sociais, ou nas concepções de mundo hegemônicas. Elas têm essa importância para o autor porque tocam as pessoas de forma sensível, desencadeando fluxos de comunicação que vão alimentar a circulação dos sentidos que constituem uma determinada cultura.

As narrativas estão sempre sendo produzidas em um contexto de disputas, políticas, técnica, econômicas e artísticas. Visões hegemônicas e contra hegemônicas atravessam o conjunto de possibilidades e saberes dentro de um sistema de produção, seja ele voltado para o entretenimento, publicidade ou políticas, entre outros possíveis.

Trazendo essa discussão para o campo da sociologia em uma abordagem feminista e interseccional, Patrícia Hill Collins (2019b) parte desse mesmo entendimento, da importância das narrativas como mediadoras e enfoca seu papel na construção das identidades, principalmente de grupos marginalizados, podendo essas identidades se tornarem um elo para a articulação de uma força política, ou legitimar a exploração que esses grupos sofrem e sua condição de subalternidade por meio de imagens de controle. Sua tese sobre as imagens de controle reflete, especificamente, sobre a construção da imagem das mulheres negras estadunidenses, mas pode ser observada também em narrativas transnacionais como as produzidas pela Netflix. A autora vai mostrar como são construídas imagens para mulheres negras como as figuras da “Mammy”, Matriarca negra; Mãe dependente do Estado, Jezebel e Dama Negra, criam identidades narrativas. Articulando essa ideia com as de Ricouer (2010) podemos entender que elas passam a orientar a visão de mundo das mulheres negras, sua forma de ver e falar de si mesmas. A persistência na construção dessas imagens pelos meios de comunicação alimenta fluxos que fazem os sentidos ligados à uma visão machista e racista circularem na cultura.

Partindo do pressuposto de que uma imagem se constrói por meio de narrativas, sejam elas reproduzidas no dia-a-dia por meio da oralidade, escritas em livros, ou construídas em uma sequência de imagens nos produtos audiovisuais, Collins (2019b) nos alerta que essas imagens só podem ser desconstruídas em espaços em que haja possibilidade de autodefinição, espaços seguros, em que homens e mulheres negras possam se sentir entre iguais e compartilhar de suas experiências cotidianas de forma mais profunda.

Os produtos culturais que partem dessa possibilidade de autodefinição, como são algumas canções de blues dos anos 1970, o movimento do RAP, filmes produzidos em uma visão crítica de roteiristas, diretoras e diretores negros, como é o caso de “Faça a coisa certa” (1989) dirigido por Spike Lee, ou de “Preciosa”, filme baseado no romance homônimo da autora americana Sapphire (1996), dirigido por

Lee Daniels e produzido por Oprah Winfrey, Tom Heller e Tyler Perry. Essas produções alimentam a cultura com novos sentidos que podem, por sua vez, ampliar as possibilidades de identificação das pessoas com as narrativas, e assim, no conflito diário, na discussão sobre o filme, a série, a novela ou sobre a propaganda, que desloca os sentidos mudando os papéis dos personagens nas histórias, dando novos destinos para os protagonistas e vilões nos enredos, as pessoas são provocadas a repensar suas identidades narrativas e podem, assim, buscar na suspensão de uma definição prévia, sua autodefinição.

A relação da imagem da bruxa como mulher rebelde, insubordinada e sensual, ou ainda como figura sábia, corajosa e astuta, está presente em inúmeras narrativas da TV, do mundo todo. Como observa a professora e crítica audiovisual Luiza Lusvarghi (2021), a construção de protagonistas femininas que trazem o arquétipo da bruxa é um universo a parte dentro das produções hollywoodianas e elas vão muito além do imaginário *sword-and-sorcery*¹, em que temos personagens medievais que mesclam aventura e magia, elas trazem também essa relação entre o arquétipo e o cotidiano como no filme “Casei-Me com uma Feiticeira” (*I married a Witch*, Paramount Pictures, 1946).

A imagem da bruxa surge na TV na década de 1960 com a produção estadunidense a “A feiticeira” (*Bewitch*, ABC, 1964-1972). A série, no estilo *sitcom*, já trazia em sua narrativa questões ligadas às condições das mulheres nessa cultura. A personagem principal, Samantha, vinha de uma linhagem de bruxos e se apaixona por um homem comum, sem poderes, Darrin Stephens, que correspondia os sentimentos de Samantha, mas se casa com ela sob a condição dela viver uma vida comum de classe média estadunidense aos moldes do *American Dream* sem usar seus poderes de bruxa. O grande conflito da série está, exatamente, na dificuldade que é para Samantha fazer essa renúncia. A narrativa explora os paralelos entre a metáfora dos poderes sobrenaturais e as potencialidades femininas que estão sendo reprimidas em uma vida voltada apenas para os cuidados do lar, filhos e marido. E trata de forma cômica as pequenas infrações e rebeldias de Samantha, mas ainda com uma mensagem dúbia, em que ora a personagem

¹ Espada e feitiçaria (S&S) ou fantasia heroica trata-se de um subgênero de fantasia que trazem o tema do herói em enredos que envolvem aventuras e batalhas violentas. Segue a estrutura da Jornada do Herói de Campbell e as narrativas são mais centradas em jornadas pessoais do que em ideias que salvam o mundo de grandes vilões.

chegava à conclusão que usar seus poderes só trazia confusão, ora percebia a importância de reconhecer a potência da magia herdada de sua mãe.

A bruxa segue sendo tema das produções contemporâneas. No catálogo da Netflix, de 2023, há dez séries que abordam o tema da bruxaria, trazendo a mulher como personagens importantes da trama:

Quadro 1 - Relação de Séries da Netflix que abordam o tema da bruxaria a partir de personagens femininos

Produtora original/ Ano de lançamento Netflix	Título	Principal Categoria
Hallmark Channel, 2015	Good Witch	Jovem/Adulto
Netflix, 2017	Little Witch Academia	Infantil
Netflix, 2017	A Pior das Bruxas	Infantil
Netflix, 2018	O Mundo Sombrio de Sabrina	Adolescente
Netflix e Caracol Television, 2019	Sempre Bruxa	Adolescente
Netflix, 2019	The Witcher	Jovem/Adulto
Netflix, 2020	Cursed – A Lenda do Lago	Jovem/Adulto
Netflix, 2020	Luna Nera	Adolescente
Netflix, 2020	October Faction	Jovem/Adulto
Netflix, 2021	Fate – a saga Winks	Jovem/Adulto

(Fonte: Elaborada pela autora a partir dos dados da Netflix, 2023)

O conjunto das produções atendem a públicos de diferentes idades. As duas primeiras produções são voltadas para o público infantil, O mundo sombrio de Sabrina (Cilling Adventure of Sabrina, 2018), Sempre Bruxa (Siempre Bruja, 2019) e Lua Negra (Lua Nera, 2020) são as que têm características mais próximas do público adolescente, as demais produções são voltadas para o público jovem e adulto. E também de diferentes contextos culturais. A proposta da plataforma Netflix, é produzir e distribuir conteúdo multiplataforma que tenha caráter, interculturais e transnacionais. Por isso é possível observar que são disponibilizadas na plataforma narrativas que abordam, por exemplo, o tema da bruxa a partir de perspectivas culturais diferentes: Lua Negra em uma perspectiva europeia, O mundo sombrio de Sabrina, estadunidense e Sempre Bruxa, latino-americana, articulando ao enredo ficcional aspectos históricos de cada região.

A série colombiana “Sempre Bruxa”, de Ana Maria Parra, produzida em parceria com a Caracol TV² e diferencia-se das outras séries do mesmo nicho por abordar o tema da bruxa a partir de uma visão interseccional, que leva em conta o processo de colonização da América Latina. A personagem principal, Carmem Eguiluz, vive em Cartagena, cidade portuária onde houve um dos maiores tráficos de escravos do mundo e foi sede da inquisição espanhola na Colômbia. A narrativa está estruturada dentro do gênero melodrama, com algumas características das *teenpics* estadunidenses. A série traz como principal recurso narrativo a viagem no tempo, apresentando o contexto sociocultural da cidade tanto no século XVII quanto no século XXI, permitindo uma livre associação entre as condições das mulheres no início da modernidade e a condição atual da mulher, que em partes supera as anteriores e, em partes, mantém o sistema de opressão representado por meio do preconceito religioso, da pornografia de vingança e o próprio feminicídio.

O enredo da série é inspirado no livro “Yo, Bruja” (2015) da autora Isadora Chacón e na personagem histórica de Cartagena, Paula Eguiluz, mulher negra escravizada que ficou conhecida por suas magias amorosas e por ter sobrevivido a duas passagens pelo tribunal da Inquisição no século XVII. A série vai muito além da narrativa do livro de Chacón (2015), trazendo passagens da história de Paula Eguiluz inserida no roteiro da série como mãe de Carmem. A narrativa reproduz conflitos e personagens relatados nos arquivos da Inquisição que registram o julgamento de Paula Eguiluz, trazendo também reflexões de Paula e desfechos parecidos com os que a personagem histórica sofreu (MAYA RESTREPO, 2019).

A Netflix é um novo agente cultural, que vem mudando de forma significativa o contexto das disputas narrativas, principalmente no cenário global. Trazendo novos atores e possibilidades de produção no mundo todo, ela permite um importante intercâmbio cultural, troca de saberes, apesar de fazer isso de forma desigual e com uma predominância da estética hollywoodiana. Portanto, questionar sua produção, os saberes e as explicações que suas narrativas dão para os fenômenos culturais é relevante, na medida em que eles são responsáveis por alimentar a visão que as pessoas têm sobre o mundo e, principalmente, sobre si mesmas.

² Canal de televisão aberta colombiano, proprietário também dos canais de assinatura e de canais de televisão digital terrestre. Disponível em: <https://www.caracoltv.com/>. Acesso em 13 de set de 2023.

Diante disso, essa tese faz o seguinte questionamento acerca da série “Sempre Bruxa” (2019), produção cultural localizada o catálogo da Netflix: *Como a série Sempre Bruxa traz em seu esquema explicativo narrativo a imagem da bruxa, considerando a construção da identidade da protagonista Carmem Eguiluz no contexto do século XVII e no contexto do século XXI? E como são abordadas as questões interseccionais gênero, raça e classe na apresentação e definição dessa identidade?*

O objetivo geral da análise da série é compreender qual a imagem da mulher latino-americana que a série constrói, e exporta, no contexto transnacional da plataforma da Netflix e como se dá a interseccionalidade dessa construção diante das tensões de gênero, raça, classe e religiosidade que se tornam inteligíveis a partir dos esquemas narrativos apresentados.

Os objetivos específicos são:

- a) Contextualizar historicamente as categorias de opressão identificadas na construção da narrativa;
- b) Refletir sobre a aplicação dos esquemas narrativos na construção da personagem Carmem Eguiluz e sua relação na elaboração das possibilidades de autodefinição;
- c) Apresentar uma análise da interseccionalidade dessas categorias na construção da personagem Carmem Eguiluz
- d) Apresentar a leitura da identidade político-narrativa construída por meio da personagem Carmem Eguiluz.

Para isso no segundo capítulo será apresentado o conceito de Mediações culturais de Jesus Martín-Barbera e sua articulação com os pressupostos teóricos da hermenêutica de Paul Ricoeur (2006,2010). Esses conceitos são centrais para a construção do argumento dessa tese e irão auxiliar na compreensão de como as narrativas mediam a relação dos sujeitos com o tempo e consequentemente com suas identidades.

No terceiro capítulo será desenvolvida a discussão sobre como as narrativas são atravessadas por questões sócio-políticas. Por meio, principalmente, das ideias e teses das autoras Patrícia Hill Collins (2019a,2019b), bell hooks (2019) e Audre Lord (2019) serão apresentados temas relativos às narrativas e suas representações

que são sensíveis ao feminismo negro como as imagens de controle, Autodefinição, Subjetividade Radical e Interseccionalidade que irão em seguida fundamentar a análise da personagem Carmem Eguiluz, dentro de uma abordagem da interseccionalidade que se propõe a olhar para o objeto de forma intracategorial.

O quarto capítulo é dedicado à análise da personagem Carmem Eguiluz, protagonista da série “Sempre Bruxa” (2019), iniciando-se com a apresentação do protocolo metodológico e em seguida das etapas de análise baseada na proposta hermenêutica de Paul Ricoeur (2006, 2010). Desta forma, na etapa da mimesis I será apresentada uma pesquisa bibliográfica acerca dos elementos pré-figurativos presentes nos temas e categorias de opressão abordados pela série. Na etapa da mimesis II serão abordados os conflitos vividos pela personagem tanto internamente, quanto junto aos outros personagens, buscando evidenciar como são tratadas as questões interseccionais da personagem na construção da narrativa e como os esquemas explicativos são construídos para orientar o entendimento do espectador a respeito dos domínios de poder cultural, disciplinar e interpessoal. E por fim, na mimesis III será discutido como o tema da viagem no tempo auxilia na síntese de elementos heterogêneos, proporcionando o encontro entre as mentalidades do século XVII e XXI por meio da jornada pessoal da protagonista.

As considerações finais apresentarão uma síntese conceitual e teórica dos resultados obtidas por meio da pesquisa em torno dos temas que a série Sempre Bruxa traz em seus esquemas explicativos. Busca-se também apresentar uma visão geral de como a análise da série contribui para a compreensão da interseccionalidade presente na construção de personagens negras mulheres, latinoamericanas e suas expressões pessoais e culturais, que podem ser oprimidas ou evidenciadas dentro dos esquemas explicativos narrativos.

2 A NARRATIVA COMO MEDIAÇÃO CULTURAL

O conceito de mediação está ancorado em um projeto teórico-metodológico que enxerga a comunicação como parte fundante dos processos de formação socioculturais e que, por isso, autores como Martín-Barbero, um dos nomes mais importantes nesse campo, se preocupa sobretudo em construir uma rede de sentidos que possa se vincular ao conceito de mediação e não em chegar a uma síntese final do termo. Entender os processos de mediação tem como intenção inicial catalisar as leituras de como se dá o processo de formações socioculturais, para em seguida se abrir novamente orientando o olhar para o papel da comunicação e suas possibilidades de ação social.

2.1 O CONCEITO DE MEDIAÇÃO: DEBATES EPISTEMOLÓGICOS ACERCA DA OBRA DE JESUS MARTÍN BARBERO

O termo mediação, em seu desdobramento como mediação cultural, já existe há muito tempo, sendo utilizado por várias áreas das humanidades (DAVALLON, 2003). Entretanto, ganhou maior notoriedade no campo da comunicação a partir da publicação do livro *Dos meios às mediações* (1987) de Jesus Martín-Barbero. O livro foi publicado pela editora Gustavo Gili em Barcelona, como parte da coleção *Mass Media* coordenada por Miguel de Moragas. Esta publicação inaugurou uma nova proposta teórico-metodológica para pensarmos os processos de comunicação, deslocando a atenção dada aos meios de comunicação de massa para as mediações culturais.

O ponto central do livro é sua proposta de reformulação dos pressupostos teóricos que norteiam o entendimento dos processos de comunicação, propondo uma abordagem teórico hermenêutico. O autor faz uma análise crítica dos pressupostos teóricos apresentados pela Escola de Frankfurt e aponta que o modelo teórico marxista da comunicação se mostra insuficiente ao colocar a indústria cultural de forma totalizante e alienadora e ignorar o potencial de agência dos indivíduos, presente nos conflitos e contradições encontradas quando analisamos os processos de dominação hegemônica. A partir de seus estudos filosóficos e de algumas proposições dos Estudos Culturais ingleses, Martín-Barbero (1987) propõe

uma teoria que entende o ser humano de forma ativa nos processos de comunicação, considerando que o resultado da recepção está envolto a uma articulação de meios de interpretação individuais e coletivos que compõem o repertório vivo de cada indivíduo.

A mediação é entendida de forma geral como a compreensão dos sentidos que movem a ação na cultura: “O campo daquilo que denominamos mediação é constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade” (MARTIN-BARBERO, 2010, p.264). A partir do conceito de semântica da ação de Ricoeur (1975), o autor desenvolveu em sua tese de doutorado o conceito: palavra ação, assim ele postula que, historicamente, na cultura popular a palavra se torna uma ação quando se articula em forma de: mito, profecia e poesia (MARROQUÍN PARDUCCI, 2018). Portanto, para entender os processos de mediação é preciso compreender que a interpretação dos enunciados dos textos midiáticos não é linear, o significado da leitura não reside em encontrar a intenção por traz do texto, a transmissão de uma mensagem para um receptor, mas “o mundo para o qual o texto se abre” (idem) na interação dialógica autor-texto-leitor.

A escolha por não definir o termo mediação de forma cabal é um dos principais pontos da crítica feita à visão barberiana de comunicação. O autor Luiz Signates, em seu artigo: *Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos da Comunicação* (2003), observa que o termo “mediação, “mediar” e “mediador” aparecem de forma muito relevante nos levantamentos das pesquisas no campo da comunicação, porém considera que o conceito não é apresentado de forma precisa e consensual como se espera, nem mesmo pelos pesquisadores que adotam os estudos culturais como referencial teórico. Diante das múltiplas possibilidades de se pensar o conceito de “mediação”, o autor aponta a inconsistência do conceito e sua falta de clareza, pois ao se abrir para várias possibilidades de desdobramento, ele passa a ser compreendido de uma forma simplista e generalizada pela ideia central de que “tudo é mediação”. Entretanto, o próprio autor reconheceu que há um esforço contínuo entre esses pesquisadores, inclusive do próprio Martín-Barbero, em avançar na compreensão do que se trata o processo de mediação cultural e tornar o conceito mais claro e operacionável dentro dos limites da teoria das mediações.

Como observa a pesquisadora Amparo Marroquín Parducci (2017), Martín-Barbero tem como centro de seu interesse entender como a comunicação se dá nas classes populares, no resgate de uma sabedoria que foi silenciada pela razão ilustrada. Partido desse enfoque teórico, o autor utiliza o conceito para pensar como os espectadores e consumidores se apropriam das ideias dos produtos midiáticos e, a partir delas, dão sentido para suas vidas, ora reiterando práticas e valores culturais hegemônicos, ora confrontando-os e renovando os sistemas culturais. Dessa forma, o autor entende a comunicação como um processo e não como objeto, recusando-se a estabelecer uma definição final ao termo mediação, pois como um termo que se refere a um processo, ele pode assumir múltiplos desdobramentos de acordo com o contexto que está sendo analisado. Articulando sua visão teórico-filosófica com as premissas de outros pesquisadores dos Estudos Culturais ingleses, como Williams (1979) e Hall (2009), Martín-Barbero (1998) argumenta:

Pois bem, na perspectiva do descentramento³ e da diáspora, a comunicação não se confunde mais com o movimento de uma mensagem que circula entre um emissor e um receptor. E encontra na ideia e imagem da rede — ou melhor, no seu plural: redes — a possibilidade de pensar a multiplicidade de sentidos que sustentam a comunicação humana e a diversidade de sentidos em que a informação se move quando se dispersa no entrelaçamento de circuitos (MARTÍN-BARBERO, 1998, p.12).

Dantas (2008) observa que ao colocar-se como contraponto às teorias ancoradas na ideia de controle social dos meios, a proposta barberiana estabelece como foco a observação dos espaços simbólicos e de representação que orientam as trocas de sentido. Assim, o autor entende e aplica o conceito de mediação em sua pesquisa considerando que: “o ato de mediar significa fixar entre duas partes um ponto de referência comum, mas equidistante, que a uma e a outra faculte o estabelecimento de algum tipo de inter-relação” (DANTAS, 2008, p.4).

Outro ponto da crítica à obra, apresentada por Signates (2003) diz respeito à relação entre o conceito de mediação apresentado pelo autor em contraponto ao conceito apresentado anteriormente por Raymond Williams. Após contextualizar a obra de Martín-Barbero (1987), o autor apresenta o ponto principal de sua crítica que

³ “Pues, desde la perspectiva del descentramiento y la diáspora, la comunicación deja de ser confundida con el movimiento de un mensaje que circula entre un emisor y un receptor. Y encuentra en la idea y la imagen de red — o mejor en su plural: redes — la posibilidad de pensar la multiplicidad de sentidos que sostienen la comunicación humana y la diversidad de sentidos en que se mueve la información al dispersarse en el entrelazamiento de los circuitos”.

questiona o fato de Martín-Barbero se apropriar da ideia de mediação presente na obra *Marxismo e Literatura* (1979) sem problematizar o fato de que Williams abandona o uso do conceito na fase final de sua obra, por considerá-la insuficiente para descrever as inter-relações da cultura, devido à falta de materialidade do conceito e o dualismo que o termo carrega ao separar a realidade, da visão que se tem da realidade.

Há claramente uma grande influência do pensamento de Raymond Williams na obra de Martín-Barbero, principalmente da publicação *Marxismo e Literatura* (1979) como aponta Signates (2003) em sua crítica. Entretanto, essa influência se dá, sobretudo, na compreensão de Martín-Barbero sobre hegemonia e sua relação com a dinâmica de transformação dos processos culturais e não na elaboração do conceito de mediação, como o autor aponta. Ao apresentar uma revisão de sua obra, Martín-Barbero (1998) deixa claro que o conceito de mediação, apresentado em seu livro *Dos meios às mediações* (1987), foi pensado anteriormente, no processo de elaboração de sua tese de doutorado⁴, em que faz um estudo da linguagem a partir de suas referências teóricas vindas da filosofia, principalmente da hermenêutica de Paul Ricoeur:

Muitas pessoas me perguntaram de onde tirei o conceito de mediação, e quase sempre recorro, dependendo do campo de onde a pergunta foi feita, seja à fenomenologia de Hegel (1952) ou à sociologia de Martín Serrano (1977). Mas nos últimos meses, relendo minha tese de doutorado ao mesmo tempo que um livro que inclui em uma longa entrevista a biografia intelectual de Paul Ricoeur (1995), descobri que minha tese tratava do cruzamento, da intersecção, de três tipos de mediação que estão muito presentes na obra de Ricoeur [...](MARTÍN-BARBERO, 1998, p.202-203).⁵

A intersecção dos três tipos de mediação trabalhadas em sua tese de doutorado, presentes na obra de Ricoeur, se dão segundo Martín-Barbero (1998) da seguinte forma:

⁴ A tese foi publicada novamente em 2018 em Bogotá: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *La palabra y la acción: por una dialéctica de la liberación*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2018.

⁵ Mucha gente me ha preguntado de dónde tomé el concepto de mediación, y casi siempre he solido apelar, según fuera el campo desde el que se me formulaba la pregunta, o bien a la fenomenología de Hegel (1952) o a la sociología de Martín Serrano (1977). Pero en estos últimos meses, releendo mi tesis de doctorado al tiempo con un libro que recoge en una larga entrevista la biografía intelectual de Paul Ricoeur (1995) descubrí que mi tesis trabajó el entrecruce, la intersección, de tres tipos de mediación muy presentes en la obra de Ricoeur [...](MARTÍN-BARBERO, 1998, p.202-203).

- 1) Aquele que produz a espessura dos signos. Ou seja, a construção de sentido que surge no processo de objetivação da ação por meio da linguagem.
- 2) Aquele que emerge no reconhecimento de que o outro implica linguagem. Aqui, o autor destaca o processo de construção de sentido que se dá por meio da percepção da alteridade, da adequação dos sentidos ao repertório do outro.
- 3) Aquele que constitui a relação com o mundo como lugar de emergência do sentido. Nesse último tipo de mediação o autor destaca o processo de apreensão do sentido a partir da percepção da auto-implicação, que surge quando a pessoa se percebe não só como detentor da linguagem, mas como sujeito dela.

Partindo de uma leitura alinhada à hermenêutica de Paul Ricoeur, o autor destaca que no processo de mediação o ser humano representa a si próprio e ao seu entorno, o que possibilita a troca de sentidos. Martín-Barbero (1998) propõe, assim, uma visão complexa da comunicação a partir do estudo das mediações, entendendo que os sentidos produzidos pelos produtos comunicacionais são apreendidos por múltiplas variáveis culturais (subjetivas, comunitárias e institucionais) por meio da produção de representações e símbolos da vida cotidiana:

Por muito tempo a verdade cultural dos países latino-americanos importou menos do que as seguranças teóricas. E assim estivemos convencidos de que a comunicação nos deveria apresentar uma teoria – sociológica, semiótica ou informacional – porque só a partir dela seria possível demarcar o campo de interesse e precisar a especificidade de seus objetos. Entretanto, alguma coisa da realidade se mexeu com tanta força que provocou uma certa confusão, com a derrubada das fronteiras que delimitavam geograficamente o terreno e nos asseguravam psicologicamente. Apagado o desenho do ‘objeto próprio’, ficamos à mercê das intempéries do momento. Mas agora não estamos mais sozinhos: pelo caminho já encontramos pessoas que, sem falar de ‘comunicação’, não deixam de questioná-la, trabalhá-la, produzi-la: gente das artes e da política, da arquitetura e da antropologia. Foi necessário perder o ‘objeto’ para que encontrássemos o caminho do movimento social na comunicação, a comunicação em processo (Martín-Barbero, 2010, p. 280).

Há ainda um último ponto importante a ser discutido, presente na crítica de Signates (2003) e Bastos (2008), que é a dificuldade de se operacionalizar o

conceito de mediação, por conta de sua imprecisão conceitual. Bastos (2008) aponta a necessidade de se pensar uma arquitetura conceitual mais robusta para o conceito de mediações, com definições mais específicas para o campo da comunicação, ultrapassando assim definições que se ancorem em uma diversidade indiferenciada: “Um ponto de vista comunicacional pedirá outras noções, porque para além da operacionalidade medial da cultura, quer compreender o que há de comunicacional em cada cultura” (BASTOS, 2008, p.88). Já Signates (2003) valoriza o esforço teórico de Orozco (1994) e Lopes, Boreli e Resende (2002) em buscar propostas para operacionalizar o conceito. O autor, porém, não reconhece que a raiz da elaboração do conceito de mediação, desdobrado em categorias, já está presente na sistematização do Mapa das Mediações proposta pelo próprio Martín-Barbero em congressos, seminário e reedições de “Dos meios às Mediações” (LOPES, 2018).

Os autores Signates (2003) e Bastos (2008) apresentam suas críticas ao conceito de mediação dando pouca importância às atualizações teóricas desenvolvidas no campo. Ao mesmo tempo em que o livro e o conceito de mediação foram largamente adotados como uma perspectiva válida no campo da comunicação, a obra é constantemente revisada diante das críticas e apontamentos dos pares, a fim de tornar suas proposições mais claras, atualizadas e operacionalizáveis, o que se reflete nas pesquisas que utilizam o autor como referência (LOPES, 2018), como será aprofundado a seguir.

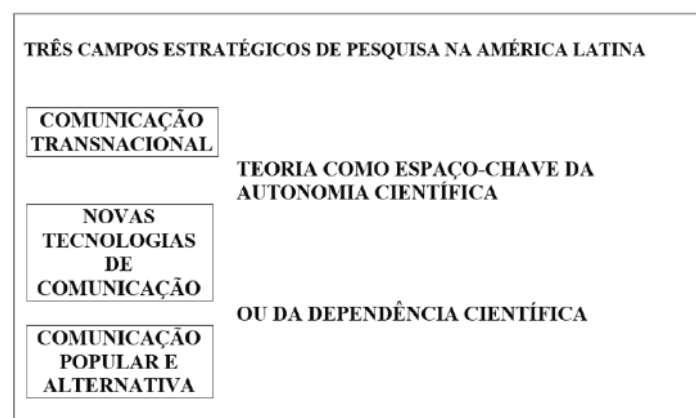
2.1.1 Mapa das mediações: atualização e ampliação do conceito

A pesquisadora Maria Immacolata Vassallo Lopes em seu artigo Teoria barberiana da comunicação (2018), apresenta a evolução do Mapa das Mediações ao longo dos trinta anos (1987-2017). As transformações do esquema, que operacionaliza as categorias possíveis de análise, evidencia um movimento epistemológico ainda em processo de construção, aberto às contribuições da comunidade científica que a ele se dedica e às mudanças que o próprio contexto social lhe exige. Essa abertura e flexibilidade são características da forma de fazer pesquisa de Martín-Barbero.

O Mapa das Mediações é um instrumento pensado para fazer a tradução operacional dos conceitos apresentados na Teoria das Mediações (MARTÍN-BARBERO, 1987), para ser articulado em pesquisas dos processos

comunicacionais, no âmbito de recepção ou análise de produtos midiáticos. Segundo Lopes (2018), as questões do primeiro mapa surgem em 1980, antes mesmo da publicação de *Dos meios às mediações* (1987), em embates na comunidade de pesquisadores latino-americanos, acerca da transposição de modelos de análise de países anglo-saxões e europeus que eram apropriados pelas pesquisas de forma acrítica. Essas questões preliminares giravam em torno dos seguintes pontos:

Figura 1 Mapa das metodológico de Jesus-Martín-Barbero (1982)



(Fonte: Lopes, 2018, p.50)

Esse esquema tinha como objetivo orientar a discussão que visava superar modelos já postos de análise da comunicação midiática, dando maior enfoque a processos de recepção e à criatividade popular: “Entendendo por popular, a memória de outra economia tão política quanto simbólica, a memória de outra matriz cultural muitas vezes negada” (Martín-Barbero, 1982, Apud: Lopes, 2018, p. 50).

O primeiro mapa (figura 2) é pensado a partir da televisão e das relações de poder que estruturam seu funcionamento, direcionando assim as possibilidades de mediação que podem ser investigadas nesse processo comunicacional.

O mapa situa os espaços constitutivos das mediações: Comunicação-Cultura-Política. Seus eixos organizam as possibilidades de cruzamento em uma relação diacrônica ou histórica, que pode ser estabelecida entre eles por meio das matrizes culturais e formatos industriais; e em uma relação sincrônica, como a relação entre a lógica da produção e as competências da recepção.

Figura 2 - Primeiro Mapa Metodológico das Mediações (1987)



(Fonte: Lopes, 2018, p. 53)

Entre o período da edição em que se apresentou o primeiro mapa e o segundo mapa (1998) ocorreram modificações significativas no conceito de mediações. O conceito, inicialmente, havia sido entendido como uma perspectiva de investigação que se limitava ao viés da recepção e, com o tempo, se passa a afirmar progressivamente a importância do conceito de mediação para pensar uma Teoria da Comunicação. Ganha força também o entendimento de que o conceito de mediação não pode limitar-se a uma única e exclusiva definição, que é preciso pensá-lo no plural: mediações (LOPES, 2018). Surge, assim, o segundo mapa na edição de Dos meios às mediações (1998).

Figura 3 - Segundo Mapa Metodológico das Mediações (1998)



(Fonte: Lopes, 2018, p.54)

O segundo mapa tem por objetivo oferecer um esquema que apoie o estudo da cultura a partir da comunicação: “[...] deslocando o estudo das mediações culturais da comunicação para o das mediações comunicativas da cultura” (LOPES, 2018, p. 54). A busca dessa discussão consiste em compreender como os sentidos se deslocam da cultura para a comunicação durante os processos de trocas de

sentido. O mapa visa servir como apoio para análise de qualquer fenômeno social que se relacionasse com a comunicação, cultura e política, articulando os âmbitos: da produção, meios, mensagens e recepção.

As mudanças que ocorreram no intervalo entre a publicação do segundo mapa e o terceiro, estão muito ligadas às mudanças no consumo material e simbólico, condicionadas pelas mudanças tecnológicas. Foi preciso repensar as estratégias e vetores que de fato medeiam as relações contemporâneas com os produtos midiáticos:

As mediações devem ser entendidas como processos estruturantes que configuram e reconfiguram tanto a lógica da produção quanto a lógica dos usos. Elas exigem pensar ao mesmo tempo o espaço da produção assim como o tempo do consumo, ambos articulados pela vida cotidiana (usos/consumo/ práticas) e pela especificidade dos dispositivos tecnológicos e discursivos das mídias envolvidas (LOPES, 2018, pp.54-55).

Assim, o terceiro mapa traz uma reformulação dos eixos de análise, que passam a colocar como categorias fundamentais a relação entre a temporalidade e a espacialidade, e a relação entre a mobilidade e os fluxos de informação. Trazendo como pontos de mediação a identidade e a cognitividade, tecnicidade e ritualidade.

Figura 4 - Terceiro Mapa Metodológico das Mediações (2010)



(Fonte: Lopes, 2018, p. 56)

Como explica Lopes (2018) um mapa não substitui o outro, suas transformações têm como objetivo ampliar as possibilidades de observação de como se dão as mediações no contexto contemporâneo. Assim, esse mapa está vinculado aos anteriores, mas acrescenta a eles a possibilidade de observar com maior enfoque valores, práticas e significados que surgem com a cultura digital :

A tecnologia digital desloca os saberes modificando tanto o estatuto cognitivo como institucional das condições do saber, conduzindo a um forte borramento das fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, arte e ciência, saber especializado e conhecimento comum (LOPES, 2018, p.55).

A evolução dos circuitos da cultura provocada pelos meios digitais exigiu novas elaborações acerca das mediações culturais. Em suas observações e trocas sobre as mutações dos processos comunicacionais, Martín-Barbero direciona seu adensamento teórico para a noção de tecnicidade e suas implicações na sensorialidade. O quarto mapa (RINCÓN; JACKS, *et al*, 2019) traz um novo eixo que propõe pensar a relação entre as tecnicidades e as sensorialidades, temporalidades e espacialidades, articuladas com as possibilidades das mediações: identidade, narrativas, redes, cidadanias.

Figura 5 - Quarto Mapa das Mediações (2017)



Fonte: (Lopes, 2018, p58)

O quarto mapa foi proposto por Martín-Barbero em 2017, poucos anos antes de seu falecimento, em 2021, por isso há poucas publicações do próprio autor desenvolvendo seus conceitos. Em 2019, os pesquisadores Omar Rincón, Nilda Jacks, Daniela Schmitz, Laura Wottrich organizaram pela CIESPAL – Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, o livro: *Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural: Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero*, que traz a concepção central do novo mapa postulada por Martín-Barbero e também, em colaboração com a rede de pesquisadores da

organização, aborda e aprofunda o entendimento de cada eixo e mediações propostas no mapa.

Lopes (2018) ressalta a importância dos Mapas das Mediações para entendermos a evolução da teoria e das pesquisas que a colocam em teste por todo o mundo. A apropriação desses mapas deve ser feita de acordo com os protocolos metodológicos desenvolvidos em cada pesquisa, sendo possível que o pesquisador adicione categorias próprias para seus objetos. Um das grandes preocupações dos pesquisadores que utilizam essa teoria é a de não condicionar a pesquisa ao método e sim o contrário. Sem abrir mão do rigor científico, busca-se caminhos que abram as perspectivas para a compreensão da relação entre a comunicação e a cultura e não que limitem sua compreensão às categorias pré-determinadas pelos esquemas conceituais propostos nos Mapas.

O debate acerca da Teoria das Mediações de Martín-Barbero (1987) tem sido muito frutífero para o avanço dessa teoria e de seus desdobramentos empíricos e teórico-filosóficos. As questões levantadas por Signates (2003) e Bastos (2008) como a apresentação da teoria sob o status de teoria guarda-chuva e, conseqüentemente, a difícil operacionalização de suas proposições, apresentam uma visão limitada da teoria das mediações, entretanto o debate entre os pares é fundamental para que se possa aprimorar continuamente esse modelo epistemológico e avançar cada vez mais na compreensão das relações culturais que se estabelecem no eixo comunicação-cultura-política.

O reconhecimento da teoria das mediações está atrelado à condição multidisciplinar dessa proposta e da indispensável rede colaborativa formada por seus pesquisadores. Por isso, os questionamentos de Bastos (2008) sobre a especificidade da comunicação dentro desse modelo teórico talvez não seja recebido com tanta relevância pelos pesquisadores da área, pois essa preocupação disciplinar não faz parte da agenda desse modelo metodológico, que assumiu a interdisciplinaridade como base para o seu desenvolvimento epistemológico.

2.2 ARTICULAÇÕES FILOSÓFICAS EM TORNO DO CONCEITO DE MEDIAÇÃO

O principal conceito teórico que fundamenta esta tese é o conceito de mediação de Jesus Martín-Barbero (2010), localizado em sua obra inaugural “Dos meios às mediações” (2010) e, principalmente, na quarta versão do mapa das

mediações (2017) (RINCÓN; JACKS, et al, 2019) em que ele traz de forma clara o papel mediador das narrativas. Mesmo que o termo “narrativa” não apareça em destaque nos primeiros mapas do modelo metodológico de Martín-Barbero (2010), é possível observar que é um aspecto importante das mediações culturais, tanto na importância que o autor dá aos gêneros da TV como o melodrama, quanto no cotidiano da recepção, destacando-o principalmente pelo aspecto que Ricoeur (2006) denomina de Inteligência Narrativa:

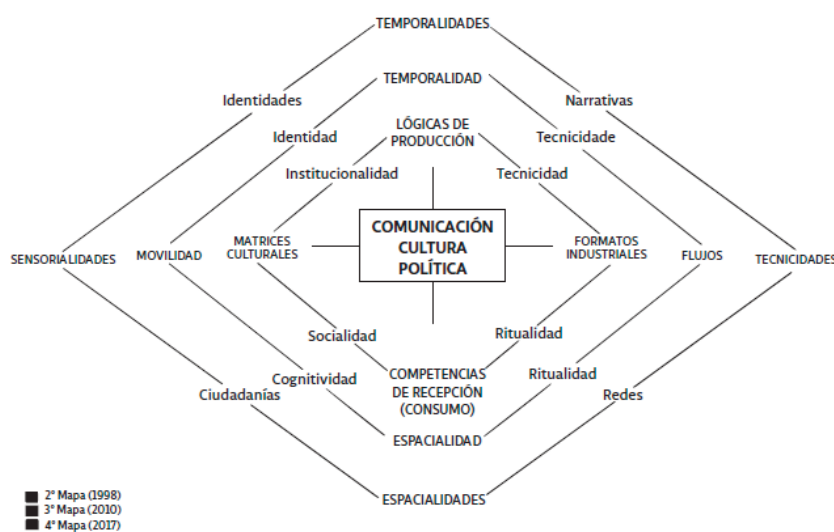
[...] a competência textual, narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição da emissão, mas também da recepção. Qualquer telespectador *sabe* quando um texto/relato foi interrompido, conhece as formas possíveis de interpretá-lo, é capaz de resumi-lo, dar-lhe um título, comparar e classificar narrativas. Falantes do ‘idioma’ dos gêneros, os telespectadores, como nativos de uma cultura textualizada, ‘desconhecem’ sua gramática, mas são capazes de falá-lo” (MARTÍN-BARBERO, 2010, p.304).

Ao discutir o eixo em que se encontra a mediação narrativa no último mapa das mediações, as autoras Lourdes A. P. Silva e Maria A. F. Baseio (2019) observam que a mediação narrativa substitui, no último mapa (2017), a mediação da tecnicidade presente nos mapas anteriores (mapa 2, 1998 e mapa 3, 2010), e a tecnicidade por sua vez, ganha maior centralidade ao configurar um dos eixos, o que pode ser observado na sobreposição dos quatro mapas proposto pelas autoras (Figura 6).

A tecnicidade, como mediação, nos mapas anteriores, está relacionada com as lógicas de produção, sendo entendida como o modo como as técnicas de produção afetam a linguagem dos meios, transformam o material discursivo e o ambiente que lhe dá suporte. Disso, surgem novas práticas sociais, que serão associadas simbolicamente a valores coletivos, que, por sua vez, serão incorporados aos ritos do cotidiano até retornar para as narrativas: “[...] o significado atribuído às tecnicidades, para JMB, se relaciona com a habilidade de argumentar, expressar, criar e comunicar por meio de formas materiais”⁶ (SILVA E BASEIO, 2019, 172).

⁶ “[...] el significado atribuido a las tecnicidades, para JMB, se relaciona con la habilidad de argumentar, expresar, crear y comunicar por medio de formas materiales” (idem)

Figura 6 - Relação entre as versões do Mapas das Mediações



(Fonte: Silva e Baseio, 2019, p. 171)

Por mais que as tecnicidades ocupem um lugar novo no mapa, esse reposicionamento, que é também conceitual, se adequa aos novos desafios de compreender as mediações culturais, agora também em ambientes virtuais, e refina a compreensão de que é preciso observar as mediações que são próprias da linguagem em sua capacidade de dar materialidade para as novas formas de vivenciar o tempo e o espaço na cultura.

Silva e Baseio (2019) consideram que as novas tecnologias de comunicação trazem novas formas de criar, recriar, ler e reler as narrativas que circulam na cultura. As autoras ressaltam que a necessidade de compartilhar as experiências permanecem diante das mudanças e mesmo que a função da narrativa se transforme, ela dificilmente irá morrer, ou se enfraquecer: “[...] dado que a narrativa é um alimento de sustentação da cultura, sobretudo na América Latina. [...] Elas ocupam um lugar estratégico como bens simbólicos nos processos comunicativos da pós-modernidade”.⁷ (SILVA E BASEIO, 2019, p.181).

⁷ “[...]dado que la narrativa es un alimento de sustentación de la cultura, sobre todo en América Latina. [...]Ellas ocupan un lugar estratégico como bienes simbólicos en los procesos comunicativos de la posmodernidad” (idem)

Ao longo de sua obra, Jesus Martín-Barbero destaca a narrativa como uma das mais importantes formas de mediação cultural. Inserida em sistema complexo que envolve agentes políticos, técnicos, das artes e culturais como elaborado no quarto mapa das mediações (RINCÓN; JACKS, *et al*, 2019). Martín-Barbero vai evidenciar em seu trabalho acadêmico que por meio das narrativas é possível tornar inteligível a visão que se quer passar de um conflito de interesses, ou reforçar uma visão de mundo hegemônica, isso porque elas tocam seu público de forma sensível, desencadeando fluxos de comunicação que vão alimentar a circulação dos sentidos que constituem uma determinada cultura.

Para aprofundar o entendimento de como a narrativa se estrutura enquanto uma forma de mediação cultural, será apresentada a perspectiva hermenêutica de Paul Ricoeur sobre a função da narrativa em sua publicação *La vida: Un relato em busca de narrador* (2006) e no livro *Tempo e Narrativa: A intriga e a narrativa histórica – tomo I* (2010), articulada com pontos de entendimento desse processo no quarto mapa das mediações de Martín-Barbero (1998). A obra de Ricoeur tem uma influência importante na concepção do conceito central de mediação, portanto aprofundar o entendimento de mediação narrativa a partir dela nos permite ao mesmo tempo aprofundar e ampliar o escopo teórico apresentado pelo mapa das mediações.

2.2.1 O papel mediador da narrativa na hermenêutica de Paul Ricoeur

Paul Ricoeur em seu artigo intitulado *La vida: Un relato em busca de narrador* (2006), propõe pensar a relação entre história e vida, para entender como a ficção pode contribuir para fazer da vida, no sentido biológico do termo, uma vida humana. Ele aborda a questão partindo da relação entre relato e vida, buscando superar a ideia de que “as histórias são narradas e não vividas” e que “a vida é vivida e não narrada”. O autor entende que há uma relação significativa entre viver e narrar e que elas não precisam ocorrer de forma distante ou opositiva.

A partir das nossas experiências com as narrativas, nos apropriamos de seus esquemas explicativos: espaço e tempo, papéis e personagens e, principalmente, a forma como pensamos a ação deles dentro de uma história apresentando suas motivações, seu caráter e o que neles nos surpreende. Para defender sua tese, Ricoeur (2010) recorre a autores da teoria da narração elaborada

pelos formalistas russos e checos dos anos 1920 e 1930, pelos estruturalistas franceses dos anos 1960 e 1970 e principalmente da Poética de Aristóteles e do texto Confissões de Santo Agostinho.

A partir da obra Poética, de Aristóteles, ele vai conceituar a ideia da intriga⁸ – *mythos* – que se refere ao mesmo tempo a uma ficção e à forma e estrutura das histórias. Ricouer (2010) destaca em sua leitura da obra de Aristóteles o caráter integrador da intriga. Ele não a vê como um modelo de escrita ou de interpretação do texto, mas um processo dinâmico que articula autor-texto-leitor, em uma composição que perpassa todos os atores dessa relação fazendo com que a história se complete quando é narrada e não no ato da criação do texto.

O autor confere à narrativa uma função de mediação, principalmente da nossa relação com o tempo, como também sugere Martín-Barbero em seu quarto mapa das mediações (RINCÓN; JACKS, *et al*, 2019). Para Ricoeur (2006) é por meio da compreensão do encadeamento dos acontecimentos que compreendemos como os eventos acontecem no tempo e no espaço em que existimos e, mais à frente de sua tese, como nos colocamos como atores em nossa própria história. Essa visão está alinhada com sua visão do papel da hermenêutica: compreender como o antes e o depois do texto se configuram na construção de sentidos que irão orientar a visão existencial e de mundo do leitor:

[...]é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca no fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para a semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores. (RICOEUR, 2010, p.94)

Para entender como se dá a construção desse processo de mediação, o autor se debruça na explicação da composição da intriga apresentada na poética de Aristóteles que está organizada em três fases: mimesis I, II e III.

O primeiro ponto, a mimesis I, a pré-figuração: reflete sobre a capacidade da narrativa fazer uma síntese de elementos diferentes, múltiplos eventos e acontecimentos encadeados em um raciocínio que se configura na história completa

⁸ O termo “Trama” será entendido nesse documento como “intriga”, porque é como o termo está traduzido nas principais publicações sobre o autor e sobre o tema no Brasil.

e singular. Ao contar uma história, o autor enquadra o acontecimento dentro do relato, ele passa a ser muito mais do que algo que ocorre no tempo e no espaço, ele contribui para o relato da experiência vivida, uma elaboração que irá reunir outros elementos da narrativa, outros pontos de vista: “[...] a história narrada é sempre mais do que a simples enumeração, em uma ordem serial ou sucessiva de incidentes ou acontecimentos, pois a narração os organiza em um todo inteligível.” (RICOEUR, 2006, p.10-11).

Ricoeur (2010) explica que na composição de uma personagem os elementos pré-figurativos presentes em sua composição como a intertextualidade com histórias tradicionais como contos, mitos, lendas, enfim, ou a referências a outras imagens da cultura visual, conferem verossimilhança à narrativa. Essa capacidade de organizar eventos heterogêneos em um raciocínio inteligível vem da inteligência prática e da capacidade de relatar esse saber cotidiano através da inteligência narrativa, ou seja, na capacidade de compartilhar esse saber e o processo de aprendizado: “Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas” (RICOEUR, 2006, p.100).

Partindo da obra de Aristóteles, o autor toma o termo Inteligência como *prhōnētika-phrōnesis* (*fronēsis*), entendida como a sabedoria prática, adquirida em uma relação dialética, posteriormente a sabedoria prática se converte no conceito de inteligência narrativa, que se opõe, por sua vez, à Inteligência teórica, ligada a busca por relações de causalidade e princípios imutáveis. O autor identifica na Inteligência narrativa a integração da sabedoria prática, o julgamento moral e a razão teórica:

É função da poesia, em sua forma narrativa e dramática, propor à imaginação e à meditação situações que constituem experimentos mentais por meio dos quais aprendemos a unir os aspectos éticos do comportamento humano à felicidade e infelicidade, fortuna e infortúnio. Aprendemos por meio da poesia como as mudanças na sorte são consequência desse ou daquele comportamento, conforme é construído pela trama no relato. É graças à familiaridade que adquirimos com os tipos de enredos recebidos de nossa cultura, que aprendemos a ligar as virtudes, ou melhor, as excelências, com a felicidade e a infelicidade (RICOEUR, 2006, p.12)

Por sua vez, esse modelo está enraizado na estrutura simbólica que aprofunda a compreensão dos acontecimentos, permitindo que os sentidos conferidos ao “fazer” possam se ampliar e aprofundar para a percepção do “poder-

fazer” e do “saber-poder-fazer”, assim o autor postula: “Se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*” (RICOEUR, 2010, p.100).

Na mimesis II, etapa da configuração da intriga: o autor destaca a capacidade da narrativa de reunir elementos conflitantes como: o encontro com circunstâncias não desejadas, agentes que provocam os acontecimentos e agentes que a sofrem passivamente, colocando os atores em relações de conflito ou colaboração, que podem contribuir para um mesmo objetivo ou acarretar resultados indesejados.

Esse ponto da mimesis II é central para entendermos o processo de mediação da narrativa, pois é ele que articula a relação entre a experiência, o relato e o leitor. Nessa etapa a narrativa se converte em um modelo explicativo, Ricoeur (2010) explica que o agenciamento dos fatos narrados se dá dentro da “imaginação produtiva”, conceito que Ricoeur (2010) elabora a partir da obra de Kant. O autor parte da premissa de Kant de que as categorias do entendimento são inicialmente esquematizadas pela imaginação produtiva, que se refere a capacidade humana de conectar o entendimento lógico à intuição, assim, ele auxilia na elaboração de sínteses que são ao mesmo tempo intelectuais e intuitivas. Dessa forma, a composição de uma história dentro dos modelos narrativos, já assimilados pela cultura, vão organizar um raciocínio lógico acerca dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que ele abre o raciocínio para aspectos da imaginação acerca das circunstâncias, dos personagens, das mudanças de rumo e desfecho da história.

O autor reforça a importância de esse modelo estar ancorado em uma tradição, na sedimentação de um modelo explicativo, que muito embora se mantenha em sua estrutura básica, está sempre aberto à criatividade do poeta: “Há sempre lugar para a inovação na medida em que aquilo que é produzido na *poíesis* do poema é sempre, em última instância, uma obra singular, esta obra aqui” (RICOEUR, 2010, p.121). A compreensão da mimesis II está muito presente na compreensão de Martín-Barbero (2010) sobre a importância dos esquematismos que compõem o gênero melodrama e que o convertem em uma tecnologia de comunicação:

Da narração, o melodrama de televisão conserva uma forte ligação com a cultura dos contos e lendas, a literatura de cordel brasileira, as crônicas antadas nas baladas e nos *vallenatos*. Conserva o predomínio da narrativa, do *contar a*, com que isso implica de presença constante do narrador estabelecendo dia após dia a continuidade dramática; e conserva também abertura indefinida da narrativa, sua abertura no tempo – sabe-se quando começa mas não quando acabará – e sua permeabilidade à atualidade do que se passa enquanto a narrativa se mantém, e as condições mesmas de sua efetivação. (idem, p.308-309)

Outro ponto importante dessa etapa da construção da narrativa segundo Ricoeur (2006), é que ela irá influenciar na nossa capacidade de “seguir a história”, através das expectativas criadas ao longo do curso da narrativa. Nós corrigimos, ou alinhamos, nossas expectativas ao longo da história até que ela chegue no final. O autor observa que esse ponto fica mais evidente quando estamos (re)contando uma história, pois nessa operação é comum haver menos interesse por aspectos inesperados o que permite que nossa atenção se concentre na composição, ou em como a história avança para seu desfecho.

No ponto III da mimesis, a narrativa passa a fazer uma síntese do tempo. A capacidade da narrativa fazer a síntese de elementos heterogêneos, apontada na mimesis I, alcança um nível mais profundo, configurando em sua trama dois tipos de tempo, o tempo como fluxo: que refere-se à sucessão dos acontecimentos, que pode acontecer de forma discreta, aberta e teoricamente indefinida, alternando entre o antes e o depois e o tempo narrado, e o tempo como duração, o desenvolvimento da história em começo, meio e fim, caracterizado pela integração, a culminação e fechamento da narração. O autor ressalta que é nessa operação que a narrativa ganha sua capacidade de mediação, pois a compreensão do tempo narrado é o que legitima o ponto de vista da história, o que se escolheu destacar e o que se deixou escapar:

Por ora, basta caracterizar a história narrada como totalidade temporal e o ato poético como mediação entre o tempo como fluxo e o tempo como duração. Se é possível falar da identidade temporal de uma história, é preciso caracterizá-la como algo que dura e permanece e através do que acontece e escapa (RICOEUR, 2006, p.11).

O autor entende que esse esquematismo narrativo da mimesis I, II e III, é fruto da tradição. Ele não enxerga a tradição como um “depósito morto”, mas sim como a “transmissão viva de uma inovação que pode sempre ser reativada em um retorno aos momentos mais criativos da composição poética” (RICOEUR, 2006,

p.13-14). Ou seja, ele acredita que a tradição é o que permite a comunicabilidade da narrativa, mas que a tradição se mantém viva através do processo de inovação e sedimentação:

Este fenômeno de tradicionalidade é a chave para o funcionamento dos modelos narrativos e, portanto, de sua identificação. A constituição de uma tradição baseia-se, com efeito, na interação entre os dois fatores de inovação e sedimentação. (RICOEUR, 2006, p.14).

Ricoeur (2006) enfatiza que é importante que os modelos tradicionais como a tragédia e a novela, não constituem essências eternas, são apenas modelos já muito sedimentados cuja gênese foi apagada. Ao contar uma história há sempre uma intervenção no modelo tradicional. Por isso é sempre possível haver inovação. É por conhecer os modelos tradicionais previamente que podemos perceber uma história/um modelo narrativo como novo.

Dessa forma, o autor postula que as narrativas são importantes modelos explicativos para elaborarmos valores éticos e formarmos visões de virtudes e sobre a busca da felicidade. No dia-a-dia das pessoas comuns, é por meio desses modelos explicativos que se reflete sobre as grandes questões políticas e sociais. Martín-Barbero (2010), ao analisar o papel do melodrama na cultura latino-americana evidencia esses aspectos da inteligência narrativa presente na conformação dos gêneros televisivos:

Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.305-306)

Retomando o paradoxo: “As histórias se narram, a vida se vive”, o autor postula que a superação dessa aporia é a ideia de que a ficção acompanha a vida. A partir da ideia de fusão de horizontes que empresta de Gadamer ele vai explicar como o mundo do texto e do leitor se fundem fazendo com que a ficção se insira na realidade e vice-versa influenciando nossas experiências e percepções de mundo. Ricoeur (2006) comenta a visão da crítica literária e sua forma de análise, observando que ela cria categorias distintas para pensar os elementos internos e

externos ao texto, o que para ele é demasiadamente didático e não corresponde à experiência do leitor.

Em sua visão, as percepções e experiências sobre si e sobre o mundo estão expressas na linguagem de forma imbricada, como nossa forma de falar e perceber o tempo. No arco narrativo⁹ dos personagens, temos simultaneamente uma construção da experiência vivida e da vida que transcorre no tempo. Seu ponto de vista se detém em uma abordagem hermenêutica, em que o texto opera como mediador entre o homem e o mundo, o homem e o outro, e o homem e si mesmo. O texto organiza, torna inteligível a percepção da realidade:

Do ponto de vista hermenêutico, isto é, do ponto de vista da interpretação da experiência literária, um texto tem um significado diferente daquele que a análise estrutural tirada da linguística o reconhece; é uma mediação entre o homem e o mundo, entre o homem e o homem, entre o homem e ele mesmo. A edição entre o homem e o mundo é o que se denomina referencialidade, a mediação entre o homem e o homem, é comunicabilidade; a mediação entre o homem e ele mesmo é autocompreensão. Uma obra literária implica essas três dimensões de referencialidade, comunicabilidade e autocompreensão. Assim, o problema hermenêutico começa onde a linguística termina (Ricoeur, 2006, p.16)

Para o autor, a própria leitura é uma forma de viver no universo fictício da obra e por conta disso podemos dizer que “histórias se narram e também se vivem imaginariamente” (RICOEUR, 2006, p.17). Retomando a Poética de Aristóteles, o autor define narrativa como sendo a “imitação de uma ação” e assim o autor reforça seu entendimento de que o sentido da narrativa para o leitor está na conexão entre a narrativa e a experiência do que foi anteriormente vivido e sofrido.

[...] devemos enfatizar a mistura entre agir e sofrer, entre ação e sofrimento, que constitui o próprio tecido de uma vida. É essa mistura que a narrativa quer imitar de forma criativa. Na verdade, em nossa referência a Aristóteles, omitimos a própria definição que ele dá da narrativa; isto é, como “imitação de uma ação”, (mimesis praxeos). Devemos, portanto, buscar primeiro os pontos de apoio que a narrativa pode encontrar na experiência viva do agir e do sofrer; o que nessa experiência viva exige a inserção da narrativa e talvez expresse a necessidade dela. (RICOEUR, 2006, p.17).

A falsa evidência de que: a vida se vive e não se narra, é também colocada em xeque pelo autor quando ele aborda a qualidade pré-narrativa da experiência

⁹ O conceito de arco narrativo aqui é pensado dentro do modelo padrão proposto pelo dramaturgo Gustav Freytag em 1863, que divide a história em 5 atos: exposição, aumento da ação, clímax, declínio da ação e desfecho (LUPTON, 2020).

humana: “Uma vida nada mais é do que um fenômeno biológico enquanto a vida não for interpretada. E na interpretação, a ficção desempenha um papel mediador considerável” (2006, p.17). Dessa forma, nós elaboramos e nos damos conta do tempo vivido a partir da possibilidade de configurá-lo em uma narrativa, mesmo que essa se dê *a posteriore* como é o caso de uma narrativa elaborada em uma sessão de psicanálise, ou nos autos de um processo jurídico. Portanto, toda experiência de vida é pré-narrativa, pois mesmo que ela não esteja sendo reconhecida como parte de uma história, pode ser retomada em uma construção futura:

Essa interpretação narrativa da teoria psicanalítica implica que a história de uma vida procede de histórias não contadas e reprimidas transformadas em histórias efetivas que o sujeito poderia assumir e considerar como constitutivas de sua identidade pessoal. Essa busca pela identidade pessoal é o que garante a continuidade entre a história potencial ou virtual e a história expressa pela qual nos responsabilizamos (RICOEUR, 2006, p.19)

As histórias podem também surgir de um pano de fundo que conecta uma história que está sendo narrada a um todo maior de antecedentes. Como pode acontecer no caso de um processo jurídico, em que um determinado suspeito pode se ver em um emaranhado de histórias que ocorreram antes da história, na qual está conscientemente implicado, ser contada. É o que o autor vai chamar de pré-história da história, cujo início quem vai determinar é o narrador.

Dessa dupla análise, conclui-se que a ficção, principalmente a ficção narrativa, é uma dimensão irreduzível da compreensão de si. Se é verdade que a ficção só se completa na vida e que a vida só é compreendida por meio das histórias que contamos sobre ela, então podemos dizer que uma vida examinada, no sentido da palavra que originalmente emprestamos de Sócrates, é uma vida narrada (RICOEUR, 2006, p.20).

E da mesma forma que as narrativas podem servir para resgatar e elaborar um tempo que já foi vivido, pelo leitor, ou pela humanidade em geral, elas também auxiliam o leitor a lidar com o tempo não vivido, ou o tempo esperado. E para pensar as possibilidades de elaboração do tempo dentro do arco narrativo Ricoeur (2006:2010) recorre a duas teorias de Santo Agostinho em Confissões livro XI, e de Aristóteles em Poéticas. Na articulação dessas teorias o autor compara a estrutura do tempo apresentada na noção de *distentio animi* de Agostinho, com a noção de concordância discordante de Aristóteles.

Ricoeur (2006) observa que para Agostinho a percepção do tempo nasce da dissociação entre seus três aspectos: memória, atenção e expectativa, relacionados às noções respectivamente de: passado, presente e futuro. No entendimento do autor o tempo só pode ser percebido no presente, por isso ele entende que sua percepção se dá da seguinte forma: “a expectativa, que ele chama de presente do futuro; memória, que chama o presente do passado; e atenção, que é o presente do presente” (idem, p.20).

Para Agostinho a relação do tempo com os acontecimentos se dá sempre em uma dinâmica em que a discordância triunfa sobre a concordância, pois o tempo humano é sempre instável, durante os acontecimentos há sempre uma dissonância entre o que está acontecendo (presente do presente), e a memória do que se previu que aconteceria (presente do futuro que se converte em presente do passado). Já para Aristóteles a concordância tende a triunfar sobre a discordância, pois, por mais que haja dissonância na percepção dos acontecimentos no tempo corrente, há sempre um ajuste das expectativas para que seja possível a compreensão dos sentidos produzidos no tempo que organiza nossa experiência temporal.

Entretanto, mesmo que cada autor dê maior ênfase há uma dinâmica do tempo, nas duas obras Ricoeur (2006) encontra pontos em que a concordância e a discordância são inerentes uma a outra. No caso da obra de Agostinho, o autor fala da importância da intenção na experiência do tempo e que essa intenção, faz com que a concordância esteja presente na dinâmica do transcorrer do tempo proporcionando uma visão totalizadora do tempo, orientando sua apreensão, mesmo que haja discordância no processo. Para explicar esse ponto Agostinho usa o exemplo da leitura de um poema:

[...] quando vou recitar o poema, ele está inteiramente presente em minha mente, então, enquanto eu o recito, suas partes passam uma após a outra do futuro para o passado, passando pelo presente até que, o futuro se esgotando, todo o poema se torne passado. É necessário, então, que uma visão com intenção totalizante oriente a investigação para que se experimente de forma mais ou menos cruel a mordida do tempo que não para de rasgar a alma, trazendo uma discordância sem fim à espera, memória e atenção. Portanto, se na vivência do tempo a discordância triunfa sobre a concordância, ainda é necessário que este seja o objeto permanente de nosso desejo. (RICOEUR, 2006, p.21).

E da mesma forma que para Agostinho a concordância é sempre uma prerrogativa para que a discordância tenha algum efeito na nossa experiência com o

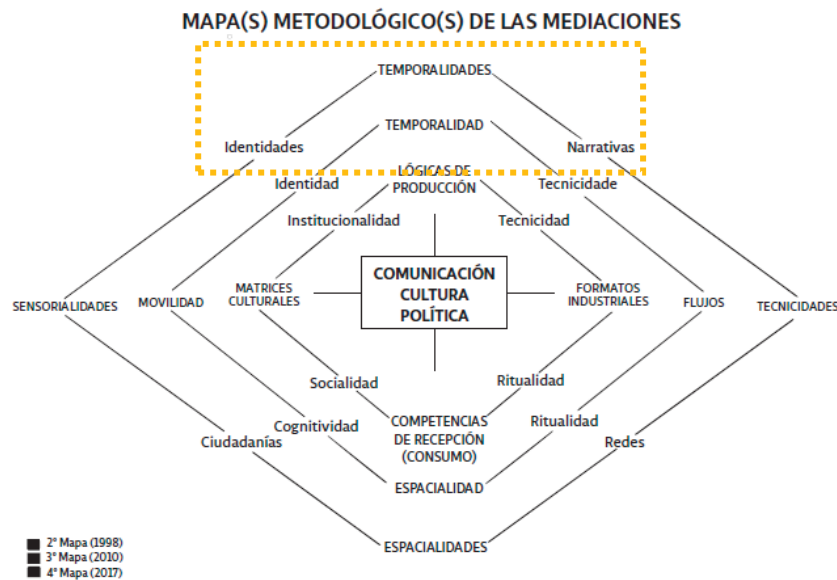
tempo, para a Aristóteles é importante que haja possibilidade de discordância para que a concordância tenha efeito em nossa experiência temporal, o que tem um efeito observável na narrativa: “A tragédia é exemplar a esse respeito. Não há tragédia sem aventuras, golpes de sorte, acontecimentos terríveis e lamentáveis, uma falta imensa cometida por ignorância e erro, mais do que por maldade” (RICOEUR, 2006, p. 21). Portanto, é o conflito entre a concordância, ou seja, nossa capacidade de prever o que vai acontecer e a discordância, infortúnios e desvio da trajetória prevista, que constitui a história e nossa relação com o futuro.

Por meio de suas elaborações acerca da obra de Aristóteles e Agostinho, Ricoeur (2006) evidencia que a narrativa medeia nossa relação com o tempo e com os acontecimentos no transcorrer do tempo. A temporalidade, presente na obra de Martín-Barbero (2010, 2017), tem uma conexão importante com a obra de Ricoeur (2006, 2010) visto que para ambos os autores o tempo está presente na base da nossa compreensão dos fenômenos cotidianos, das nossas expectativas em relação à vida e, em última instância, da nossa conformação às políticas de sociabilidade como explica Martín-Barbero (2010) ao postular sobre a noção de tempo familiar:

[...] o tempo familiar é esse tempo a partir do qual o homem se pensa social, um homem que é antes de mais nada um parente. Daí que o tempo familiar se reencontre no tempo da coletividade. De modo que, entre o tempo da história – que é o tempo da nação e do mundo, o dos grandes acontecimentos que se dão na comunidade – e o tempo da vida – que é aquele vai do nascimento à morte de cada indivíduo, balizado pelos ritos que assinalam a passagem de uma idade a outra – o tempo familiar é o que medeia e possibilita sua comunicação (idem, p.307)

A partir desse ponto da temporalidade, Ricoeur (2006) avança para uma perspectiva teórica em que postula que a narrativa também medeia a relação com a identidade. Essa perspectiva se dá, para o autor, a partir da capacidade de narrar a própria vida e chama essa forma de construção e apreensão da experiência subjetiva de Identidade narrativa. De forma semelhante, o quarto mapa de Martín-Barbero (2019), irá trazer uma triangulação entre o eixo da temporalidade e a mediação por meio da narrativa e da identidade como está identificado por meio do quadro pontilhado que sobrepõe a figura abaixo:

Figura 7 - Conjunto das versões do Mapa das Mediações e a triangulação de mediações: temporalidade, narrativa e identidade



(Fonte: Silva e Baseio, 2019, p. 171)

Por meio da obra de Ricoeur (2006, 2010) é possível aprofundar a compreensão de como essa dinâmica pode se dar. A identidade narrativa é um conceito que aprofunda a ideia de subjetividade, pois para Ricoeur (2006), nós construímos nossa identidade por meio da inteligência narrativa, que se revela quando nos identificamos com as narrativas que circulam na cultura, ou quando nos implicamos na narrativa da nossa própria vida, ajudando a compreender como a tradição é absorvida e apropriada pelos sujeitos. No desenvolvimento de narrativas sobre os acontecimentos, e sobre si, os sujeitos acrescentam à tradição novas roupagens e articulam novos valores práticas e crenças, em uma dinâmica que se alterna entre o processo de sedimentação e inovação, que a revitaliza ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de apreensão de sentido das narrativas em meio às experiências da vida cotidiana:

Nesse sentido, compreender a nós mesmos apresenta os mesmos traços de tradicionalidade que compreender uma obra literária. É por isso que aprendemos a nos tornar narradores de nossa própria história sem nos tornarmos inteiramente atores de nossa vida. Pode-se dizer que aplicamos a nós mesmos o conceito de vozes narrativas que constituem a sinfonia de grandes obras como épicos, tragédias, dramas, romances. A diferença é que, em todas essas obras, é o próprio autor que se disfarça de narrador e usa a máscara de seus múltiplos personagens e, entre todos eles, o autor é a principal voz narrativa que conta a história que lemos. Podemos nos tornar narradores de nós mesmos, imitando essas vozes narrativas, sem nos tornarmos autores. (RICOEUR, 2006, p.21)

Como observa Ricoeur (2006), nessa dinâmica, é possível que os sujeitos se percam em meio às narrativas que ele assimila, que viva a partir e através delas, sem se dar conta do lugar de sua autoria. O autor vai argumentar que nossa autoria pode se dar em meio as nossas experiências com os diversos personagens da cultura que influenciam nossa forma de ver o mundo e nossas experiências. Nossa identidade narrativa está entre essa capacidade de mudar de um personagem para outro e nossa necessidade de nos vermos totalmente neles, mesmo que momentaneamente:

[...] o que chamamos de sujeito nunca se dá a princípio. Ou, se acontecer, corre o risco de se reduzir ao eu narcisista, egoísta e ganancioso, justamente do qual a literatura pode nos libertar. Então, o que perdemos do lado do narcisismo, voltamos para o lado da identidade narrativa. Em vez de um eu (moi) apaixonado por si mesmo, nasce um si (soi), instruído por símbolos culturais, entre os quais estão, em primeiro lugar, as histórias recebidas da tradição literária. São essas histórias que nos dotam, não de uma unidade não substancial, mas de uma unidade narrativa. (RICOEUR, 2006, p.22)

Ricoeur (2006) deixa bem claro a importância que ele vê nas narrativas para a formação não apenas de um conjunto de conteúdos, mas de bases que vão formar seus modelos explicativos, que por sua vez, vão orientar as visões de mundo, assim como a visão que os leitores têm de si mesmos e do seu lugar no mundo.

Dessa forma, compreender como Ricoeur (2006, 2010) traz para seu modelo hermenêutico a articulação entre tempo, narrativa e identidade aprofunda nosso entendimento dos pressupostos teóricos de Martín-Barbero, que orientam o autor em sua busca por criar um modelo metodológico capaz de mapear os processos de mediação culturais e suas mutações. Ao localizarmos objetos que materializam esses processos, podemos nos focar em triangulações em torno de eixos específicos do mapa proposto por Martín-Barbero como proposto nessa tese: a

triangulação entre o eixo temporalidade e as formas de mediação: narrativa e identidade, mas o mapa nos amplia a visão e nos mostra que, por mais que esta pesquisa limite seu escopo à triangulação escolhida, enquanto produto cultural este objeto está inserido em um sistema maior e mais complexo e pode ser observado também por outros primas e articulações presentes no processo cultural.

3 ATRAVESSAMENTOS SOCIOPOLÍTICOS SOFRIDOS PELAS NARRATIVAS

Trazendo essa discussão para o campo da sociologia em uma abordagem feminista e interseccional, Patrícia Hill Collins (2019b) parte desse mesmo entendimento, da importância do papel mediador das narrativas, e a partir da discussão de identidade nos estudos culturais propõe um recorte que enfoca a construção da identidade das mulheres negras, principalmente de grupos marginalizados. Seu conceito de “imagens de controle” reflete especificamente sobre a construção da imagem das mulheres negras na sociedade estadunidense e aponta que estas são constituídas de uma visão binária e objetificada dessas mulheres, o que, ideologicamente, serve à legitimação da exploração que estes grupos sofreram e ainda sofrem, bem como sua condição de subalternidade. Há nessas imagens uma busca constante por controlar suas práticas socioculturais e responsabilizá-las pela própria condição de subalternidade: “Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (COLLINS, 2019b, p.136).

Articulando a concepção de imagem em Collins (2019b) com o conceito de identidade narrativa em Ricoeur (2006) propomos aqui o entendimento de que as imagens de controle se constroem, se materializam por meio das estratégias narrativas, sejam elas reproduzidas no dia-a-dia por meio da oralidade, escritas em livros, ou construídas em uma sequência de imagens nos produtos audiovisuais.

3.1 A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS DE CONTROLE

Em sua publicação “Pensamento Feminista Negro” (2019a) Collins vai mostrar como são construídas imagens para mulheres negras como as figuras da “Mammy”, Matriarca negra; Mãe dependente do Estado, Jezebel e Dama Negra. O que a autora denomina como Imagens de Controle podem ser entendidas também como modelos explicativos que orientam a construção das identidades narrativas de mulheres negras, sua forma de ver e falar de si mesmas dentro das práticas socioculturais. Para a autora, por meio dessas imagens é possível legitimar as relações de poder baseadas no racismo e machismo.

Ao pensarmos as imagens de controle de Collins, a partir da mediação narrativa de Ricoeur, é possível observar a importância que o ato de narrar e acompanhar uma história tem na constituição das identidades e das relações na cultura. Em ambas as teses são tratadas a importância da narrativa para a identidade, não apenas como modelos de persona, ou estilo de vida, mas como modelos explicativos da realidade. Dessa forma, as imagens de controle não geram apenas identificação, ou alienação pela imagem, elas são produzidas na articulação e na intersecção da dominação de classe, raça e gênero, que controla os corpos negros, seus desejos e seu poder e que legitima sua exploração. As estratégias básicas presentes nos argumentos que dão respaldo para a configuração das imagens de controle segundo Collins (2019b) são: o pensamento binário, a diferença humana, a objetificação do sujeito e a hierarquia social.

O pensamento binário vai categorizar as pessoas, coisas e ideias a partir de pares de opostos: branco/preto, homem/mulher, razão/emoção, natureza/cultura, sujeito/objeto, dando sentido para as relações apenas a partir de seus opostos. O binarismo vai orientar a forma como a diferença humana é entendida, reduzindo a compreensão da diferença – homens e mulheres, negros e brancos, pensamento e sentimento – à sua relação de oposição, tratando-as como excludentes: “Uma parte não é simplesmente diferente de sua contraparte; é inerente oposta a seu outro” (idem, p.137).

A natureza supostamente emocional e passional das mulheres negras é há muito utilizada para justificar sua exploração sexual. Da mesma forma, limitar o acesso das mulheres negras à educação e, depois, alegar que nos faltam fatos para julgar corretamente nos relega à parte inferior do binarismo fato/opinião. Negar a humanidade plena das mulheres negras, tratando-nos como o Outro objetificado em múltiplos binarismos, demonstra o poder que o pensamento binário, a diferença formada por oposições e a objetificação exercem nas opiniões interseccionais. (COLLINS, 2019b, p.139).

E para que essa forma de ver a diferença, baseada na oposição, se torne eficaz é preciso objetificar o Outro: “No pensamento binário, um elemento é objetificado como o Outro e visto como um objeto a ser manipulado e controlado” (COLLINS, 2019b, p.139). O Outro objetificado é entendido em uma relação baseada no binarismo como o que tem que ser, ou pode ser controlado, explorado, a parte que será subordinada a outra no par de opostos. Ao objetificar a subjetividade dos povos africanos dentro do pensamento binário, corrobora-se a economia política de

dominação que caracterizou a escravidão, o colonialismo e o neocolonialismo (COLLINS, 2019).

Nesse ponto as imagens de controle revelam os processos de dominação interseccionais em que além das diferenças formadas pela oposição e objetificação há também as relações de poder baseadas na hierarquia social, em que homens dominam mulheres, brancos governam os negros, a razão é superior à emoção: “[...] esses conceitos implicam invariavelmente relações de superioridade e inferioridade, vínculos hierárquicos que se misturam a economias políticas de opressão de raça, gênero e classe” (idem, p.139).

A configuração das imagens de controle dentro do pensamento binário impede que a inteligência narrativa¹⁰, da qual fala Ricoeur (2010), surja de forma espontânea na identidade narrativa das pessoas negras. Ao apresentar a subjetividade negra de forma binária e objetificada, apagam-se os elementos pré-figurativos do enredo desses personagens, a tradição cultural na qual se fundam as narrativas e nos recursos simbólicos do campo prático dos povos negros. Não há marcas da diáspora negra nessas histórias, assim como todo seu mundo simbólico, os valores de suas comunidades de origem, o que lhes é sagrado, os ensinamentos conservados nos grupos de resistência do movimento negro, nas igrejas negras, por meio da tradição oral, como nos terreiros e grupos de cultura tradicionais, os costumes, as pedagogias, enfim, toda a potencialidade de uma história cultural, que apesar de perseguida pelo colonizador, nunca deixou de existir.

Ricoeur (2010) explica que os elementos pré-figurativos da composição dos personagens é o que confere verossimilhança à narrativa, o que a conecta com uma concepção de verdade humana e prática, com os aspectos do “fazer”, do “poder fazer” e do “saber poder fazer”. Ao tratar esse mundo simbólico e seus esquemas narrativos de forma objetificada, como algo que não tem valor – e se ainda o demonizam – limita-se a possibilidade de narrar as experiências a partir deles, tira-se do povo negro a possibilidade de serem compreendidos em profundidade e, assim, suas identidades só poderão ser aceitas e compreendidas se elas se subjugarem aos modelos ontológicos e esquemas validados pelo colonizador.

¹⁰ Processo em que os esquemas tradicionais da narrativa, já sedimentados na cultura, auxiliam na elaboração complexa da realidade, que consegue integrar vivências subjetivas, leituras de mundo compartilhadas e as contradições presentes na estrutura social.

São, portanto, os esquemas narrativos tradicionais do colonizador que irão organizar a configuração das imagens de controle nas narrativas midiáticas. Desta forma, os personagens de pessoas que fazem parte dos grupos hegemônicos serão favorecidos nas narrativas, não apenas pela composição dos elementos narrativos em torno de seus personagens e ações sofridas ao longo da narrativa, mas também pelos elementos pré-figurativos evocados que permitem que haja um encontro entre o mundo da narrativa e o mundo do leitor. Já as imagens de controle presentes nas narrativas estão ali para marcar a diferença, o Outro, os papéis com os quais o povo negro “deve” se identificar, a identidade narrativa que devem assumir. Esse Outro também serve como referencial para que aspectos do grupo dominante: homens e mulheres brancas sejam exaltados:

No pensamento binário que sustenta as opressões interseccionais, as loiras magras de olhos azuis não poderiam ser consideradas bonitas sem o Outro – as mulheres negras com características tipicamente africanas: pele escura, nariz largo, lábios carnudos e cabelo crespo (COLLINS, 2019b, p.167).

Collins (2019b) comenta que as imagens de controle são recebidas por grande parte das mulheres negras com resistência. Há agência do leitor quando encontra o mundo do texto, entretanto essas imagens ainda assim influenciam a forma como essas mulheres leem seu lugar no mundo, o papel que está sendo ensinado a elas, o que devem desempenhar, e como os outros atores irão reagir: “[...] essas imagens de controle continuam a exercer uma influência poderosa sobre nossa relação com os brancos, com os homens negros, com outros grupos raciais/étnicos e entre nós” (idem, p.166).

Desafiar a construção de narrativas que reforcem imagens de controle é, portanto, um dos objetivos do feminismo negro. É importante identificá-las, assim como é importante identificar as narrativas que surgem a partir de espaços de autodefinição, que rompam com esse esquema explicativo binário que as imagens de controle apresentam.

3.2 A BUSCA PELA AUTODEFINIÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE UMA SUBJETIVIDADE RADICAL

Para a Collins (2019b), as imagens de controle só podem ser desconstruídas em espaços em que haja possibilidade de autodefinição, ou seja, espaços seguros como igrejas negras, organização de mulheres negras e trocas entre mães e filhas, em que as mulheres possam se sentir entre iguais e compartilhar de suas experiências cotidianas de forma mais profunda.

Ao promover o empoderamento das mulheres negras por meio da autodefinição, esses espaços seguros as ajudam a resistir à ideologia dominante promulgada não apenas fora da sociedade civil negra, mas também dentro das instituições afro-americanas. (COLLINS, 2019b, p.185)

Os produtos culturais que partem dessa possibilidade de autodefinição, como são algumas canções vindas de movimentos como *spirituals*, *blues*, *jazz* e *hip-hop*, ou filmes produzidos em uma visão crítica de roteiristas, diretoras e diretores negros, alimentam a cultura com novos sentidos que podem por sua vez ampliar as possibilidades de identificação das pessoas com as narrativas. Desta forma, na discussão sobre a série, a novela, sobre a propaganda, ou no conflito diário com as ideias assimiladas na experiência como telespectadores, desloca-se os sentidos pré-construídos dentro dos gêneros já sedimentados. Ao mudar os papéis dos personagens nas histórias, dando novos destinos para os protagonistas e vilões nos enredos, as pessoas são provocadas a repensar suas identidades narrativas e podem assim buscar na recusa de uma definição prévia, sua autodefinição:

As mulheres afro-americanas deparam com essas imagens de controle não como mensagens simbólicas desencarnadas, mas como ideias concebidas para dar sentido a nossa vida diária. O trabalho e as experiências familiares das mulheres negras criam condições sob as quais as contradições entre as experiências cotidianas e as imagens de controle da condição de mulher negra se tornam visíveis. Ver as contradições nas ideologias possibilita abri-las à desmistificação. (COLLINS, 2019b. p.182)

Entretanto, reconhecer as características e o valor das narrativas de autoras negras apresenta seus desafios, inclusive dentro da própria comunidade de mulheres negras. A autora bell hooks (2019) reconhece a importância indiscutível dos espaços de autodefinição, mas observa que, algumas vezes, dentro desses espaços pode haver uma elaboração essencialista do que é ser negro, o que novamente irá criar mecanismos de controle e coerção da subjetividade negra, que na visão da autora, não é fixa e sim diversa e complexa. Para avançar na discussão

sobre a imagem das mulheres negras a autora aborda no ensaio “Mulheres Negras revolucionárias: nos transformamos em sujeitas” (HOOKS, 2019) a importância da construção de uma subjetividade radical na trajetória das mulheres negras em busca de sua autodefinição.

Nesse ensaio, hooks (2019) reconhece a importância de acolher as experiências dolorosas e viscerais das pessoas negras, como propõe Collins (2019b) ao reforçar a importância dos espaços de autodefinição, mas observa que pode haver também nesses espaços uma resistência a olhar para a diversidade de experiências que mulheres negras podem vivenciar em suas trajetórias, assim como, olhar para além das experiências negativas. A autora questiona o fato de que, muitas vezes, em obras e espaços de discussão sobre a trajetória de vida e de construção da identidade da mulher negra em que ela esteve, há uma redução de suas questões a um discurso essencialista da dor.

Para exemplificar esse ponto da sua reflexão, a autora traz como exemplo a experiência que vivenciou com um grupo de apoio a mulheres com as quais trabalhava questões acerca da violência doméstica. Durante os encontros ela conta que havia desenvolvido reflexões sobre o tema da violência de forma ampla, sem direcionar para nenhum caso, e ao final do processo ela recebe um *feedback* semelhante de algumas participantes, de que inicialmente elas tinham sentido raiva de hooks, até que foi possível compreender o ponto de reflexão que ela estava trazendo e assim transformar sua forma de ver a violência em seu cotidiano. Através desse *feedback*, a autora pode refletir sobre a importância de ir além do sentimento da raiva e alcançar a consciência política através dele:

Eu me lembrei do ensaio de Lorde enquanto estava sentada entre aquelas mulheres negras, ouvindo-as falar sobre a intensidade da “Raiva” que, a princípio, sentiram do meu trabalho. Em retrospectiva, aquela raiva era evocada vividamente, então eu sabia que cada uma daquelas mulheres negras se engalinhara com ela, fora além dela, e chegaram a um lugar de consciência política que nos permite reconhecer essa raiva abertamente como parte do processo de conscientização e de continuar nos apoiando criticamente. Elas queriam que eu entendesse o processo de transformação, o movimento de suas emoções, da raiva, passando por se importar, até o reconhecimento. (hooks, 2019, p.97)

Esse processo de transformação que passa pelo conflito de emoções até que se chegue ao reconhecimento, é muito importante para que se alcance e se sustente uma subjetividade baseada na consciência crítica da condição das

mulheres negras, tanto em relação às questões de raça, quanto de gênero e classe. Em um diálogo com as ideias de Michelle Cliff¹¹ – em que a autora identifica na obra coletiva de mulheres negras um projeto crítico que aborda a problemática da busca pela identidade – hooks (2019) observa que, infelizmente, em uma parte significativa da produção contemporânea de ficção, essa busca pela autodefinição se forja inicialmente em uma resistência radical ao status quo, superando e confrontando obstáculos inacreditáveis, mas na medida em que esses obstáculos são superados, as heroínas se conformam nos papéis de gêneros tradicionais. Dessa forma, muitas vezes as mulheres negras se tornam “sujeitas” ao resistir aos papéis dentro das narrativas previamente designadas a elas, mas não “sujeitas radicais” que interferem na configuração dessas narrativas.

Para muitas mulheres negras, especialmente das classes menos favorecidas, o sonho da igualdade racial estava intimamente ligado à fantasia de que, acabada a luta, as mulheres negras poderiam assumir os papéis de gênero sexistas tradicionais. De certa forma, há uma crise na feminilidade negra, porque a maioria das mulheres negras não respondeu a essas mudanças se reinventando radicalmente, desenvolvendo uma consciência crítica, se comprometendo com movimentos radicais pela mudança. (HOOKS, 2019, p.114).

A autora observa que, para que essa construção da subjetividade radical possa acontecer, é preciso que as narrativas de mulheres negras, que sustentam essa construção ao longo de sua história, circulem na cultura, seja por meio da literatura crítica e autobiográfica, seja por meio de uma pedagogia crítica de informações e conhecimentos que possam servir às mulheres negras em suas jornadas. Essa construção, portanto, não pode ocorrer no isolamento, é preciso compreender a diversidade e complexidade das vivências compartilhadas por essas mulheres e superar o equívoco de que “a força da união só pode existir se a diferença for suprimida e a experiência comum for destacada” (idem, p.112):

Evocações de uma ideia “essencialista” de identidade negra tentam negar a extensão das interações entre pessoas negras e brancas, assim como excluem da “negritude” os indivíduos cujas perspectivas, valores e estilos de vida possam divergir de uma ideia totalizante de experiência negra que contempla como negros “autênticos” apenas o povo que vive em comunidades segregadas ou que mantém pouco contato com os brancos (HOOKS, 2019, p.113).

¹¹Ensaio “Woman Warriors: Black Women Writers Load the Canon” [Mulheres Guerreiras: escritoras negras carregam o cânone], publicado em 1990. (HOOKS, 2019).

Uma subjetividade radical é, portanto, uma construção de identidade por meio da autodefinição, que se atenta aos perigos de uma visão essencialista e muitas vezes impede o desenvolvimento pleno das mulheres negras. Em uma subjetividade radical se afirma a consciência de sua potencialidade frente aos desafios de se viver em uma sociedade colonizadora, racista e patriarcal, que terá que ser enfrentada por um tempo ainda indeterminado. Ela surge da consciência da violência sofrida e se converte em uma postura que avança do combate à violência a partir da defesa do próprio grupo, para a conscientização e o combate dos mecanismos de legitimação dessa violência em toda a estrutura social: “[...] a única maneira das mulheres negras constituírem uma subjetividade radical é resistindo ao conjunto de normas e desafiando as políticas de dominação baseadas em raça, classe e sexo” (hooks, 2019, p.123), como comenta a escritora Audre Lord:

Para examinar a literatura de mulheres negras, é realmente necessário que sejamos vistas como pessoas completas em nossa verdadeira complexidade - como indivíduos, como mulheres, como seres humanos - e não como um desses estereótipos problemáticos, mas familiares existentes nesta sociedade no lugar de imagens genuínas de mulheres negras. E acredito que isso vale também para as literaturas de outras mulheres de cor que não são negras. As literaturas de todas as mulheres de cor recriam as texturas de nossa vida, e muitas mulheres brancas estão altamente comprometidas em ignorar as verdadeiras diferenças. Pois enquanto qualquer diferença entre nós significa que uma de nós tem de ser inferior, então o reconhecimento de qualquer diferença deve estar carregado de culpa. (LORD, 2019, p. 232)

As autoras Patrícia Hill Collins (2019b) e bell hooks (2019) ao elaborarem suas teses sobre Imagens de Controle, Poder de Autodefinição e Subjetividade Radical, apresentam como atravessamentos de questões sociais de gênero, raça e classe estão presentes na construção narrativa. A partir dessa compreensão buscaremos elucidar como essas questões se articulam às mediações: narrativa e identidade, buscando o aprofundamento da função mediadora da narrativa na hermenêutica de Paul Ricoeur (2006; 2010).

Na confluência das teorias apresentadas, observamos que os elementos pré-figurativos (campo simbólico e mítico presente na cultura) e pós-figurativos (identidade narrativa) que envolvem esse processo são operadores importantes no processo de configuração das imagens de controle, ao mesmo tempo, ao aprofundarmos a proposta de Martín-Barbero ampliamos a compreensão das mediações culturais, destacando os aspectos da inteligência narrativa e da

identidade narrativa e como elas são importantes para a recepção e apropriação dos modelos explicativos que carregam, como no caso das imagens de controle conceituadas por Collins (2019).

Assim como propõe a teoria das mediações de Martín-Barbero, o corpus teórico dessa pesquisa mobiliza saberes de áreas diversas, que se articulam no eixo narrativa-tempo-identidade, buscando entender como a narrativa da série *Sempre Bruxa* (2019) se converte em um esquema explicativo das questões feministas na cultura latino-americana e como esse modelo trata a intersecção de gênero, classe e raça em sua configuração narrativa.

3.3 IMAGENS DE CONTROLE E INTERSECCIONALIDADE

As imagens de controle buscam homogeneizar as características das mulheres negras dentro dos estereótipos traçados e designados aos papéis sociais a que eles servem. Em contrapartida, as mulheres negras reagem a essas imagens de forma heterogênea, justamente pelo fato delas gerarem incômodos diferentes de acordo com os recortes de classe, sexualidade e outros fatores como religiosidade, a que pertencem essas mulheres.

Collins (2019b) observa que quando confrontadas com as imagens de controle que representam mulheres negras como feias e não femininas, algumas mulheres questionam o que é ser uma mulher, outras questionam os padrões de beleza impostos, colocando em xeque as concepções de feminilidade pressupostas para mulheres brancas de classe média, enquanto outras, podem internalizar essas imagens buscando corresponder aos estereótipos, ou ainda buscando transgredir os limites impostos por esse estereótipo.

O que explica essa diversidade de respostas às imagens de controle são os múltiplos fatores que se interseccionam no contexto de cada mulher que recebe essas imagens. A autora destaca que não há um ponto de vista homogêneo da mulher negra, que possa confrontar as imagens de controle: “[...] não existe uma mulher negra essencial ou arquetípica cujas experiências sejam típicas, normativas e, portanto, autênticas” (COLLINS, 2019b, p.73). Os espaços de autodefinição são, portanto, atravessados pela interseccionalidade. É importante, evitar generalizações e essencialismos a respeito desse grupo, buscando um ponto de vista coletivo que

se articule acerca dos desafios que são comuns e com as tensões geradas pelas diferenças de cada contexto:

Uma vez que o pensamento feminista negro tanto surge no interior de um ponto de vista das mulheres negras como grupo quanto visa articulá-lo com as experiências associadas às opressões interseccionais que elas sofrem, é importante ressaltar a composição heterogênea desse ponto de vista do grupo. (COLLINS, 2019b, p.73)

A autora Adriana Piscitelli (2008) faz uma importante revisão teórica de como o conceito de Interseccionalidade se situa na trajetória dos estudos feministas. A autora apresenta um quadro histórico da relação do conceito de interseccionalidade com as teorias feministas, apontando que a discussão começa a ganhar consistência principalmente a partir dos estudos da década de 1980, que passam a trazer questionamentos sobre uma visão universal de gênero e os aspectos que privilegiam a mulher branca. Esses estudos acarretaram reformulações críticas do conceito de gênero e de sua centralidade e à busca por considerar outros fatores de dominação como classe e raça.

O termo Interseccionalidade foi cunhado inicialmente pela professora de direito da UCLA e *Columbia Law School*, Kimberle W. Crenshaw, no final da década de 1980. Após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou legitimidade junto à comunidade acadêmica (AKOTIRENE, 2019).

Em seu artigo “Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas”, Crenshaw (1985) aborda a problemática das políticas de identidade e ressalta a sua importância para as mulheres estadunidenses para tirar do âmbito privado questões como a violência doméstica, a homofobia e todo tipo de violência de gênero. Mas, a autora pondera que essas políticas se estabelecem em tensão com outras políticas de justiça social. Por meio de exemplos de aplicação de políticas públicas, a autora evidencia que essa tensão entre categorias de análise se dá porque, muitas vezes, as políticas de identidade pautadas no gênero ignoram diferenças importantes intragrupais de raça e classe. Dessa forma, a categoria de gênero, quando desarticulada das outras, acaba privilegiando mulheres brancas, enquanto a categoria de raça, desarticulada das demais, acaba encobrindo diversas violências de gênero. A partir dessa compreensão, ela evidencia a necessidade de pensar em políticas públicas e de se

analisar processos jurídicos a partir de um viés interseccional, em que as categorias de gênero, raça e classe possam ser tomadas de forma imbricada e não de forma independente.

A autora brasileira Carla Akotirene (2019) apresenta o conceito de Interseccionalidade evidenciando que se trata de uma “sensibilidade analítica”, criado e desenvolvido pelas feministas negras para tornar visíveis tanto para feministas brancas, quanto para os movimentos antirracistas, suas experiências e reivindicações intelectuais. O termo ajuda a identificar os cruzamentos das “avenidas identitárias” e como elas interagem simultaneamente nos processos de exclusão social, ou podem servir para tornar as políticas públicas mais eficientes quando pensadas nesse nível de complexidade:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019, p.14)

Embora o conceito de interseccionalidade pareça ter um direcionamento analítico abrangente, há formas distintas de utilizá-lo. A autora Leslie McCall (2005) aponta em seus estudos sobre a aplicação da análise interseccional em trabalhos acadêmicos, três principais abordagens que direcionam a forma como a análise interseccional pode ser aplicada: anticategorial, intracategorial e intercategorial. As três abordagens se diferenciam através da forma como cada uma entende a utilização das categorias e como elas contribuem para explorar a complexidade de questões interseccionais.

A primeira abordagem, anticategorial, problematiza o estabelecimento de categorias *a priori*, por compreender que esta forma de estruturar a análise cria um viés que pode favorecer o pensamento dominante, hegemônico. Nessa abordagem, as categorias prévias são desconstruídas e abre-se espaço para pensar novas categorias a partir da observação do campo e dos objetos. Alinham-se a essa abordagem os trabalhos pós-estruturalistas que buscam trabalhar com a genealogia na história, com a desconstrução na literatura, com as novas noções de etnografia na antropologia e a busca por questionar as noções de identidade na psicanálise. McCall (2005) considera que ao desconstruir os pressupostos normativos das categorias já reconhecidas, essa abordagem tem trazido contribuições significativas

para as ciências humanas na medida em que desafia a singularidade, a separação e a totalização de uma ampla gama de categorias sociais.

No extremo oposto da abordagem anticategorial está a terceira abordagem, intercategoria, que parte das categorias analíticas pré-existentes para observar as relações de desigualdade entre grupos sociais distintos. Essas desigualdades também podem ser analisadas em dimensões múltiplas e conflitantes. Nessa abordagem são comuns estudos comparativos e multigrupos, em que devem ser analisadas a intersecção do conjunto completo de dimensões de várias categorias, o que geralmente irá implicar no uso de “efeitos de interação” entre as categorias, buscando superar o modelo linear aditivo: “Tais modelos perguntam não apenas sobre o efeito da raça na renda, mas como esse efeito difere para homens versus mulheres, ou para homens altamente educados versus homens pouco educados, e assim por diante.” (MCCALL, 2005, p.1788, tradução nossa¹²) A autora explica que a preocupação dessa abordagem é com a relação entre grupos sociais e como ocorrem mudanças nessas relações, e não com a definição e representação dentro de grupos sociais únicos, como é o caso da abordagem intracategorial.

A segunda abordagem, intracategorial, está entre as duas abordagens apresentadas: a anticategorial, que rejeita as categorias e a intercategoria, que utiliza as categorias de forma estratégica. A abordagem intracategorial vai questionar os limites e definições das categorias como faz a primeira abordagem, assim como reconhece a solidificação das categorias ao longo do tempo, apesar de manter uma postura crítica em relação a elas, como faz a terceira.

A abordagem recebe esse nome porque os autores e autoras que trabalham nesses moldes tendem a se voltar para grupos sociais específicos e analisar pontos de intersecção que tendem a ser negligenciados, para assim revelar a complexidade das vivências experienciadas pelos membros desses grupos, por isso, essa é a abordagem mais utilizada pelas feministas negras, como as que compõem o escopo teórico dessa tese. Sobre esse alinhamento McCall (2005, p.1780, tradução nossa¹³) comenta: “As feministas de cor seguiram um caminho intermediário, engajando-se consistentemente em estudos teóricos e empíricos de interseccionalidade usando

¹² “Such models ask not simply about the effect of race on income but how that effect differs for men versus women, for for highly educated men versus poorly educated men, and so forth” (MCCALL, 2005, p.1788)

¹³ “Feminists of color have steered a middle course, consistently engaging in both theoretical and empirical studies of intersectionality using finer intersections of categories” (MCCALL, 2005, p.1780).

interseções mais refinadas de categorias”. Nesses casos, as categorias tradicionais podem ser utilizadas para identificar grupos negligenciados em outros estudos, ou esforços socioculturais, mas o interesse central da pesquisa é revelar a diversidade e a diferença dentro desses grupos.

Assim como os estudos feministas interseccionais partem do questionamento do alcance de análises, que levam em conta apenas categorias isoladas, a abordagem interseccional intracategorial vai estender essa crítica a pontos de intersecção negligenciados, que tendem a refletir posições de subordinação em contraponto a posições dominantes ou mistas:

Não foi possível, por exemplo, compreender a experiência de uma mulher negra a partir de estudos anteriores de gênero combinados com estudos anteriores de raça porque o primeiro se concentrou em mulheres brancas e o segundo em homens negros. Algo novo se fazia necessário por causa das dinâmicas distintas e frequentemente conflitantes que moldavam a experiência vivida dos sujeitos nesses lugares sociais (MCCALL, 2005, 1780, tradução nossa¹⁴).

Para alcançar a complexidade que a análise desses grupos negligenciados exige, a abordagem intracategorial vai limitar seu escopo a um único grupo, destacando o ponto negligenciado de intersecção considerando as múltiplas categorias que o atravessam, seu ambiente social particular e suas construções ideológicas. Citando como exemplo da aplicação dessa abordagem em narrativas pessoais, a autora vai pontuar que essa análise vai trazer como tema um indivíduo, ou a experiência desse indivíduo, considerando suas vivências e percepções que extrapolam e ilustram a localização social mais ampla incorporada por esse indivíduo. A autora observa que a intersecção das identidades se dá na articulação de uma única dimensão observada dentro das categorias elegidas para análise. Dessa forma, a complexidade do objeto é apreendida na medida em que se investiga como essa dimensão é atravessada, simultaneamente, pelas categorias elencadas e não em observar como o conjunto de fatores presentes nessas categorias influencia a dimensão elencada:

¹⁴ It was not possible, for example, to understand a black woman's experience from previous studies of gender combined with previous studies of race because the former focused on white women and the latter on black men. Something new was needed because of the distinct and frequently conflicting dynamics that shaped the lived experience of subjects in these social locations. (MCCALL, 2005, 1780).

Em narrativas pessoais e análises de grupo único, então, a complexidade deriva da análise da localização social na interseção de dimensões únicas de múltiplas categorias, em vez da interseção de toda a gama de dimensões de uma gama completa de categorias, e isso é como a complexidade é gerenciada. As narrativas pessoais e os estudos de um único grupo derivam sua força da cristalização parcial das relações sociais nas identidades de determinados grupos sociais (MCCALL, 2005, p.1781, tradução nossa¹⁵).

Análises interseccionais de abordagem intracategorial possuem, portanto, um caráter qualitativo e estão limitadas a pesquisas exploratórias e de aprofundamento, não podendo ser generalizadas. São estudos que contribuem para identificação de grupos emergentes, que estão ainda em processo de transformação, sujeitos a toda disputa de poder e tensões dentro da cultura. Por isso, é uma escolha metodológica muito alinhada para análise de objetos materializados na literatura e estudos narrativos de forma abrangente, como na história e na comunicação, podendo ser utilizada também em estudos de caso no campo das ciências sociais.

Quadro 2 - Possibilidades para a abordagem interseccional

Resumo das possibilidades de abordagem na análise interseccional		
ANTICATEGORIAL	INTRACATEGORIAL	INTERCATEGORIAL
Rejeita categorias prévias, buscando superar o pensamento dominante presente na concepção de estruturas já sedimentadas.	Articula categorias em torno da análise de seus efeitos em grupos específicos, buscando aspectos negligenciados na análise desses grupos.	Usa as categorias como estratégia metodológica para propor análises macro e multifatoriais em diferentes grupos.

(Fonte: elaborado pela autora a partir da proposição de McCall, 2005)

O escopo teórico-metodológico desta tese está, portanto, alinhado com a abordagem intracategorial, visto que seu objeto de análise é a narrativa da personagem Carmen Eguluz, apresentada na série da Netflix “Sempre Bruxa” (2019) e traz como um de seus principais referenciais de fundamentação o estudo das imagens de controle, autodefinição e subjetividade radical das autoras do feminismo negro Collins (2019a, 2019b) e hooks, (2019).

¹⁵ “In personal narratives and single-group analyses, then, complexity derives from the analysis of a social location at the intersection of single dimensions of multiple categories, rather than at the intersection of the full range of dimensions of a full range of categories, and that is how complexity is managed. Personal narratives and single-group studies derive their strength from the partial crystallization of social relations in the identities of particular social groups” (MCCALL, 2005, 1780).

hooks (2019) postula sobre a subjetividade radical evidenciando a importância dos aspectos interseccionais dessa construção. Distanciando-se de definições generalistas sobre a identidade das mulheres negras, a autora reflete sobre as implicações das questões de classe, religião, sexualidade, entre outras possíveis, na elaboração dessas identidades e como elas podem levar a posturas diferentes, de acordo com o quadro de opressões que cada mulher está exposta, podendo inclusive acarretar uma postura de negação desse conjunto de opressões. A autora aproxima sua análise da abordagem intracategorial, ilustrando as questões teóricas trazidas por McCall (2005) ao analisar que quando uma pessoa é afetada por múltiplas opressões, ela pode buscar superar uma delas prioritariamente e na medida em que os desafios relacionados a esta são superados, ela deixa de reivindicar mudanças em relação às outras. Um exemplo dessa situação é o caso de mulheres negras que ao alcançarem um status de classe, deixam de lado as questões de gênero e raça que as afligem. A subjetividade radical seria, portanto, uma busca contínua por uma condição sociocultural em que todas as opressões que recaem sobre essas mulheres possam ser questionadas, até que haja uma superação do quadro geral, que dê de fato condições dessa subjetividade se desenvolver plenamente.

Partindo de uma perspectiva intracategorial, Patrícia Hill Collins (2019b) entende que as análises que levam em conta o viés interseccional devem considerar que a desigualdade social raramente é causada por um único fator, portanto é importante compreender como se dá a interação entre as categorias de poder que atravessam a condição sociocultural de uma pessoa. A autora aponta também que uma das principais ideias acerca da análise interseccional é a percepção de que as categorias estão atreladas a domínios de poder já sedimentados, como o estrutural, o cultural, o disciplinar e o interpessoal, e que é preciso observar como a interação dessas categorias reforça ou abre possibilidades para superar a desigualdade social. E para que essa análise tenha consistência, ela aponta que é fundamental contextualizar as categorias levantadas de acordo com a realidade local, evitando generalizações e uma visão universalista dos efeitos da interseccionalidade sobre as pessoas: “Os paradigmas interseccionais nos lembram que a opressão não é redutível a um tipo fundamental, e que as formas de opressão agem conjuntamente na produção da injustiça” (COLLINS, 2019b, p.97).

A perspectiva de Collins (2019b) está, portanto, alinhada com a análise intracategorial proposta por McCall (2005), em que se tem como foco da análise compreender como o efeito da interação de um conjunto de opressões em uma única pessoa ou grupo afeta sua percepção de si e do mundo: “[...] uma pessoa não precisa mais se perguntar: ‘Sou primeiro chicana, ou lésbica? A resposta ‘sou simultaneamente chicana e mulher e lésbica’ expande esse espaço de subjetividade e abrange múltiplos aspectos da identidade individual” (COLLINS, 2019a, p.188).

Corroborando o ponto de vista de Collins (2019a), a autora e poetiza Audre Lord (2019) vai postular sobre a importância de olharmos para a articulação dos sistemas de dominação, buscando superar a ideia de que há uma hierarquia entre as formas de opressão, para que seja possível entender que é na articulação dessas formas que esses sistemas são potencializados:

Como uma lésbica feminista negra, confortável com os diversos ingredientes de minha identidade, e uma mulher comprometida com a liberdade racial e sexual, vejo que sempre estou sendo encorajada a arrancar algum aspecto de mim mesma e mostrar esse aspecto como sendo o todo significativo, eclipsando ou negando as outras partes do eu. Mas essa é uma maneira destrutiva e fragmentada de viver. Só disponho de toda a minha energia concentrada quando integro todas as partes de quem eu sou, abertamente, permitindo que a força de determinadas fontes de minha vida flua livremente através de meus diferentes eus, sem as restrições de uma definição imposta de fora. Só então posso colocar a mim mesma e às minhas energias como um todo a serviço das lutas que abraço como parte de minha vida (LORD, 2019, p.235).

Para Collins (2019a) a partir da observação do funcionamento de como as categorias de opressão interagem em um mesmo indivíduo, é importante buscar compreender “o que a interseccionalidade faz” e não o que “a interseccionalidade é”, isso é possível ao nos debruçarmos sobre as formas de dominação que esse conjunto de opressões possibilita. A autora reflete que para determinados grupos ou instituições exercerem uma relação de poder sobre outros, é preciso que haja práticas organizacionais duráveis, embora variáveis. Ela considera que essas práticas se dão principalmente em quatro domínios de poder, que podem ser identificados de formas distintas, embora hajam de maneira interconectada, são eles os poderes: estrutural, cultural, disciplinar e interpessoal.

O *domínio estrutural do poder* refere-se às formas de coerção vindas das estruturas fundamentais das instituições sociais, como mercados de trabalho, moradia, educação e saúde, interações de classe (capitalismo) e nação (política

governamental). Já o *domínio cultural do poder* está relacionado à forma como as ideias, valores, práticas e narrativas circulam na cultura e normalizam atitudes e expectativas culturais em relação às desigualdades sociais. A autora dá uma importância central ao papel das mídias nesse aspecto:

Dado o crescimento da mídia de massa e da mídia digital, é importante nos perguntar quais mensagens culturais sobre raça, gênero, classe, sexualidade e categorias semelhantes estão sendo transmitidas para esse vasto público global (COLLINS, 2019a, p.23).

O *domínio disciplinar do poder* está relacionado à aplicação de regras e regulamentos condicionadas à raça, sexualidade, classe, gênero, idade, capacidade, nação e categorias semelhantes, podendo essas regras serem aplicadas de forma justa ou injusta: “[...] como indivíduos e grupos, somos ‘disciplinados’ para nos enquadrar e ou desafiar o *status quo*, em geral não por pressão manifesta, mas por práticas disciplinares persistentes” (COLLINS, 2019a, p.26). E por fim, o *domínio interpessoal do poder* vai se dar na convergência das experiências que cada indivíduo vivencia diante do poder estrutural, cultural e disciplinar. Trata-se aqui da internalização desses limites e possibilidades, e de como esse processo afeta a elaboração das identidades em uma perspectiva interseccional de raça, classe, gênero, sexualidade, nação, idade, religião e outras categorias semelhantes. O resultado desse processo irá por sua vez afetar e organizar as interações sociais. A autora reflete sobre a importância de olharmos para a forma como esse conjunto de opressões se dá sob o viés do contexto sociocultural de uma única pessoa, para que seja possível alcançar a compreensão dos efeitos dessas formas de dominação nas interações sociais, ou seja, o que a interseccionalidade “faz”:

A intersecção entre identidade e experiências é reflexo dos jogos de poder que acontecem nos domínios estruturais, culturais, disciplinares e interpessoais do poder, identidades que transparecem tanto nas interações sociais cotidianas como na imagem pública. (COLLINS, 2019a, p.30)

Collins (2019a) dedica um espaço importante em seus estudos para a relação entre a interseccionalidade e as políticas de identidade. A autora reflete que os estudos da interseccionalidade promovem um entendimento complexo das identidades individuais. Nessa perspectiva, as identidades não partem de uma essência fixa, mas de um processo de construção que se dá entre as tensões dos

aspectos internos (subjetivos) e externos (estruturais) dos indivíduos e se estabelecem em uma dinâmica mutável, ou seja, estão em constante elaboração, assim: “O vasto corpo de estudos no interior da interseccionalidade, envolvendo o tema das identidades individuais como interseccionais e performativas, mudou o significado de identidade de algo que *se tem* para algo que *se constrói*” (COLLINS, 2019a, p.188). Portanto, não há um enquadre final para esta construção, as identidades podem ser delimitadas provisoriamente para análise de sua relação com a estrutura em determinado contexto e sua relação com as diversas categorias de opressões que as atravessam: “Em vez de uma essência fixa que a pessoa carrega de uma situação para a outra, entende-se agora que as identidades individuais se aplicam diferentemente de um contexto social para outro” (COLLINS, 2019a, p.188) E esses contextos sociais aos quais a autora se refere são afetados de diferentes formas pelas relações de poder interseccionais.

Ao ver as identidades como construções mutáveis, a autora ressalta a importância de refutar definições essencialistas das identidades e buscar o entendimento dos aspectos políticos de sua construção, como é o caso das políticas de identidade que circulam no meio do hip-hop:

O conteúdo do hip-hop destaca a importância da identidade para pessoas jovens, dá voz a suas experiências como negras, mestiças, pobres e em situação semelhante na política global cambiante do neoliberalismo. No hip-hop, adolescentes e jovens adultos de ambos os sexos contam a história de sua vida, as verdades de suas experiências. O hip-hop não é uma política identitária abstrata. Ao contrário, é um espaço importante de desenvolvimento daquele tipo de política identitária coletiva que dá forma à práxis interseccional contemporânea (COLLINS, 2019a, p.192).

O ponto fundamental dos estudos de Collins (2019a) para este trabalho é a relação que a autora cria entre a elaboração da identidade individual e as políticas de identidade. A partir dos apontamentos da autora, é possível compreender que a partir do processo que permite a um indivíduo reconhecer as opressões que lhe atravessam, ele pode unir-se a outros indivíduos que se sentem afetados da mesma forma e assim podem criar e investir em uma ação política coletiva, que garanta sua existência por meio de reivindicações como: segurança, direitos civis e igualdade socioeconômica. Portanto, como argumenta a autora, uma identidade transformada pode ser transformadora:

A política identitária repousa sobre uma relação recorrente entre indivíduos e as estruturas sociais, quando os primeiros criam um coletivo baseado em lugares sociais semelhantes nas relações de poder. Uma identidade transformada pode ser transformadora e duradoura. Uma vez que as pessoas mudam no nível individual por meio da conscientização política, também se tornam atores da mudança coletiva. O foco no eu, em sua totalidade, proporciona um impulso importante ao empoderamento individual e coletivo. (COLLINS, 2019a, p.210).

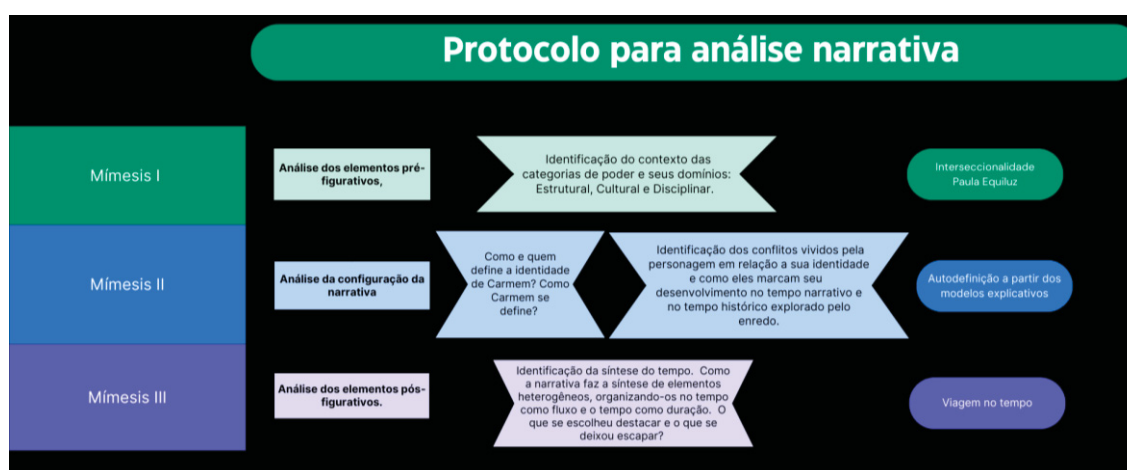
Sob esta perspectiva, de como a concepção política dos indivíduos está expressa nas diversas organizações sociais, Collins (2019a) comenta em sua análise sob o processo de comercialização da linguagem do *hip-hop* “A indústria cultural conhece o poder das próprias práticas” (COLLINS, 2019a, p.196). Portanto, compreender como as narrativas abordam e elaboram a ação da interseccionalidade na construção de personagens, é pensar nos agentes que influenciam na construção das identidades contemporâneas, principalmente de grupos afetados por diversas camadas de opressão, como é o caso das mulheres negras e, ao mesmo tempo, entender como a identificação com essas personagens coloca os indivíduos que sofrem com esse conjunto de opressão (nos domínios: estrutural, cultural e disciplinar) em contato um com os outros por meio da identidade narrativa (domínio interpessoal), como acontece na circulação dos conteúdos do *rap*: “O poder da voz da palavra falada e no *rap* reside no compartilhamento de histórias não apenas de vitimização, mas também de triunfo, luta, decepção e uma série de outras experiências humanas” (COLLINS, 2019a, p.207).

4 ARTICULANDO MEDIAÇÃO E INTERSECIONALIDADE NA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA BRUXA NA SÉRIE “SEMPRE BRUXA”

A partir do aporte teórico apresentado, elaboramos um protocolo de análise que parte da configuração da narrativa, buscando identificar a difusão de modelos explicativos que apresentam propostas de identidade, que são ao mesmo tempo narrativas e políticas.

O protocolo está estruturado de acordo com a hermenêutica proposta por Ricoeur (2010), e está fundamentado no modelo de configuração da narrativa apresentado por Aristóteles em sua obra “Poéticas”. As etapas de análise são apresentadas na primeira coluna e estão vinculadas inicialmente às fases da mimesis (I, II e III), na segunda coluna temos os elementos que configuram a narrativa em cada fase. Nas linhas horizontais da tabela temos as categorias de análise crítica. Elas estão distribuídas de acordo com o objetivo e conjunto de evidências que iremos identificar e analisar em cada etapa. Essas categorias de análise foram delineadas a partir do escopo teórico da Interseccionalidade, tendo como aporte principalmente as proposições das autoras Patrícia Hill Collins (2019a; 2019b) e bell hooks (2019).

Figura 8 - Protocolo para análise da narrativa



(Fonte: Protocolo elaborado pela autora)

Por meio da esquematização da teoria, apresentada na figura 8, é possível observar a estruturação do processo de análise e como serão articulados os levantamentos bibliográficos do quadro histórico e sociocultural, que estão implícitos nos elementos pré-figurativos da narrativa (mímesis I); e as imagens e discursos presentes na configuração da narrativa (mímesis II e III), que darão respaldo para identificação dos esquemas explicativos presentes na série e como eles refletem as questões interseccionais que a personagem Carmem traz em sua construção.

4.1 MIMESIS I: ESTRUTURA PRÉ-FIGURATIVA

A partir da problemática da construção da imagem da mulher negra de forma binária, objetificada e essencialista levantada pelas autoras, convoca-se o corpus teórico de Martín-Barbero e Ricoeur para encontrar categorias de análise que nos permitam ampliar o olhar sobre a narrativa da série. “Sempre Bruxa”, da Netflix, é uma coprodução Colômbia/Estados Unidos, traz uma protagonista negra, que viaja no tempo passando pelo período da Escravidão da Colômbia/Cartagena no século XVII até os dias atuais 2019/2020.

A série aborda em sua trama as vivências de mulheres negras durante o período em que foram escravizadas e faz um paralelo com as vivências de mulheres negras colombianas no contexto atual (2019). A narrativa sobre a vida de Carmem traz como inspiração e pano de fundo a história real de Paula Eguiluz, uma mulher negra, escravizada, que viveu em Cartagena no século XVII e foi acusada de bruxaria, passando pelo tribunal da Inquisição por duas vezes, e discute o processo de mudança da sociedade colombiana e sua abertura para as reivindicações feministas negras, que estão alinhadas ao que Paula Eguiluz já reivindicava no século XVII.

Para compreendermos os aspectos culturais que estão sendo mediados na construção narrativa de “Sempre Bruxa”, iniciaremos essa análise apresentando um levantamento bibliográfico acerca dos principais temas históricos e suas repercussões culturais abordados pela série. O recorte da pesquisa bibliográfica levou em consideração os elementos pré-figurativos da narrativa (RICOEUR, 2010) e também a localização das categorias de opressão: gênero, raça, classe e religião (COLLINS, 2019a), presentes na construção da protagonista Carmem Eguiluz.

4.1.1 Pensamento Mágico e a disputa pelo poder simbólico

Para compreendermos o processo de construção dos mecanismos de opressão religiosa que perpassa a elaboração cultural da imagem da bruxa, é importante aprofundar o conceito de magia a partir do pensamento antropológico, para não cairmos no equívoco de reduzirmos este termo a algo que remete apenas ao “fantástico”. O antropólogo Marcel Mauss, em seu ensaio de 1904 “Esboço de uma teoria geral da magia” (MAUSS, 2003) sintetiza a ascensão e declínio da relação do pensamento mágico da seguinte forma:

O homem, que havia inicialmente, sem hesitação, objetivado suas ideias e seus modos de associá-las, que imaginava criar as coisas assim como sugeria a si mesmo pensamentos, que se acreditara senhor das forças naturais assim como era senhor de seus gestos, acabou por perceber que o mundo lhe resistia, imediatamente, dotou-o das forças misteriosas que se arrogara para si mesmo; depois de ter sido deus, povoou o mundo de deuses. Esses deuses, ele não os coage, mas devota-se a eles pela adoração, isto é, pelo sacrifício e pela prece (MAUSS, 2003, p.51).

Para o autor, o pensamento mágico foi a forma primeira do pensamento organizado, que abriu caminhos para as outras formas de pensar da religião e da ciência. Segundo o autor: “A magia assim entendida torna-se a forma primeira do pensamento humano. Ela teria outrora existido em estado puro e, na origem, o homem não teria sabido pensar senão em termos mágicos” (MAUSS, 2003, p.51).

Mauss observa: “Enquanto a religião tende a metafísica e se absorve na criação de imagens ideais, a magia escapa por mil fissuras da vida mística, onde vai buscar suas forças, para misturar-se à vida leiga e servi-la”. (idem, 2003, p. 174). A magia estava ligada à vida primitiva, não somente a grandes rituais, mas também na ordem do fazer diário, na resolução de pequenos impasses na relação humana com a natureza. Assim, ela é apresentada por Mauss (2003, p.50), como uma “[...] espécie de ciência antes da ciência”. O antropólogo considera que a magia constitui toda a vida mística, mas ao mesmo tempo, toda vida científica do primitivo e a considera a primeira etapa da evolução mental humana, suprimida pela religiosidade na etapa seguinte dessa evolução. Desta forma, o autor conclui: “A religião resultou dos fracassos e dos erros da magia” (MAUSS, 2003, p.51)

Para Morin (1999), a ação mágica funciona por meio de símbolos e pela operação sobre esses símbolos, que podem ser: inscrições, nomes, imagens,

estatuetas, assim como pertences pessoais diversos como madeixa de cabelo ou uma apara de unha, etc. Nas palavras de Morin: “A magia funda-se na eficácia do símbolo, que consiste em evocar, e de certo modo conter aquilo que ele simboliza” (1999, p. 154). O limite entre o signo e o objeto representado encontra-se difuso no pensamento mágico, para seu efeito, o pensamento mágico depende de ritos, o que abrange outros agentes da magia: mágico, representações mágicas e atos mágicos. Esses elementos da magia estão ligados aos ritos mágicos que Mauss (2003) define da seguinte forma:

Os ritos mágicos e a magia como um todo, são em primeiro lugar, fatos de tradição. Atos que não se repetem não são mágicos. Atos em cuja eficácia todo um grupo não crê não são mágicos. A forma dos ritos é eminentemente transmissível e é sancionada pela opinião (p. 56).

Os ritos mágicos estavam no centro da dinâmica cotidiana das pessoas, mobilizavam seus desejos e crenças, por isso permaneciam e eram sustentados na cultura oral pela repetição. Eram formas de manter a ordem das práticas culturais, ao mesmo tempo de intervir e criar novas práticas e formas de ver: “os atos rituais, ao contrário, são por essência, capazes de produzir algo mais do que convenções, são eminentemente eficazes, são criadores, eles fazem” (MAUSS, 2003, p. 56).

Por definição: “Mágicos são agentes de ritos mágicos, seja ele ou não um profissional” (MAUSS, 2003, p. 62). O antropólogo observa que quando uma pessoa comum assume a prática de um ato de magia diante daquela circunstância, ela deixa de ser comum, pois abdica no momento do rito seu estado normal: “[...] com muita frequência, é porque abandona este estado que ela se acha em posição de operar com proveito. [...] O rito faz dele outro homem.” (idem). Morin (1999) observa que é possível reconhecer essa forma de pensamento por meio da análise de sua utilização na linguagem:

Na realidade, ela funda-se no poder simbólico da linguagem, no poder analógico da imitação, e no poder sintético e específico do rito, que opera a passagem, a comunicação, a integração no universo mitológico, e permite estabelecer o comércio com os espíritos (MORIN, 1999, p.157).

Estar ancorada no rito não separa a magia do pensamento lógico e consciente, a magia sempre valorizou o conhecimento e a reflexão em seus processos. Para ela “saber é poder” (MAUSS, 2003). Desta forma, o autor aponta

para um vínculo genealógico entre magia e técnica, que pode ser observado na história: “A magia liga-se às ciências, do mesmo modo que às técnicas. Ela não é apenas uma arte técnica, é também um tesouro das ideias. Dá uma importância extrema ao conhecimento, e este é um de seus principais recursos” (MAUSS, 2003, p. 175).

O rito mágico é criativo, para Mauss (2003) ele é uma forma de linguagem, de traduzir uma ideia. O autor resgata que, entre os Gregos, o encantamento é entendido como um laço mágico: “[...] a imagem favorita é a do laço que se ata ou se desata” (MAUSS, 2003, p.98). Esse enlaçamento dá-se entre conhecimentos específicos da magia e o repertório do mágico, assim o autor descreve: “[...] assim também, mágico, rito e feitos produzem uma mistura de imagens indissociáveis; esta confusão, aliás, é nela própria um objeto de representação” (idem, p.99). A magia é essencialmente a arte do fazer, da transformação: “[...] os mágicos utilizaram com cuidado seu *savoir-faire*, sua destreza, sua habilidade manual. Ela é o domínio da produção pura, *ex nihilo*; faz com palavras e gestos o que as técnicas fazem com trabalho” (idem, p.174). Para o autor, a magia tem o poder de brincar com a realidade por meio das imagens que cria, fazendo crer, imaginar e articulando a essas imagens individuais, as forças e ideias coletivas:

Longe de ser uma simples expressão da emoção individual, a magia comanda a todo instante os gestos e locuções. Tudo nela é fixado e muito exatamente determinado. Ela impõe metros e melopeias. As fórmulas mágicas devem ser sussurradas ou cantadas num tom, num ritmo especial. (MAUSS, 2003, p.94)

Os mitos, lendas, contos, ensinavam sobre essas personagens em processos de formação socioculturais. A figura do mágico e seus desdobramentos: bruxas, feiticeiras, fadas e outros seres mágicos, se tornaram as preferidas das pessoas, por seu poder sobre as coisas e, principalmente, por ter poder sobre si mesmas. Os indivíduos que possuíam características identificadas como mágicas eram assim entendidos a priori, por se encaixarem nos papéis narrativos, diferente da autoridade e do poder dos sacerdotes que advinham de seu vínculo com a religião:

Enquanto os poderes dos sacerdotes são imediatamente definidos pela religião, a imagem do mágico se produz fora da magia. Ela se constitui por uma série de 'dizem', e ao mágico não resta senão assemelhar-se a seu retrato (MAUSS, 2003, p.70).

Sobre a pós-vida do pensamento mágico, Morin (1999) elucida que a magia se tornou residual e periférica em civilizações em que o pensamento religioso foi imperativo, principalmente o pensamento cristão. Mas, ao mesmo tempo, acabou tornando-se o centro de práticas religiosas que colocam o sacerdote como alguém com uma “comunicação particular” junto a um “grandessíssimo Deus”.

Esse encantamento que a magia provoca por meio da linguagem confere aos agentes da magia poder e reconhecimento na comunidade, considerados indivíduos com uma personalidade *mana*, ou seja, possuem poderes espirituais, mágicos e religiosos: “Pode-se admitir, em tese geral, que os indivíduos aos quais se atribui o exercício da magia já possuem, sem levar em conta sua qualidade mágica, uma condição distinta no interior da sociedade que os trata como mágicos” (MAUSS, 2003, p.68).

São pessoas influentes nas sociedades pré-capitalistas, exercem autoridade política, ou a autoridade política dava ao indivíduo um caráter mágico: “Assim, a situação social que ocupam os predetermina a exercer a magia e, reciprocamente, o exercício da magia os predetermina à sua situação social” (MAUSS, 2003, p.67). Por isso, como veremos a seguir com Federici (2019), foi tão importante para a Igreja Católica e para as monarquias europeias demonizar e criminalizar a magia, os atos mágicos. Tanto a imagem da personalidade *mana* como a compreensão de seu poder de realizar desejos e concretizar projetos para o bem e para o mal, passa a ser combatida e punida no século XVI, com a criação de um importante instrumento de poder disciplinar, o Tribunal da Inquisição Católica.

4.1.2 Tribunal da Inquisição e a caça às bruxas na Europa

[...] as mulheres têm sido silenciadas e até hoje excluídas de muitos lugares onde são tomadas decisões, privadas da possibilidade de determinar a própria experiência e forçadas a encarar os retratos misóginos ou idealizados que os homens fazem delas. Estamos, no entanto, recuperando nosso conhecimento. Como uma mulher disse recentemente em um encontro para discutir o sentido da bruxaria, a mágica é: “Sabemos que sabemos” (FEDERICI, 2019, p.84).

Todo o poder investido na personalidade *mana* e nos ritos mágicos sustentados nas comunidades pré-capitalistas europeias passa a ser perseguidos a partir do século XVI, com o fim dos acordos consuetudinários e o processo de cercamento que se originou na Inglaterra (FEDERICI, 2019). A caça às bruxas foi uma das expressões mais concretas e estratégicas para implementação de uma visão de mundo patriarcal – aqui entendido como um sistema político, econômico e cultural, que coloca o homem branco europeu no centro de todos os poderes na sociedade moderna – baseada na acumulação de capital. Há nesse processo histórico a intersecção da opressão de classe, religião e gênero. Por isso é importante compreender pela perspectiva materialista histórica, como faz Federici (2019), como foi construída a imagem da Bruxa, tão popular nos mitos e contos trazidos da Europa no processo de colonização da América Latina e tão presente até hoje nas expressões populares e nas narrativas moralizantes, que muitas vezes são alicerces para as formações socioculturais do povo latino-americano.

Revestida de muitos arquétipos do feminino terrível como a mãe má, a amante devoradora, a agente da intriga, essa figura é utilizada dentro das estratégias narrativas para legitimar ações cruéis contra as mulheres ao longo da história e deturpar os atos de resistência de grande parte das mulheres ao massacre que foi a caça às bruxas ao corpo e a subjetividade feminina. Atualmente, graças aos processos de luta feminista e antirracista, é possível resgatar os registros históricos da Inquisição Católica e ressignificar as narrativas presentes nesses documentos, destacando os atos de resistência e reconhecendo a história da luta das mulheres contra as opressões de gênero, raça e classe. Dessa forma, a partir da ressignificação dessas narrativas históricas, podemos ressignificar também as narrativas ficcionais que ensinam na cultura, sobretudo para as mulheres, qual é o lugar do feminino, onde está seu poder e os limites do seu desejo.

Silvia Federici (2019) dedicou-se a estudar o tema da caça às bruxas tanto em sua origem, no século XVI na Europa, quanto em sua repercussão até os dias atuais. A partir de uma visão crítica da Inquisição Católica, materializada no Tribunal do Santo Ofício – movimento encabeçado pela parceria Igreja Católica e a monarquia europeia – a autora evidencia o aspecto político, econômico e ideológico de um dos mais cruéis genocídios que já se viveu no ocidente, apresentando principalmente os movimentos de resistência dessas mulheres tanto na Europa quanto nas Américas. Seu livro “O Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação

primitiva” (2017), publicado originalmente em inglês em 2004¹⁶, faz um resgate histórico da relação da Caça às Bruxas e o início do Capitalismo na Europa e de como a Inquisição foi uma ferramenta importante para a opressão de classe e gênero na Europa e uma ferramenta potente de disciplinarização durante o período de Colonização das Américas. Seu último livro sobre o tema “Mulheres e caça às bruxas” (2019) faz uma revisão atual do tema e discute a importância de ampliarmos a discussão que a autora levanta inicialmente sobre a Inquisição na Europa, no início da era moderna, para suas novas facetas no século XXI, articulando os mesmos interesses de exploração e colonização:

O que continua não reconhecido é que, como o comércio escravista e o extermínio de povos indígenas no “Novo mundo”, a caça às bruxas se coloca na encruzilhada de um aglomerado de processos sociais que prepararam o caminho para o surgimento do mundo capitalista moderno. Assim há muito a ser apreendido a partir da caça às bruxas no que diz respeito às precondições para o salto capitalista. [...] se minha interpretação estiver correta, torna-se possível uma compreensão histórica diferente, segundo a qual a população africana escravizada, as comunidades camponesas expropriadas na África e na América Latina e os povos indígenas massacrados na América do Norte seriam parentes próximos das bruxas europeias dos séculos XVI e XVII. (FEDERICI, 2019, p.40).

Em sua tese sobre a relação da caça às bruxas com a estruturação do sistema capitalista, Federici (2019) vai trazer a relação dos julgamentos da Inquisição na Europa com o início dos cercamentos, que se refere ao processo de delimitação das terras comuns por proprietários e membros abastados da classe de camponeses, colocando fim aos direitos consuetudinários e desalojando a população de agricultores e colonos que dependiam delas para viver. O estudo de Federici (2017; 2019) mostra que mesmo que não haja acusações diretas que relacionem a execução de mulheres na fogueira à expropriação de terras, há evidências históricas de que o mapa dos cercamentos e o mapa dos julgamentos de bruxas coincidiam:

Parece haver uma relação singular entre o desmantelamento dos regimes comunitários e a demonização de integrantes das comunidades afetadas que transforma a caça às bruxas em um instrumento efetivo de privatização econômica e social. (FEDERICI, 2019, p.48).

¹⁶ Caliban and the Witch: the Body, and Primitive Accumulation.[cc] Autonomedia , 2004.

A autora observa que três fatores eram importantes para a “produção de uma bruxa” na Europa dos séculos XVI e XVII: a pobreza, a resistência à marginalização e a independência. Os julgamentos da Inquisição iniciam-se em uma fase de extrema desigualdade social na Europa, a combinação da alta dos preços e perda dos direitos consuetudinários levou, principalmente, as mulheres mais velhas a uma situação de pobreza extrema, principalmente as que eram viúvas ou que não tinham filhos e filhas que podiam ou se dispunham a ajudá-las. Essas mulheres sobreviviam de esmola ou de ajuda do governo: “[...] a pobreza das ‘bruxas’ era registrada nas acusações, já que era dito que o diabo ia até elas em épocas de necessidade e lhes prometia que, a partir daquele momento, ‘nunca mais sofreriam privações’” (FEDERICI, 2019, p.52).

A autora também ressalta que as bruxas não eram mulheres que estavam em posição de vítima sempre, muitas delas se revoltavam com sua situação e exclusão social e resistiam à marginalização que sofriam, o que era expresso em falas e olhares reprovadores e comportamentos invasivos. Relatos de situações nesse sentido são encontrados no material de muitos historiadores, mas Federici questiona o viés com que são apreendidos esses relatos: “Podemos, porém, questionar se, por trás das ameaças e das palavras maldosas, não deveríamos captar um ressentimento nascido da raiva pela injustiça sofrida, uma forma de rejeitar a marginalização” (idem, 2019, p.52).

Todas as atitudes de independência da mulher também passam a ser demonizadas nessa fase, assim como qualquer expressão de desejo sexual, ao preço de sofrerem punições severas. Havia um constante cerceamento do comportamento feminino que colocava as mulheres em uma posição social de subordinação masculina, eram mulheres que tinha “má-reputação” na comunidade e que na juventude deram vazão a seus desejos, o que na época passa a ser considerado promíscuo e libertino. De forma geral, sua conduta contradizia o padrão de feminilidade imposto e ameaçava a concepção familiar patriarcal que estava sendo sustentada no período: “[...] era curandeira e praticante de várias formas de magia que a tornavam popular na comunidade, mas isso cada vez mais a assinalava como perigo à estrutura de poder local e nacional em sua guerra contra todas as formas de poder popular” (FEDERICI, 2019, p.53).

Esse comportamento era associado à ideia opressiva religiosa de pacto com o “Diabo”, dessa forma, atitudes antes aceitas e cultivadas entre as mulheres

passam a ser vistas como odiosas e assustadoras para um grupo maior de mulheres, e a punição e morte das que ousavam ter esse tipo de comportamento servia como coerção para todas:

Na figura da bruxa as autoridades puniam, ao mesmo tempo, a investida contra a propriedade privada, a insubordinação social, a propagação de crenças mágicas, que pressupunham a presença de poderes que não podiam controlar, e o desvio da norma sexual que naquele momento, colocava o comportamento sexual e a procriação sob o domínio do estado. (FEDERICI, 2019, p.54).

Dessa forma, por meio do domínio do poder disciplinar – de vigiar, julgar e punir os corpos femininos – a caça às bruxas propiciou à Igreja e ao Estado conquistar o domínio do poder cultural, na medida em que eliminou uma série de crenças e práticas culturais pré-capitalistas ligadas à cultura popular e às religiões não cristãs, e assim a alcançar o domínio estrutural do poder, pois essas práticas passaram a ser vistas como prejudiciais para a organização da comunidade e seu desenvolvimento econômico. Por isso, Federici (2019) propõe que extrapolemos o entendimento de “cercamento” como uma delimitação geográfica para uma delimitação social dos conhecimentos que podiam circular na cultura, do corpo, da relação com outras pessoas e com a natureza.

A caça às bruxas traz consigo um novo código social e ético e quem determinava esse código era o Estado e a Igreja, de forma que, qualquer fonte de poder que não estivesse sob o domínio dessas duas instâncias seria acusada de diabolismo. Esta era a principal estratégia para subjugar as mulheres, a personificação do diabo como uma mulher. O medo da acusação de estar possuída pelo demônio fez com que as mulheres se dividissem e uma parte se tornasse cúmplice da guerra contra as bruxas e se conformassem com os padrões impostos à sua feminilidade.

Além da opressão religiosa e de gênero, sistematizada pela demonização dos comportamentos femininos e a necessidade de controlar seus corpos e sua ação social, as mulheres se tornaram alvo da caça às bruxas por conta da sua condição social. Para que o novo sistema se consolidasse era preciso derrotar a ameaça representada pela plebe, que se revoltava contra a classe proprietária por conta das expropriações e exploração sem limite e as mulheres eram a ponta mais vulnerável nessa batalha.

A reestruturação da Europa rural no início do capitalismo destituiu as mulheres de seus meios de sobrevivência e poder social. Com isso, elas se tornaram dependentes dos homens ou da caridade, que nesse momento passa a ser vista como algo desprezível. Por outro lado, Federici (2019) retoma que no processo de industrialização que começava a se configurar como principal meio de acumulação, era preciso forjar um novo indivíduo, uma nova disciplina social, o que envolvia criar padrões de relacionamento desse indivíduo com outros, com a natureza e com o próprio corpo, que servissem à produtividade e à disponibilidade para o trabalho braçal. E como afirma a autora, o elemento chave para esse processo era a “destruição da concepção mágica do corpo” (idem, p.65):

Essa concepção atribuída aos corpos poderes que a classe capitalista não conseguia explicar, que eram incompatíveis com a transformação de trabalhadores e trabalhadoras em máquinas de trabalho e que podiam até intensificar a resistência das pessoas a esse processo. (idem)

Nesse contexto é que está situado o principal motivador da caça às bruxas: o cercamento dos corpos, principalmente o das mulheres. Trata-se aqui de uma investida do Estado aliado à Igreja católica, para obter o domínio da força feminina em diversos âmbitos. Por sua relação singular com o corpo, devido ao processo de reprodução, as mulheres eram consideradas, nas sociedades pré-capitalistas, como dotadas do poder da vida e da morte, assim acreditava-se que tinham a capacidade de compreender a dimensão oculta das coisas e isso lhes conferia poder cultural. A prática da magia também era uma forma de trabalho e sustento, bem como algo que dava às mulheres poder e prestígio social, logo esse fato gerava uma disputa pelo domínio estrutural do poder, pois durante o processo de industrialização, investiu-se contra esses poderes advindos do corpo mágico, buscando implementar na cultura uma concepção de corpo disciplinado e racionalizado: “A ‘racionalização’ do mundo natural – precondição de uma disciplina de trabalho mais organizada e da revolução científica – passava pela destruição da ‘bruxa’” (FEDERICI, 2019, p.66).

A sexualidade feminina foi colocada como uma das principais características da mulher possuída pelo demônio, “a quintessência da magia”. Federici (2019) observa, a partir dos registros históricos da Inquisição, que inicialmente esse cercamento estava muito relacionado com toda a sexualidade reprimida do grupo eclesiástico que conduziu os primeiros julgamentos. Entretanto, esse ponto continua

a ser perseguido mesmo quando homens leigos assumem esse posto. Para a autora isso evidencia que as motivações não eram apenas individuais, mas também políticas, estavam alinhadas com o interesse dos grupos que se empenhavam em implementar o modelo capitalista na cultura em reprimir a sexualidade feminina, como uma forma de obter o domínio disciplinar, controlando seus corpos e seus desejos, que como a autora observa, poderiam ser grandes motores de possíveis revoluções:

Eros, atração sexual, sempre foi suspeito aos olhos das elites políticas, visto como força incontrolável. O relato de Platão sobre os efeitos do amor em O banquete apresenta uma dimensão ontológica dessa visão. O amor é o grande mágico, o demônio que une céus e terra e torna os seres humanos tão inteiros, tão completos em seu ser, que, uma vez unidos, não podem ser derrotados. (idem, p.67).

A caça às bruxas foi fundamental para alicerçar na cultura um padrão de sexualidade feminina utilitário, em que o sexo era voltado para as necessidades sexuais dos homens, inclusive por meio da prostituição – que passa a ser mais comum por conta da precarização social de muitas mulheres no período – e para a procriação, o que pressupõe uma sexualidade dócil e domesticada. A autora comenta que, por isso, a principal acusação que levava as mulheres ao Tribunal da Inquisição era a de “comportamento libertino”: “Nunca, ao longo da história, as mulheres foram submetidas à tão grande agressão, organizada intencionalmente, aprovada pelas leis, abençoada pelas religiões”. (FEDERICI, 2019, p.70). Inclusive quando vinha a público o envolvimento dos homens com as prostitutas, eram elas as acusadas por terem seduzido esses homens através de magia e pactos diabólicos. Esse regime de terror contra as mulheres instituiu um novo modelo de feminilidade que teve que ser aceito pelas mulheres ao preço de perderem a própria vida. Um genocídio, que levou a maior parte das mulheres europeias a validarem, na cultura, uma conduta assexuada, obediente, submissa e subordinada aos homens.

Um último ponto importante na construção da Bruxa foi demonizar a sabedoria das mulheres mais velhas: “[...] o sentido da bruxaria, a mágica é: ‘Sabemos que sabemos’” (idem, p.84). Todos os conhecimentos que as mulheres mais velhas traziam para as mais jovens foram vistos como tentativas de desvirtuá-las, saberes ancestrais como o conhecimento do poder medicinal das plantas, inclusive as que poderiam induzir ao aborto e dar às mulheres controle sobre a

reprodução, narrativas e mitos de emancipação feminina presente nas tradições pré-capitalistas, que faziam parte da memória das suas comunidades e a memória do processo de destituição das terras, com o fim dos acordos consuetudinários: “[...] as idosas eram as que se lembravam das promessas feitas, da fé traída, da extensão da propriedade (especialmente em terras), dos acordos consuetudinários e de quem foi responsável por violá-los” (FEDERICI, 2019, p.71).

A estratégia de valorizar a ingenuidade e demonizar os conhecimentos femininos, sua luta e sua expressão na sociedade e na cultura se repetem muitas vezes na história. Federici (2019) observa que aterrorizar as pessoas em relação à suas tradições, tornando assustadoras práticas que antes eram tidas como normais, isolar as vítimas e desarticular mobilizações e atos de resistência:

Nas fogueiras não estavam apenas os corpos de “bruxas”, destruídos; também estava todo um universo de relações sociais que foram a base do poder social das mulheres e um vasto conhecimento que elas haviam transmitido de mãe para filha, ao longo de gerações – conhecimento sobre ervas, sobre meios de contracepção ou aborto e sobre quais magias usar para obter o amor dos homens. [...] a caça às bruxas significou para a Europa não apenas quanto às causas, mas também quanto aos efeitos. (FEDERICI, 2019, p.72).

Os Tribunais do Santo Ofício foram encerrados definitivamente no século XVIII, entretanto, suas narrativas e seus esquemas explicativos continuam a ser utilizados no contexto atual de forma residual, como aconteceu no Brasil em 2017, que a visita da filósofa Judith Butler foi recebida por manifestantes que gritavam “Queimem a Bruxa” e queimaram bonecos como símbolo de suas reivindicações¹⁷.

Outro caso importante que evidencia que esse esquema explicativo ainda tem impacto na sociedade contemporânea são os ataques sofridos pela socióloga Rosângela da Silva (Janja), primeira dama do presidente do Brasil (2022-2026) Luis Inácio Lula da Silva. De acordo com os dados do MonitorA – observatório de violência política online desenvolvido pela Revista AzMina, InternetLab e Núcleo Jornalismo (BELIN, 2022), a principal forma de tentar ofender Janja durante a disputa eleitoral do candidato da esquerda em 2022, foi chamando-a de “macumbeira”, termo que no Brasil está pejorativamente associado à construção da “bruxa”. Janja

¹⁷ Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/11/filosofa-judith-butler-e-recebida-no-brasil-sob-gritos-de-bruxa-pro.html>

não declarou publicamente sua religião, o que demonstra que essa narrativa tem uma finalidade totalmente política, fundada na misoginia, na intolerância religiosa e no racismo estrutural. As outras palavras associadas ao termo “macumbeira” reforçam a associação com a construção pejorativa da bruxa, trazendo ofensas que remetem às acusações do Tribunal do Santo Ofício como: “satanista”, “falsa cristã” e “demônia”¹⁸. Esses casos trazem à tona como essa mentalidade está presente ainda na cultura, o que pode ser observado também no cotidiano de mulheres que buscam emancipação por meio dos movimentos feministas, que recebem acusações semelhantes e são, muitas vezes, vítimas de ameaças e agressões motivadas por sua postura.

A caça às bruxas na Europa é responsável, portanto, pela construção da mentalidade de uma época, que se expandiu tanto no tempo, visto que rege, em partes, os padrões de feminilidade ainda hoje, quanto no espaço, dado que a Inquisição também aconteceu nos países colonizados pela Europa e foi uma ferramenta fundamental para a conquista desses territórios e manutenção da sociedade escravista. Assim, mesmo que não tenha mais respaldo na legislação formal, ela ainda está presente como domínio cultural e estrutural do poder, visto que os padrões de religião, classe e gênero formados nesse momento histórico, ainda possuem poder de mobilizar, rechaçar e legitimar a desigualdade.

4.1.3 Tribunal do Santo Ofício de Cartagena: atravessamentos da opressão de raça

O tribunal do Santo Ofício europeu foi trazido para as Américas a partir do século XVI e se estendeu para além do fim dos julgamentos na Europa, que deixam de ser feitos no século XVII, enquanto nas Américas eles perduram, ainda que enfraquecidos, até o final do século XVIII. O rei Felipe II instituiu os primeiros

¹⁸ “No caso de Janja, que não faz autodeclaração de religião, o número de ataques aumentou depois do primeiro turno, especialmente quando questões religiosas ganharam destaque, tanto na campanha de Lula quanto na de Bolsonaro. Se antes da votação, 12% das menções analisadas no Twitter eram ofensivas, na semana seguinte o número subiu para 27%. Acompanhando este movimento, o uso de palavras ofensivas de intolerância religiosa também cresceu. Na primeira semana considerada na pesquisa, 3% dos ataques têm referências religiosas. Na segunda, são quase 8 vezes mais ataques do tipo, chegando a um quarto dos tuítes ofensivos. No Twitter, 125 posts têm palavras ofensivas sobre religião, incluindo “macumbeira”, “Pombagira”, “satanista”, “falsa cristã” e “demônia”. Michelle, que não tem perfil no Twitter, recebeu no Instagram 11 ofensas religiosas em todo o período observado”.(BELIN, 2022, s/p). Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/monitora-primeira-dama-ataques-janja-michelle>. Acesso em 29 de out de 2022.

tribunais da Inquisição na América Latina em 1570, inicialmente no Peru e no México. Assim como na Europa o tribunal tinha como objetivo corrigir doutrinas heréticas e proteger a Igreja de possíveis ações contra a fé católica. O tribunal era ligado à coroa espanhola e tinha, na América Latina, os mesmos poderes dos tribunais ibéricos (ALONSO, 2021).

Analisando a relação da caça às bruxas com o processo de colonização, Jesús Martín-Barbero (1990) reforça a interpretação de Federici (2017) observando que no final da Idade Média, entre os séculos XVII e XVIII, a ideia de racionalidade que estava em ascensão na Europa, que buscava um saber único e lógico, entrava em conflito com os saberes tradicionais da cultura latino-americana, que até então se estruturavam por meio das experiências, histórias e mitos ancestrais. Ele observa que a bruxaria era perseguida, principalmente, porque havia uma disputa pelo domínio cultural do poder. O povo ficava em partes dividido entre as tecnologias que surgiam e a experiência que tinham com as práticas mágicas aprendidas em rituais religiosos ancestrais. Havia, nesse momento, ainda uma percepção de valor sobre essas práticas e se temia o poder das bruxas. Mas, ele se enfraquece posteriormente por conta da disputa pelo domínio estrutural do poder, visto que a bruxaria dava à mulher um lugar de prestígio e privilégio, enquanto o pensamento lógico-racional já estava, nesse momento, associado aos espaços de poder do patriarcado.

A dificuldade e os altos custos com viagens para realizar os julgamentos fez o rei Felipe II criar o tribunal em Cartagena das Índias, na Colômbia, em 1610, que pertencia à comarca do Novo Reino de Granada. Segundo a professora Fermina Álvarez Alonso (2021), Cartagena era um lugar estratégico, seu porto era um dos mais importantes do continente e se localizava de forma equidistante e com comunicação com outros portos.

O maior mercado de escravos do mundo passou pelo Porto de Cartagena, por isso, uma grande parte da população da cidade era de pessoas negras. No século XVII, havia 1.500 europeus – que ocupavam funções de eclesiásticas, de gestão da cidade, profissionais liberais e mercadores de escravos – e 12.000 pessoas vindas das diversas localidades da África, a maioria escravizada e trabalhavam nas lavouras, nas minas ou nos serviços domésticos. O que garantia o poder e controle social dos europeus nesse momento era o exército colombiano, que

tinha uma parte considerável de sua tropa em Cartagena, e a coerção social criada com os julgamentos da Inquisição (ALONSO, 2021).

4.1.3.1 Estrutura do Tribunal do Santo Ofício de Cartagena

Era de praxe que os Tribunais do Santo Ofício fossem constituídos por pelo menos um jurista e um teólogo, mas além da formação acadêmica, todos deveriam ser sacerdotes. Em Cartagena, a maioria dos inquisidores eram juristas, sendo três doutores e seis graduados em direito. Havia também médicos e graduados canonistas. O tribunal é conhecido por chegar a menos sentenças graves, ou de morte por conta desse perfil de inquisidores. A partir das cópias dos registros enviados para Madrid, estima-se que foram realizados 731 processos no Tribunal da Inquisição de Cartagena, sendo: 30% acusações de feitiçaria e superstição; 11% denúncias da prática do judaísmo e 11% da prática protestante. A maioria dos casos foi aberta no primeiro quarto do século XVII. Até 1636, foram registradas 260 acusações, principalmente de bruxaria e prática do judaísmo. Entre 1636 e 1642, prevaleceram às denúncias contra o judaísmo e, a partir de 1660, as denúncias começam a diminuir até o fechamento do Tribunal em 1688 (ALONSO, 2021).

As acusações contra bruxaria e judaísmo eram consideradas faltas graves, podendo levar à pena de morte ou prisão perpétua, já acusações como bigamia, proposições e blasfêmias eram consideradas menos graves. A partir dos registros, 14% das condenações foram reconciliação, condenação grave que levava as pessoas a serem executadas, excomunhão, confisco dos bens, ou vergonha pública. Condenações por adjuração representam 29%, que é quando o réu se retrata perante todos e corrige sua conduta por meio de promessas de se converter religiosamente ao catolicismo. E condenações sem abjuração, leves, foram 20% dos casos. No final do século XVII, as atividades do tribunal diminuem drasticamente até o fim de suas atividades, em 1688, em que foi ordenada a transferência da sede do tribunal de Cartagena para Santa Fé de Bogotá, devido às condições precárias de sua estrutura que deixava o local vulnerável, sendo atacado por corsários algumas vezes (ALONSO, 2021).

4.1.3.2 A Inquisição na América Latina e a questão da interseccionalidade

Federici (2017) observa que, na Europa, a tortura e o terror da caça às bruxas foram utilizados com sucesso para isolar essas mulheres do resto da comunidade, fazendo com que se fragmentassem e passassem a denunciar umas as outras. Já na América Andina, isso não aconteceu de maneira tão efetiva, mulheres indígenas e africanas escravizadas ofereceram maior resistência em abrir mão de seus laços comunitários e religiosos, mantendo sua rede de apoio de forma clandestina, o que envolvia parteiras, curandeiras e sacerdotisas de suas práticas religiosas ancestrais. Na clandestinidade, havia tanto mulheres que resistiam à perseguição de suas crenças quanto mulheres que resistiam ao processo de colonização e escravização, a maior parte das vezes pertenciam ao mesmo grupo. A perseguição a elas visava, portanto, enfraquecer os dois comportamentos: “Ao perseguir as mulheres como bruxas, os espanhóis atingiam tanto os praticantes da antiga religião como os instigadores da revolta anticolonial [...]” (FEDERICI, 2017, p.403).

Entretanto, no território latino-americano, muitas das denúncias eram feitas por mulheres brancas europeias, que compactuavam em sua maioria com os ideais da inquisição. A inquisição na América Latina se deu em uma interseccionalidade ainda mais complexa, em que se somou ao cercamento do corpo feminino – já instituído na mentalidade das mulheres europeias que chegavam à América Latina – a escravização do povo negro, buscando por meio do domínio cultural e disciplinar do poder controlar a resistência do povo africano escravizado, sobretudo às mulheres negras escravizadas.

Ao resgatarmos a história da caça às bruxas na América Latina, podemos observar a questão da Interseccionalidade presente na forma como esse sistema de opressão operou. De acordo com Dairo Sanchez Mojica (2016), os levantamentos das acusações da Inquisição no Tribunal do Santo Ofício de Cartagena seguem a mesma proporção dos tribunais europeus, evidenciando a perseguição às mulheres:

[...] chama a atenção que dos processos inquisitoriais realizados pela corte entre 1610-1636, aqueles relacionados a acusações de feitiçaria correspondam a 60,86%. Da mesma forma, dos 28 julgamentos por acusações de feitiçaria, 26 foram contra mulheres e apenas 2 contra homens. Além disso, dos 46 processos realizados no total nesse período, 34 foram contra mulheres e 12 contra homens (Sánchez, 1996). Assim, a maioria dos processos movidos eram contra as mulheres e, especificamente, a acusação de feitiçaria tinha cara de mulher (idem, p.3).¹⁹

Sanchez (2016) analisa que dentre as mulheres perseguidas havia uma maioria de mulheres negras. O autor observa, a partir dos casos julgados pelo Tribunal entre 1610 e 1636, que a instituição foi usada no auge do tráfico de escravos de Cartagena para conter os escravos fugitivos. E nessa perseguição, as mulheres eram uma das maiores preocupações dos senhores, pois, por ocuparem-se de tarefas domésticas, muitas vezes eram grandes articuladoras nas rebeliões e projetos de fuga.

A historiadora Luz Adriana Maya Restrepo (1998; 2000) também observa em suas pesquisas essa finalidade dada ao Tribunal da Inquisição de Cartagena. Além das estratégias de controle disciplinar, a autora traz seu enfoque para o domínio cultural do poder, construído a partir da sistemática desumanização das pessoas negras. Através da demonização de seus corpos e da construção de um sujeito a-histórico fundou-se uma lógica racista na cultura, que legitimava a exclusão das pessoas negras no território de Nova Granada, durante o período de escravização:

Assim, além da contundência das razões econômicas, formaram-se representações sobre suas culturas, completamente antagônicas àquelas que definiam a normalidade e a normatividade da sociedade escravista. Dentre elas, vale destacar aquela segundo a qual esses povos seriam povos sem história. A representação da a-historicidade baseou-se no pressuposto da monstruosidade, que estava associada à imagem do diabo e sua influência nas práticas culturais desses povos. (MAYA RESTREPO, 2000, p.186)

Nesse momento, início do século XVII, a Europa passa a reforçar na cultura o valor de sua história, a sabedoria do velho mundo registrada e organizada através da escrita, de documentos oficiais com registros históricos. Em contraponto a essa

¹⁹ [...] llama la atención que de los procesos inquisitoriales que adelantó el tribunal entre 1610- 1636, los relacionados con acusaciones de brujería corresponden al 60,86%. Así mismo, que de los 28 procesos por cargos de brujería 26 fueron contra mujeres y sólo 2 contra hombres. Además, de los 46 procesos adelantados en total durante este periodo 34 fueron contra mujeres y 12 contra hombres (Sánchez, 1996). Entonces, la mayor parte de los procesos adelantados fueron contra mujeres y, específicamente, el cargo de brujería tenía rostro de mujer.

cultura letrada, dentro de uma lógica binária, os povos africanos escravizados eram tidos como sem história, pois pertenciam a uma cultura que prezava pela tradição oral, não tinham registros escritos de sua cultura e sua existência. Outro fator que corroborava essa ideia é o fato de que as comunidades africanas concebiam o transcorrer do tempo e seus marcadores de forma diferente dos europeus, na maior parte dos territórios o tempo não era medido em forma de anos, mas associado a ciclos do desenvolvimento pessoal e do grupo, o que implicava em uma concepção existencial ancorada principalmente no presente e no passado (NAVARRETE, 1995). Dessa forma, além de reificados, transformados em mercadoria, o tráfico negreiro transformava os povos negros em mercadorias sem memória: “Ou seja, pessoas a-históricas sem a capacidade de registrar seu passado ou se projetar no futuro”²⁰ (MAYA RESTREPO, 1998, p.2).

Junto à reificação e à construção de um povo sem história, a demonização das pessoas negras era uma estratégia de poder estrutural por meio da opressão religiosa, para enfraquecer os movimentos de resistência entre os escravos fugitivos, conferia aos senhores um controle que iria para além do controle dos corpos, dava-lhes um controle político e espiritual por meio do enfraquecimento da subjetividade dos povos africanos escravizados através da destruição de suas tradições culturais e religiosas: “A paganização e demonização da África e de seu povo foram um instrumento de controle social e político sobre os seres humanos que, de fato, o tráfico de escravos classificava como mercadoria”²¹ (MAYA RESTREPO, 1998, p.1).

A estratégia de paganização seguiu, inicialmente, a mesma lógica de dominação presente na caça às bruxas europeias e na aculturação que havia sido empregada com os povos indígenas, buscando de forma violenta a conversão ao cristianismo e a homogeneização da língua espanhola no território, mas com os povos africanos a estratégia recebeu ainda mais resistência. O âmbito sagrado orientava toda a organização social e práticas cotidianas dos povos africanos, essa era uma das poucas compreensões que os diversos povos tinham em comum, de que a vida terrena se dava em confluência com o mundo dos espíritos ancestrais e isso era um valor moral fundamental para eles. A conexão com a ancestralidade se dava por diversos meios expressivos e seus ensinamentos eram passados através

²⁰ Es decir gente a-histórica sin capacidad de registrar su pasado ni de proyectarse hacia el futuro.

²¹ “La paganización y la demonización de África y sus gentes fueron instrumento de control social y político sobre seres humanos a quienes de hecho, el tráfico negreiro catalogó como mercancías”

da oralidade, por conta disso conferiam à palavra uma grande responsabilidade e um peso de lei:

A palavra tem um carácter sagrado ligado à sua origem divina e às forças ocultas que contém, pelas quais é considerada o grande agente ativo da magia. Nessa ordem de relações, o culto dos ancestrais ou dos mortos era o cenário privilegiado para a aquisição dos fundamentos do ser individual, religioso, social e político. [...] Assim, a palavra, o gesto e o ícone foram os suportes da memória coletiva.²² (MAYA RESTREPO, 1998, p.3)

A historiadora Maya Restrepo (1998) explica que, em 1600, chegaram à Colômbia pelo Porto de Cartagena os povos trazidos da África: *mandingas*, *yolofos*, *biáforas*, *zapes y branes*, sobretudo pessoas vindas do antigo reino do Kongo, chamados pelos europeus de angola, congo, *manicongo y anzicos*. De 1640 a 1810, o predomínio foi de *ewé-fon* (ararás) *fanti-ashanti*, *akán de habla twi (minas)* e *ibos* conhecidos como *carabalíes* vindos da África centro-ocidental. E, por mais que as condições de vida dessas pessoas fossem extremamente precárias por conta das violências da escravidão, elas evidenciavam sua personalidade *mana* por conta da sua concepção de existência e a sociedade de Cartagena passa a receber a influência de suas culturas, tão ricas, diversas e expressivas por meio da demonstração de seus poderes.

Para esses povos, o espiritual e o material não estão desassociados e isso fica evidente na expressividade das práticas culturais que os povos africanos trouxeram. Em suas culturas de origem, durante o processo de iniciação havia também etapas de desenvolvimento para os aspectos sensíveis e artísticos. Maya Restrepo (1998) resgata em registros históricos que no antigo reino do Kongo, durante o processo de iniciação, os jovens recebiam dos profissionais da memória “corp-oral” e de médicos especialistas na voz; treinamento para o desenvolvimento do canto; depois passavam para o desenvolvimento da habilidade de fazer e tocar instrumentos; aprendiam as canções, teorias musicais, a compor novas melodias a dançá-las e interpretá-las de forma cênica. Depois passavam a se dedicar à memorização de grandes obras que transmitiam os valores de sua cultura. A autora

²² “La palabra reviste un carácter sagrado ligado a su origen divino y a las fuerzas ocultas que contiene, por lo cual, es considerada el gran agente activo de la magia. En este orden de relaciones, el culto a los antepasados o a los muertos era el escenario privilegiado para adquirir los fundamentos del ser individual, religioso, social y político. [...] Así la palabra, el gesto y el ícono eran los suportes de la memoria colectiva”

também aponta que o artesanato era muito importante como prática expressiva, pois unia o conhecimento esotérico que passava através das gerações à materialidade das coisas, que para essa cultura tem também sua trajetória:

Dessa forma, os espaços rituais, assim como o conhecimento dos grandes iniciados, bem como daqueles que foram socializados nessas culturas, faziam parte de uma concepção de realidade baseada na integração da mente com a natureza ou de pessoas com seu ambiente. Dentro dessa concepção, os seres do mundo material são mentes ou almas em interação que servem de conexão para ativar o diálogo entre os vivos e os mortos. Nesse contexto, os espíritos das plantas, animais e minerais conferem poderes ou são veículos que facilitam o diálogo com os ancestrais. ²³(MAYA RESTREPO, 1998, p.3).

Em sua pesquisa, Maya Restrepo (1998) observa que, durante o século XVII, os africanos escravizados que viviam em Nova Granada e seus descendentes mantiveram suas práticas culturais de forma clandestina e constituíram uma epistemologia local para elas. Para combater o desenvolvimento dessas crenças na cultura e seguir com o projeto de colonização, o Tribunal do Santo Ofício passa a perseguir essas práticas sob a justificativa da ressocialização e repersonalização, considerando crimes definidos como ritos e cerimônias do demônio ou bruxaria e as práticas divinatórias e curativas trazidas dessas culturas como sortilégios e feitiçaria.

Com todo o desenvolvimento espiritual e pessoal de grande parte dos povos africanos, os castigos e torturas físicas não foram suficientes para conter as rebeliões, pois eles resistiam em sua conexão ancestral. Para manter os domínios estruturais e culturais do poder da sociedade escravista, foi preciso um projeto que destituísse o povo negro de sua subjetividade, de sua expressividade, da força de sua sensibilidade que foi ocultada sob a narrativa da monstrosidade. O Tribunal do Santo Ofício foi, portanto, um instrumento de opressão social que não apenas perseguiu as mulheres como na Europa, mas de forma interseccional perseguiu

²³ “De este modo los espacios rituales al igual que los saberes de los grandes iniciados, tanto como quienes habían sido socializados en estas culturas, hacían parte de una concepción de lo real basada en la integración de la mente con la naturaleza o de la gente con su entorno. Dentro de esta concepción los seres del mundo material son mentes o almas interactuantes que sirven de conexión para activar el diálogo entre vivos y muertos. En este contexto los espíritus de las plantas, los animales y los minerales confieren poderes o son vehículos que facilitan el diálogo con los antepasados”.

especificamente as mulheres negras, escravizadas, trazendo a problemática da Inquisição para um recorte de gênero, raça e religião²⁴.

4.1.4 A arte do bem querer: O caso de Paula Eguiluz e a resistência à escravização a partir da “magia amorosa”

A personagem protagonista da série “Sempre Bruxa” (2019) Carmem Eguiluz, é inspirada na história real de Paula Eguiluz, mulher negra escravizada que viveu no século XVII e foi acusada pela Inquisição Espanhola de bruxaria em três momentos. A história de Paula Eguiluz pode ser resgatada a partir dos arquivos do Tribunal da Inquisição que reúnem as acusações que ela recebeu, seus relatos e testemunhos sobre ela. Esses arquivos vêm sendo estudados e as narrativas possíveis de se conceber a partir deles, vêm sendo organizadas por pesquisadores de diversas áreas como da antropologia, história e literatura.

O autor Puchades-Ferrer (2021) faz uma revisão bibliográfica de pesquisas que trazem a história de Paula Eguiluz e aponta que a primeira referência que traz sua trajetória é de 1899 na pesquisa do historiador chileno José Toribio Medina, seguido dos trabalhos de Francisco Esteve Barba, no artigo “Brujas en América” (1930), Tejado Fernández em “Historia de la Inquisición en España y América” (1984). Em 1997 a equipe de pesquisadores formada por Anna María Splendiani, José Enrique Sánchez Bohórquez e Emma Cecilia Luque de Salazar, publicaram pela editora da Pontificia Universidad Javeriana em Santa Fe de Bogotá, o livro “Cincuenta años de inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias, 1610-1660”. A historiadora Luz Adriana Maya Restrepo publicou, em 1999, como um recorte de sua tese de doutorado o artigo “Apuntes para el estudio del cimarronaje femenino en el Caribe en el siglo XVII” que traz o exemplo de Paula Eguiluz sob uma perspectiva de gênero e raça. Em 2001, a pesquisadora Diana Luz Ceballos Gómez cita Paula em seu artigo “Grupos sociales y prácticas mágicas en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVII”. Seguido das pesquisas desenvolvidas na américa do norte: por Sara Vicuña Guengerich, em 2015, no artigo “The Witchcraft of Trials of Paula de

²⁴ Hoje esse recorte se estende para a interseccionalidade de gênero, raça e classe, entretanto no momento histórico a que nos referimos não podemos pensar as pessoas negras como uma classe ainda, pois elas não eram consideradas cidadãs e não tinham poder econômico formal por não serem livres.

Eguiluz, a Black Woman, in Cartagena de Indias, 1620-1636” e por Kathryn Joy McKnight publicó em 2016 no artigo “Performing Double-edged Stories: the Three Trials of Paula de Eguiluz”.

Em sua pesquisa sobre Paula Eguiluz e por meio da análise dos Autos de fé, resgatados dos arquivos da Inquisição Espanhola, Puchades-Ferrer (2021) observa que a história de Paula com a Inquisição é um exemplo de como as mulheres negras escravizadas nesse momento histórico enfrentavam as opressões de gênero, raça e religião e como elas se inseriam na cultura e lidavam com os aspectos simbólicos e imaginários em disputa nesse momento:

Ela é um exemplo concreto e representativo de escravos de etnia africana, não só nas condições de vida, incluindo detalhes sobre sua privacidade, mas também na ordem simbólica e imaginária do grupo social a que pertence. Posteriormente, após a sua peculiar alforria, e agora mulher livre, continua a exemplificar e revelar crenças e modos de agir que, ligados à esfera feminina, dão conta da natureza em que esses minúsculos grupos sociais viviam dentro da sociedade estamental da época²⁵ (PUCHADES-FERRER, 2021, p.283, tradução nossa).

A pesquisadora Diana Luz Ceballos Gómez (2001) ao analisar os arquivos da inquisição sobre Paula Eguiluz destaca algumas características de Paula, que a tornava uma pessoa ameaçadora para a classe dominante, como a relação de intimidade com seu amo, a posição privilegiada que ocupava em relação a outras mulheres no local que vivia, seu poder de sedução, não ter o costume de ir à missa com regularidade e as histórias de seu envolvimento com bruxaria. A partir da leitura de testemunhos sobre Paula, a autora traz o seguinte recorte sua identidade:

[...] por meio de fofocas, ela fez uma "pesquisa" entre a população local sobre a vida e os costumes de Paula, processo no qual construiu uma "nova fama" de bruxa, atributo que se somaria ao já conhecido atributo de uma querida escrava, amante do seu senhor, fabricante de algumas poções do amor e mulher que podia andar mais ou menos livremente nos feriados, graças ao apreço do seu senhor (CEBALLOS GÓMEZ, 2001, p.100).

²⁵ Ella concita un ejemplo concreto y representativo de las esclavas de etnia africana, no solo en las condiciones de vida, incluyendo detalles sobre su intimidad, sino también en el orden simbólico e imaginario del grupo social al que pertenece. Posteriormente, tras su peculiar manumisión, y ya mujer libre, sigue ejemplificando y desvelando creencias y modos de actuación que vinculados al ámbito femenino dan cuenta de la naturaleza en la que vivían esos grupos sociales ínfimos dentro de la sociedad estamental de la época.

A pesquisadora analisa em sua pesquisa que uma das principais funções do Tribunal do Santo Ofício era fabricar identidades coletivas como a da “bruxa” para sustentar o domínio disciplinar do poder que favorecia a sociedade patriarcal escravagista. Ceballos Gómez (2001) explica que, durante o processo, os réus só passavam a saber do que estavam sendo acusados no momento do julgamento e precisavam se defender imediatamente. Em muitos casos, os réus não entendiam bem a língua espanhola, ou mesmo que entendessem a língua, não entendiam o que alguns termos e expressões queriam dizer em uma cultura que era muito diferente da deles. Ou seja, durante o processo havia uma disputa de narrativas em que o código linguístico e o sistema simbólico estavam a favor da Inquisição:

Uma mulher como Paula, meio mitômana, com grande imaginação e grande capacidade de comunicação e incapacidade para o silêncio na cela, poderia então dar asas à sua mente e criar situações e imagens que em muitas ocasiões e detalhes não concordaria com estes estereótipos, inventados por celibatários e por vezes misóginos teólogos europeus medievais e proto-renascentistas, seriam antes as ideias de uma escrava mulata, intermediária e mestiça cultural, filha dos trópicos e de condições de vida muito distantes daquelas que lhe deram lugar ao nascimento do mito do coven²⁶ (CEBALLOS GÓMEZ, 2001, p.100).

Ceballos Gómez (2001) analisa que nesse momento coexistiam dois poderes disciplinares: o Tribunal da Inquisição e os Tribunais seculares em que já estava em desenvolvimento o pensamento racional. O Tribunal da Inquisição estava a serviço do domínio disciplinar e cultural do poder e isso ficava evidente tanto nos casos que eram tratados nessa instância, quanto pela forma como se dava o processo:

²⁶ Una mujer como Paula, un poco mitómana, de gran imaginación y con una gran capacidad de comunicación e incapacidad para el silencio de la celda, podría entonces dar rienda suelta a su mente y crear situaciones y cuadros, que en muchas ocasiones y detalles no se plegarían a esos estereotipos, inventados por los célibes y a veces misóginos teólogos europeos medievales y protorrenascentistas, se trataría más bien de las ideas de una esclava mulata, intermediaria y mestiza cultural, hija del trópico y de unas condiciones de vida bien lejanas de las que dieron lugar al nacimiento del mito del aquelarre.

[...] a invenção das bruxas, invenção que, no mundo de Nova Granada, atualmente só era possível diante de um Santo Ofício, em que seus membros acreditavam em feitiçaria diabólica, já que os tribunais seculares - mesmo que seus juizes acreditassem em bruxas - não costumavam ter estrutura ou interesse em "inventar" um preso e "construir" testemunhos e verdades, como fazia a Inquisição, porque, por um lado, não utilizavam sistematicamente o método inquisitorial e, por outro, não tinham a obsessão teológica com os crimes contra a fé, o que fez com que os crimes da Inquisição fossem previamente tipificados, pré-estabelecidos e definidos, quer na sua estrutura interna, quer na matéria, ou seja, na forma como os factos deviam acontecer, o que era idêntico e sempre o mesmo - pacto, comparecimento a reuniões, etc., no caso de bruxaria; razão pela qual a tarefa do Tribunal estaria voltada para a obtenção dessa realidade. (CEBALLOS GOMES, 2001, p.97)

Maya Restrepo (1998) analisa que, na segunda metade do século XVII, o Tribunal do Santo Ofício passou a perseguir de forma mais intensa a “magia amorosa”, por conta dos interesses da corte em impor uma ética monogâmica aos escravizados. Segundo a autora, a ética monogâmica favorecia o comércio escravista, pois permitia um maior controle sobre a natalidade e sobre o preço nos mercados negreiros. Dessa forma, a corte orientava que os donos de escravos concedessem a eles o sacramento do matrimônio e mantivessem o “casal” junto, no mesmo cativeiro. Entretanto, para os povos decendentes da diáspora africana do século XVII, o que orientava a vida matrimonial era a poligamia e a matrilocidade. Daí a perseguição à magia do amor, buscando impor a monogamia por meio da violência da Inquisição.

Muitas mulheres negras escravizadas foram perseguidas nesse período sob a acusação de prática de magia amorosa como resgata Maya Restrepo (1998), mas um dos casos que ficaram mais conhecidos foi o de Paula Eguiluz. A historiadora recupera os arquivos inquisitoriais de Paula Eguiluz e traz parte de sua trajetória em seu artigo intitulado Paula Eguiluz y el arte del bien querer: apuntes para el estudio del cimarronaje femino em el caribe, siglo XVII (2002). Maya Restrepo (2002) ressalta a importância dos estudos dos arquivos Inquisitoriais para compreender os processos culturais que construíram visões deturpadas sobre a cultura afrodiaspórica e para tornar conhecida a luta dos movimentos de resistência do povo negro diante do projeto de colonização e extermínio de sua cultura de origem.

Os fragmentos da defesa de Paula Eguiluz são resgatados e interpretados por Maya Restrepo (2002) a partir da perspectiva da resistência negra ao projeto colonizador. Dessa forma, permite-nos perceber como as mulheres negras usavam seus saberes sobre o amor e o desejo e, ao mesmo tempo, a arte da sensualidade

para conquistar espaços de liberdade e autonomia em sua condição de mulher escravizada.

Paula Eguiluz vivia com seu amo, Juan Eguiluz, e com ele tinha três filhos. Em seus relatos ao Tribunal da Inquisição, eles viviam em uma relação em que não havia apenas submissão, mas também afeto e intimidade. A relação íntima deles dava a Paula uma condição social diferente de mulheres em sua situação, podendo circular em espaços públicos da cidade, ir à igreja e possuir roupas caras.

Segundo as testemunhas de seus arquivos, Paula Eguiluz tinha como ofício a “arte do bem querer” que consistia em preparo de poções, banhos, confecção de amuletos entre outros itens mágicos que aproximassem amantes ou corrigissem maridos infiéis. Esse conjunto de práticas vinha sempre acompanhado do poder da palavra por meio das orações e conjurações próprias: “[...] a arte de Paula combina o conhecimento do poder mágico da palavra e o conhecimento prático necessário para a elaboração de medicamentos destinados a curar os males da alma” ²⁷(MAYA RESTREPO, 2002. p.103). O ofício de Paula era considerado bruxaria pela Inquisição, pois presumia-se que, para isso, era preciso ter pacto com o demônio (idolatria), mesmo que esses saberes fossem também usados na comunidade, como no caso de Paula, quando foi trabalhar no hospital para cumprir sua pena, usando, para curar as pessoas, os mesmos saberes pelos quais foi condenada a 200 açoites.

Paula Eguiluz foi acusada de bruxaria e teve que se defender diante do Tribunal do Santo Ofício a primeira vez em 1624, quando tinha 33 anos, e a segunda, em 1632, com 41 anos e a terceira em 1635 com 44 anos. Na primeira vez que foi acusada, Paula tinha acabado de chegar em Cartagena, após ser deportada de Cuba, sua terra natal e foi acusada entre outros delitos menores, de ter “chupado” o umbigo de um bebê e o levado a morte. Este julgamento foi muito significativo em sua história, pois foi através dele que se criou a ideia de que Paula era uma bruxa, aos moldes da Inquisição. Após seu julgamento, sua sentença foi usar o hábito de “reconciliada”²⁸, 200 açoites e trabalhar no hospital da cidade. Oito anos após ter cumprido sua sentença, Paula volta a ser acusada de bruxaria duas

²⁷ “[...] el arte de Paula conjugava el conocimiento del poder mágico de la palabra y el saber prático necesario para elaboración de medicinas destinadas a curar los males del alma”.

²⁸ Uniforme que distinguia a pessoa de qualquer outro espaço social e a identificava como uma penitente do Tribunal da Inquisição (RESTREPO, 2022).

vezes por clientes insatisfeitas, os casos todos relacionados com práticas de feitiçaria.

A Inquisição tinha, nesses casos, o papel de fazer uma gestão intelectual, impedindo que essa rede de saberes formada por mulheres europeias, africanas, afroamericanas e indígenas se espalhasse e se tornasse uma rede com poder social, pois além das mulheres adquirirem reconhecimento social por sua personalidade mana, elas também recebiam dinheiro em troca de seus serviços e isso dava para elas uma autonomia e liberdade que ameaçava o projeto patriarcal escravista das colônias:

A magia amorosa e seus filtros de amor favoreciam uma sexualidade que contradizia a ética monogâmica e reprodutiva do catolicismo. A magia praticada por Paula exaltava o prazer e a sensualidade. Nesse sentido, os saberes e as práticas relacionadas à sexualidade e à reprodução também eram uma questão inquisitorial²⁹ (MAYA RESTREPO, 2022, p.109).

Considerando o contexto da vida de uma mulher negra escravizada na segunda metade do século XVII em Cartagena, a arte do bem querer de Paula Eguiluz apontava para uma das mais sofisticadas formas de resistência à escravização: fazer do seu corpo o seu território. Dessa forma, ela poderia entrar em contato com seu desejo e ajudar outras mulheres a fazerem o mesmo. Esse território estava constantemente em disputa em uma sociedade que considerava que o corpo das mulheres e das pessoas negras era uma propriedade do outro, vendido como mercadoria: “[...] a magia do amor era uma forma de resistência ao cativo, pois transformava o corpo e as paixões em fortaleza e bandeiras para a reconstrução da sexualidade e, portanto, de ser “pessoa”, ainda que vivendo como “escravas”³⁰ (MAYA RESTREPO, 2022, p.111).

Por fim, a história de Paula Eguiluz demonstra como a política de opressão feminina do Tribunal Europeu do Santo Ofício chega até a América Latina e ganha novos contornos, atendendo a novas demandas em um sistema político-religioso imbuído de seu projeto de colonização e exploração. O cercamento da subjetividade

²⁹ “La magia amorosa y sus filtros de amor propendía por una sexualidad que contradice el orden de la ética monógama y reproductiva propia del catolicismo. La magia practicada por Paula exaltaba el goce y la sensualidad. En este sentido, los saberes y prácticas relacionados con la sexualidad y la reproducción también fueron un asunto inquisitorial”.

³⁰ “[...] la magia amorosa era una forma de resistencia al cautiverio, pues convertía al cuerpo y a las pasiones en fortín y estandartes de la reconstrucción de la sexualidad y, por ende, del ser “persona”, aun viviendo en calidad de “esclavas”

feminina a partir do controle de seus corpos e de sua relação com seu desejo e seus saberes estão presentes também na história da luta das mulheres latino-americanas contra a Inquisição, entretanto, nesse território, esse projeto se soma à construção sistemática da Igreja Católica e da Coroa Espanhola de uma imagem a-histórica e demonizada dos negros escravizados trazidos da África, que visava exercer o controle sobre seus corpos e sua alma. Diante disso, na América Latina, o Tribunal do Santo Ofício perseguiu majoritariamente mulheres negras escravizadas, que ofereciam algum risco diante das inúmeras rebeliões e resistências dos povos negros à escravidão, ou que colocassem em risco os valores cristãos de sua época.

A conjuntura apresentada neste tópico 4.1 auxilia na compreensão de como uma mulher negra, acusada de bruxaria, é atravessada por um conjunto de opressões que tem sua origem no processo de colonização. A chegada dos europeus trouxe para a cultura latino-americana uma mentalidade racista e patriarcal, que por meio do Tribunal da Inquisição Católica vai exercer seus domínios de poder em todos os âmbitos: cultura, disciplinar e interpessoal. A história de Paula Eguiluz é um exemplo de como esse conjunto de opressões pode se interseccionar e atravessar uma mesma pessoa, infringindo sobre ela um cenário de injustiça social, que coloca sua vida e de seus familiares em risco.

As narrativas, por serem esquemas explicativos que fazem síntese de conteúdos heterogêneos, são espaços privilegiados para observarmos como funciona a interseccionalidade dentro da abordagem intracategorial. Ao observarmos como todas as categorias apresentadas acima atuam na vida de Paula Eguiluz, podemos compreender que não se trata apenas da soma de opressão, mas sim de como esse conjunto de opressões criam limites e expõe esta mulher a violências que são viabilizadas pela intersecção das categorias de opressão analisadas.

4.2 MIMESIS II: CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA

Para compreendermos essa etapa do processo de construção de sentidos da narrativa, nos debruçamos sobre os conflitos vividos por Carmem ao longo da narrativa, seja em relação aos outros personagens que a acompanham e atravessam ao longo de sua jornada, seja em relação às suas próprias contradições. O principal objetivo, nessa etapa, é observar como a protagonista percebe e se percebe em relação às opressões de gênero, raça, classe e religião e como ela se

define no processo de lidar com elas. É importante observar, nesse sentido, como ela se utiliza de sua intuição e de saberes culturais para resolver os conflitos e como os elementos pré-figurativos dão suporte para ampliar, ou não, o sentido dos símbolos que a narrativa traz para sua configuração.

4.2.1 Que história é essa? Sinopse e estrutura da narrativa seriada.

A série “Sempre Bruxa” conta a história de Carmen Eguiluz, uma jovem negra, de 19 anos, que vive em Cartagena, em 1646, e está sendo condenada a ser queimada na fogueira pelo crime de bruxaria e heresia. Carmem foi levada ao Tribunal da Inquisição através da acusação de Dona Izabel de Aranoa, que a acusou de seduzir seu filho e de ter pacto com o diabo, que a ensinou a ler e escrever. Carmem é condenada a morrer na fogueira, mas com a ajuda do grande bruxo que conhece na prisão, Aldemar, imortal, ela consegue viajar no tempo, no momento em que estava prestes a ser queimada e vai para o ano de 2019, com uma missão para cumprir e com a esperança de ter uma segunda chance para salvar Cristóbal e viver com ele um grande amor.

Ao chegar a Cartagena do século XXI, Carmem vai à busca de cumprir sua missão e entregar a pedra enviada por Aldemar, cuja finalidade ela não tem conhecimento. Ela espera que ao cumprir sua parte do trato seja transportada rapidamente ao passado novamente, para poder salvar seu amado. Entretanto, após encontrar Ninibe e entregar a encomenda de Aldemar, acontece uma tragédia, a bruxa desaparece sem deixar rastros antes de cumprir sua parte do trato, deixando Carmem presa em 2019, sem ter como voltar para seu tempo. A saga da jovem bruxa passa, então, a ser desvendar o desaparecimento de Ninibe, cuja principal suspeita é ter sido sequestrada pelo *serial killer* Lucien, conhecido como Assassino do Fogo, por matar mulheres incineradas.

Em sua jornada, Carmem vai encontrar um grupo de amigos: Alicia, Daniel, Mayte, León e Johnny Ki que irão ajudá-la a cumprir sua missão. Ao mesmo tempo, irão apresentar para ela esse novo mundo e ajudá-la a se adaptar à nova realidade em que as pessoas vivem em um estado democrático de direitos, permeadas pela tecnologia e novas formas de ver ao mundo e a si mesmas, mas em que as mulheres ainda são perseguidas e ameaçadas por homens como Lucien.

Durante seu desenvolvimento, a personagem vai entrando em contato com seus poderes, descobrindo formas de ajudar as pessoas do presente e do passado através deles e também a si mesma. Na medida em que ela descobre sua força e seu poder, ela também entra em contato com sua sombra e seus maiores medos. Diante disso, ela tenta abandonar sua missão, esquecer seu amor, mas sua vocação e força são maiores e ela segue até o fim de sua jornada. Depois de descobrir onde está Ninibe, consegue voltar ao passado usando a pedra que a trouxe até a bruxa e vai enfrentar o mundo que deixou.

Carmem volta ao passado empoderada, usando sua magia de forma convicta, definindo a si mesma como uma bruxa poderosa. Ela reencontra seu amor vivo e à sua espera, e com seu novo status de bruxa poderosa, consegue superar uma série de barreiras que impediam eles de ficarem juntos. Logo que retorna, ela é obrigada a lidar com uma grande decepção em relação à Aldemar, ao descobrir que ele era um grande aproveitador, que só queria a pedra para poder viajar para o futuro novamente, deixando-a sem poderes. Ao retornar para a sua realidade no século XVII, Carmem vê tudo diferente e passa a buscar uma saída para a condição de escravidão de seu povo. Mesmo sem seus poderes, ela incita uma rebelião entre os escravizados, mesmo que isso gere uma crise em seu relacionamento. A rebelião não dá certo, ela e outras mulheres escravizadas são presas, mas, depois, são resgatadas por Cristóbal, que novamente é baleado e fica à beira da morte.

Carmem deixa Cristóbal aos cuidados de sua amiga Hilda e volta para o futuro para acertar as contas com Aldemar. A batalha final acontece entre Aldemar e Lucien, que revela ser filho de Aldemar e consegue vingar a morte de sua mãe ao vencer o pai na batalha final com a ajuda de Carmem e seus amigos. Durante o desfecho, descobrimos que Aldemar era o verdadeiro assassino do fogo e que Lucien estava apenas tentando manter o pai no passado, para que ele não seguisse assassinando as mulheres no futuro. Pelo mesmo motivo, Lucien havia prendido Ninibe, pois suspeitava que ela poderia ser cúmplice dos assassinatos, já que eles eram aliados e dividiam sua ambição em alcançar poder através da magia.

Por fim, Carmem descobre que pode viajar no tempo quando quiser, pois é uma bruxa de sangue, não precisando nem da pedra e muito menos da ajuda de Aldemar. Antes mesmo que Carmem pudesse considerar voltar ao passado para reencontrar Cristóbal, ela descobre que poderá ficar em 2019, pois seu amado viaja para o futuro e encontra Carmem assim que chega ao novo tempo.

A narrativa de “Sempre Bruxa” está dividida em dez episódios, organizados da seguinte forma:

Quadro 3 - Relação de episódios da primeira temporada de “Sempre Bruxa”

EPISÓDIO	TÍTULO NO CATÁLOGO NETFLIX		TEMPO	ESTRUTURA NARRATIVA
E01	Um salto no tempo		38min	Apresentação / Prólogo
E02	Uma bruxa na universidade		43min	
E03	Tabuleiro de ouija		41min	Desenvolvimento Aumento da Ação
E04	Sombra roubada, bruxa esquecida		39min	
E05	A festa da vela		39min	
E06	O ritual do esquecimento		39min	
E07	Lucien		39min	
E08	1646		42min	Confronto
E09	O portal do tempo		38min	Clímax
E10	A última viagem		41min	Desfecho

(Elaborado pela autora com base nos dados fornecidos pela NETFLIX, 2019)

Os dois primeiros episódios são voltados à apresentação do conflito, espaços narrativos e personagens principais. Entre os episódios três e sete, Carmem passa por um processo de desenvolvimento em que Lucien vai colocá-la à prova para que possa desenvolver seus poderes e, no episódio oito, Carmem volta para o passado para enfrentar seus medos e seus verdadeiros algozes - a Inquisição católica e o patriarca Dom Fernando. No episódio nove, a narrativa alcança seu auge com a fuga dos escravos liderada por Carmem e sua tentativa de mudar algo na realidade em que vive. O episódio dez é voltado para o fechamento da narrativa, em que a relação entre Aldemar e Lucien se revela e se resolve, e Carmem retoma seus poderes e passa a ter uma nova relação com eles, ao compreender que sua relação com a magia é uma herança de sua ancestralidade.

4.2.2 Do tribunal da Inquisição à Polícia Civil: Questionando o sistema judiciário

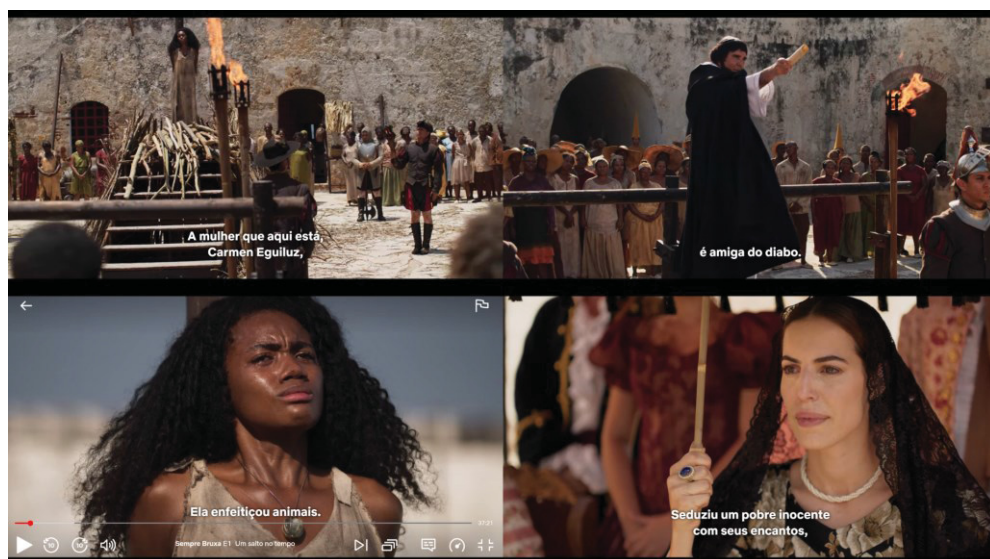
O espaço narrativo se mantém o mesmo durante a viagem: a cidade de Cartagena, que vai servir de cenário histórico, trazendo espaços significativos para dialogar com a narrativa de Carmen, como o Tribunal da Inquisição, o Porto de Cartagena, conhecido por ser um dos que mais recebeu o tráfico de escravos da

América Latina, e a história de Paula Eguiluz, personalidade local cujo relato de vida por si só já faz uma síntese profunda do momento histórico em que se passa à narrativa.

Ao longo da narrativa, há a construção de um paralelo entre o Tribunal da Inquisição e a Polícia, evidenciando a opressão vinda do poder disciplinar sofrida pela personagem. Como vimos anteriormente, Carmem vem de um contexto sociopolítico em que o sistema judiciário era influenciado pela visão religiosa católica, que naquele momento tinha uma postura racista e misógina. Ela não vivia em um estado democrático de direitos, as regras e regulamentos do Tribunal da Inquisição não eram pensadas e aplicadas a fim de proteger sua integridade, mas sim de fabricar identidades coletivas para legitimar a violência empregada no processo de controle e exploração do povo negro escravizado. Esse paralelo traz para a narrativa um questionamento sobre o quanto ainda há do Tribunal da Inquisição na postura e no pensamento da polícia e o quanto isso efetivamente mudou.

Portanto, por sua experiência de ser mulher negra no século XVII, Carmem não confiava no sistema judiciário e segue com sua desconfiança em relação à polícia quando chega ao futuro. A cena abaixo (figura 9) do primeiro episódio da primeira temporada evidencia a visão do Tribunal da Inquisição, que a série traz para a narrativa.

Figura 9 – Frames de Carmem na fogueira, temporada 1, ep.01



(Fonte: Netflix, 2019)

A sentença lida pelo Inquisidor no momento em que Carmem seria executada queimada viva na fogueira traz o seguinte texto:

Tememos as mulheres porque elas atraem, porque seduzem e pensam. Tememos as mulheres que não obedecem, que se revoltam e questionam. A mulher que aqui está, Carmen Eguluz, é amiga do Diabo. Ela enfeitiçou animais, usou plantas e ervas para encantar homens e deixar seus amos doentes. Seduziu um pobre inocente com seus encantos, com a arrogância de quem se considera no mesmo nível que seu amo. Então, com base na encíclica *simmus desiderantes affectibus*... eu te condeno a arder aqui e no inferno. Em nome do pai, filho e espírito santo. Amém. (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep. 1).

Esse paralelo também é denotado principalmente em uma das falas de Carmem ao policial que a está investigando. No episódio dois, da primeira temporada, Carmem é submetida a um interrogatório sobre o desaparecimento de Ninibe e tenta entender a lógica do poder jurídico atual a partir de suas referências de como funciona o Tribunal da Inquisição:

Policial: Carmem, pelos vídeos de segurança, você foi a última pessoa que esteve com a professora Ninibe antes dela desaparecer.

Carmem: Estava perguntando a ela como eu poderia estudar Biologia.

Policial: Se a professora saiu da sala, porque você ficou?

Carmem: Porque ela pediu para eu espera-la.

Policial: Ouça Carmem, aconselho que diga a verdade.

Carmem: Se vai me acusar faça isto diante de um sacerdote.

Policial: Sacerdote?

Carmem: Sim, a autoridade.

Policial: Do que está falando?

Carmem: Não é um julgamento? Não chamará mais testemunhas?

Policial: Ouça, peço que não desperdice mais tempo, nem faça perder o meu tentando me enganar, porque não vai conseguir. Se tem uma coisa que funciona muito bem pra mim, Carmem, é minha memória. Eu nunca esqueço um rosto. E vi o seu quando fugiu da sala de emergência do hospital.

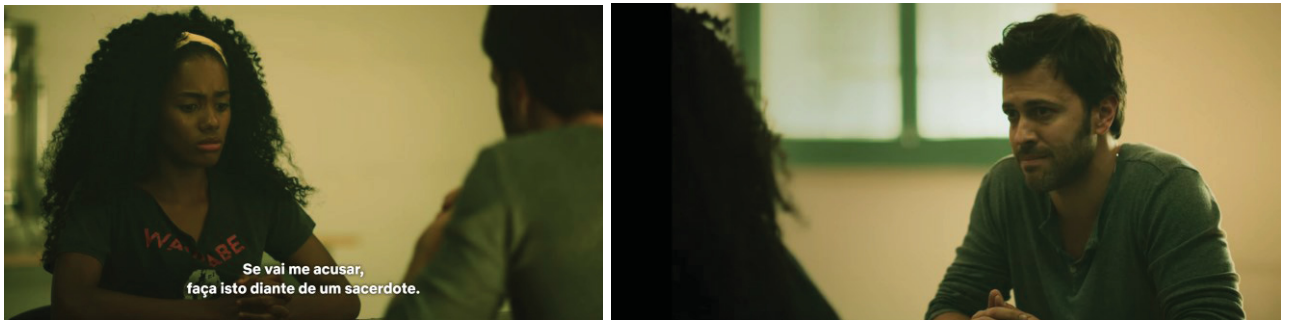
Carmem: Eu nunca estive em um hospital.

Policial: Ouça Carmem, você chegou com os dois pés queimados, desapareceu como em um toque de magia.

Carmem: Você está me confundindo. Porque nunca queimei os pés. Veja meus pés estão perfeitos. Veja!

Carmem mostra os pés para o investigador, que olha e recua, diante da contraprova apresentada por Carmem. (SEMPRE BRUXA, 2019temporada 1, ep. 2).

Figura 10 - Interrogatório sobre o desaparecimento de Ninibe, segundo episódio da 1ª temporada.



(Fonte: Netflix, 2019)

Nesse interrogatório, Carmem reconhece o poder disciplinar sob o qual está sendo submetida, mas segue a lógica da Inquisição. Sobre a forma como o poder disciplinar exerce domínio, Collins explica: “Basicamente, como indivíduos e grupos, somos ‘disciplinados’ para nos enquadrar e/ou desafiar o *status quo*, em geral não por pressão manifesta, mas por práticas disciplinares persistentes” (COLLINS, 2019^a, p.26). Ela não confia na polícia, por isso mente sobre sua relação com Ninibe, pois ela traz consigo a referência de que não se pode confiar em nenhuma instituição, pois em nenhuma das instituições do seu tempo ela era vista e respeitada como uma cidadã.

Entretanto, no fim da primeira temporada, a partir do episódio sete, ela passa a confiar nessa instituição, como podemos constatar por meio do diálogo de Carmem com o investigador e, posteriormente, inclui a polícia em seu plano para enfrentar Aldemar:

Policial: Carmem! Tenho que falar com você. Segundo a sargento Lima, faz parte de um culto Satânico!

Carmem: O quê! Eu não acredito que estão me acusando de ter pacto com o demônio igual há séculos atrás.

Policial: Então porque queria as páginas daquele livro incluído no caso de Ninibe? Por quê?

Carmem: Igual a você, também estou procurando o Assassino do fogo e acho que se chama Lucien.

Policial: O quê! Lucien?

Carmem: Sim, seu verdadeiro nome.

Policial: Como você sabe?

Carmem: Porque Ninibe me contou quando desapareceu.

Policial: Meu Deus Carmem. Por que não me contou antes? Quem é Lucien? De onde ele vem? Qual sua relação com ele?

Carmem: Nenhuma. Não sei quem é, mas estou procurando.

Policial: Não está procurando. Não é seu trabalho. Por favor, fique longe dessa investigação. Entendeu? (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep.7).

Figura 11 - Diálogo entre Carmem e o Investigador, temporada 1, ep.7



(Fonte: Netflix, 2019)

Há avanços nas percepções de Carmem sobre o sistema judiciário atual durante o desenvolvimento da narrativa. Nesse diálogo, por exemplo, a personagem deixa claro suas reflexões e comparações entre o sistema judiciário do passado e do presente, confrontando o policial sobre a acusação que recebeu sobre fazer parte de um culto satânico. Entretanto, a personagem dá um voto de confiança ao policial compartilhando com ele as informações que possui sobre Lucien, entendendo a polícia como uma aliada na sua busca pelo suposto assassino do fogo, que passa a ameaçar também suas amigas.

É possível observar que há uma importante contribuição da cenografia para a construção da relação de Carmem com o sistema judiciário do passado e do presente. As sequências do primeiro episódio em que são retratados o momento da execução de Carmem e, posteriormente, o flashback do julgamento que levou à sua sentença de morte, seguem uma mesma sintaxe visual, em que os planos são constituídos para gerar o efeito tribunal, e a câmera assume sucessivamente os lugares do acusado, do júri e do juiz, como podemos observar na figura 9. Segundo Jullier e Marie (2009, p.51): “É a cenografia soberana de Hollywood, aquela que mostra que ‘todo mundo tem suas razões’, aquela que também permite que o espectador-juiz decida”. Esse efeito de câmera auxilia na percepção de que a

verdade sobre quem é Carmem Eguluz está sendo construída coletivamente nesse momento da narrativa, entre todos os envolvidos no julgamento acusado, do júri, do juiz e espectadores.

Figura 122 - Julgamento de Carmem, temporada 1, ep.01



(Fonte: Netflix, 2019)

Já nas sequências que se passam no presente (2019) em que Carmem está sendo interrogada pelo investigador do caso de Ninibe e de Mayte (figuras 9 e 11), há na sintaxe visual uma dinâmica de campo e contracampo, em que se apresenta a construção da tensão entre as personagens, por conta do enquadramento do plano próximo, que se alterna entre um ponto de vista e outro da câmera. Essa dinâmica confere à montagem uma ideia de isonomia, pois nessa dinâmica, cada personagem tem sua vez de falar e ser ouvido.

Há, portanto, na série algumas provocações e questionamentos sobre a ética que orienta o sistema judiciário atual e como esse domínio de poder disciplinar está tratando as mulheres negras. O quanto ainda há do pensamento machista e racista da inquisição nesse sistema? A série fecha a linha narrativa que envolve a investigação do assassino do fogo da seguinte forma:

É a primeira vez como detetive que devo encerrar um caso com muitas interrogações. Os frutos da investigação não se comprovam no teste de DNA. Nem qualquer outro procedimento de perícia. Apesar de minha descrença, devo registrar nesse arquivo que este caso pode ter origens mágicas. E a dúvida sobre o assassino do fogo permanecerá aberta. (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada1, ep.10)

Portanto, no plano do discurso e da narrativa visual, a série encaminha o conflito para uma resolução que levará à reconciliação, partindo de uma relação de total desconfiança e avançando para uma aliança entre Carmem e o investigador na resolução do caso do assassino do fogo. Por fim, o caso é arquivado por falta de provas, pois diferente da lógica do sistema judiciário da inquisição católica, a presença os acontecimentos mágicos não são considerados suficientes para condenar uma pessoa à prisão.

4.2.3 Quem é Carmem Eguiluz?

Ao ignorar o passado, somos encorajados a repetir seus erros. O “fosso entre gerações” é uma importante ferramenta social para qualquer sociedade repressora. Se os membros mais jovens de uma comunidade consideram os membros mais velhos como imprestáveis ou suspeitos ou excedentes, eles jamais serão capazes de dar as mãos e examinar as lembranças vivas da comunidade, nem fazer a pergunta mais importante, “por quê?”. Isso provoca uma amnésia histórica que nos obriga a reinventar a roda toda vez que temos de ir comprar pão na padaria (LORD, 2019, p.231).

Quem nos guia e nos ajuda a transitar por todos esses elementos e explicações que a narrativa de “Sempre Bruxa” apresenta é a protagonista Carmem Eguiluz. É ela a quem iremos seguir para conhecer a história e é por meio de seu processo de busca por sua identidade que será oferecido um modelo explicativo capaz de sintetizar todos esses elementos levantados. Carmem Eguiluz (Angely Gaviria) representa a mentalidade feminina que está sempre em movimento, capaz de se ver para além do seu tempo, tanto em relação ao passado, quanto ao futuro.

Evidenciar o “fosse entre gerações” é uma das principais contribuições da série “Sempre Bruxa”. Ainda que superficialmente, em uma linguagem de entretenimento, voltada para o público adolescente, a série cria um modelo narrativo utilizando-se da metáfora da viagem no tempo e coloca a mentalidade do século XVII para dialogar com a mentalidade jovem e contemporânea do nosso século XXI. Nesse diálogo, a série evidencia conquistas que as mulheres e os negros alcançaram por meio da luta feminista e antirracista por direitos civis, mas também aponta que nesse processo há um distanciamento da herança cultural afrodiáspórica alimentado pelo racismo e pelo machismo, que permanecem presentes nos domínios cultural, disciplinar e interpessoal do poder.

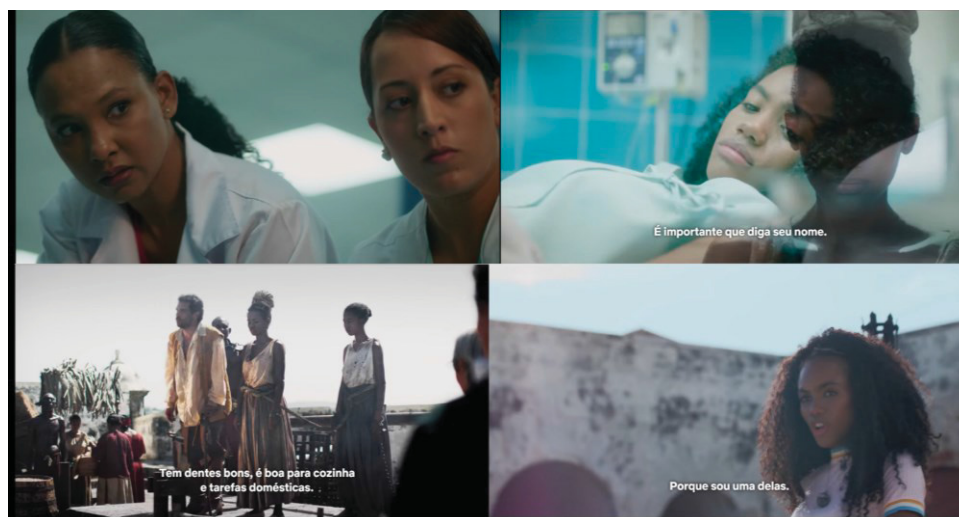
Carmém Eguiluz, saudável, jovem, virgem. Tem dentes bons, é boa para cozinha e tarefas domésticas. Não come muito e é forte! (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada1, ep.01)

Essa é a definição que Carmem Eguiluz recebe de seu capataz no primeiro episódio da série “Sempre Bruxa” (2019). Essa cena ilustra a realidade das mulheres negras que viviam em Cartagena no século XVII, cenário que a série traz como pano de fundo para a narrativa. Na condição de mulher negra escravizada, Carmem concentra em si múltiplas opressões de gênero, raça e religião e não tem poder de se autodefinir perante a sociedade em que vive. Para ter uma identidade, primeiro ela precisa ser considerada um ser humano e não uma mercadoria, como essa frase denota que ela é vista.

A narrativa de Sempre Bruxa nos explica que Carmem precisou ir até o futuro para descobrir que ela é um ser humano complexo, dotada de qualidades e contradições e que toda sua ancestralidade não é uma maldição que irá condená-la à fogueira, mas sim algo que tem valor para sua comunidade. Durante a série, acompanhamos a transformação da personagem, que quando chega em 2019 não consegue dizer para as médicas que a socorrem quem ela é, seja por medo, confusão, ou vergonha, ela se limita a se lembrar de todas as definições que já fizeram sobre ela, enquanto permanece internada no hospital. Mas, no arco da personagem, na outra ponta da narrativa, ela passa a se entender como bruxa e o que isso quer dizer, que é uma pessoa que está à frente do seu tempo, como ela explica no discurso que faz no episódio oito, em que ela volta para o passado:

Sinto estragar seu momento, mas não vou morrer hoje. E saiba que no futuro atacar uma mulher será um crime muito grave e se a queimarem irão para a prisão perpétua. E digo mais, nos livros de história, vocês serão os únicos vilões. Portanto pensem bem antes de tortura e chamar uma mulher de bruxa. E não me sigam, porque eu sou uma delas. (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep.08).

Figura 13 – Os frames (1, 2, e 3) são da temporada 1, ep.01: Carmem no hospital e tendo flashback do momento em que foi vendida para os Aranoa. O frame 4 é referente a temporada 1, ep.08: Carmem volta ao passado no momento em que estava na fogueira.



(Fonte: Netflix,2019)

Na construção do enredo, a personagem Carmem vem do passado para que possamos reconhecê-la no presente. Ela parte em busca de salvar sua relação amorosa – um espaço de invenção de si mesma que encontrou no momento histórico em que vivia no século XVII, assim como aconteceu na história real de Paula Eguiluz, personalidade que inspira a construção da personagem, uma exceção entre tantas histórias de violência que as mulheres negras sofreram ao serem desejadas por seus senhores e capatazes. Mas, acaba percebendo que por mais que sua história de amor lhe seja algo raro, no futuro – nosso presente – há muitos outros espaços para ela se inventar, seja na relação com amigos da sua idade, ou na universidade e isso passa a ser algo para se sonhar e desejar também.

Diferente de outras séries de viagem no tempo, Carmem não volta ao passado em busca de algo, ela vem do passado para cumprir sua missão do presente, traz a mentalidade do passado para o presente e coloca este mesmo presente em conflito com a forma de pensar as identidades femininas do passado que, ora pensamos que “era” e “não é mais”, ora percebemos que “ainda é”, ainda se reproduz a opressão racista e machista presente nessas identidades dependendo dos espaços sociais em que nos encontramos.

Em sua missão no futuro, a personagem não tem a intenção de permanecer no ano de 2019, ela apenas quer cumprir sua tarefa e voltar para seu tempo em 1646. Quando Carmem volta, o principal movimento da personagem no tempo não é

simplesmente voltar ao passado, encaminhando-o para o futuro que vivemos, mas resgatar do passado o que ele rouba do nosso futuro: nossa relação com a herança cultural e espiritual afrodiaspórica latino-americana.

Há na construção da personagem Carmem Eguiluz uma tentativa de superar visões binárias como religião/ciência, razão/emoção, natureza/cultura, e isso se faz presente na visão conflituosa das definições que apresentam para ela sobre quem ela é - bruxa, escrava, estudante, turista – assim, ela busca chegar a uma percepção própria de quem ela é e de onde vêm seus poderes mágicos integrando esses aspectos. É certo que até o fim da primeira temporada o que se alcança nesse sentido, no processo de autodefinição de Carmen, ainda fica no plano das indagações, da percepção de suas necessidades e vai evoluir nessa direção, na relação com as tradições da religião Santeria, na segunda temporada.

Como o escopo desta análise se concentra na primeira temporada, o que se busca evidenciar é a busca de Carmem por entender enquanto transita no tempo cronológico e ritual, não apenas quem ela é, mas também quem ela pode ser, procuramos assim compreender como a série retrata sua trajetória no processo de auto-definição e como isso fica evidente no conflito com os outros personagens ao longo da narrativa. O núcleo principal de personagens vai trazer diferentes questões e pontos de vista para a narrativa, permitindo que os expectadores dialoguem com as questões que cada personagem traz para Carmem, e acompanhem os conflitos e a forma de solucioná-los ao longo da narrativa, assimilando assim, os modelos explicativos apresentados pela narrativa.

4.2.4 Dona Izabel de Aranoa: identificando a opressão de gênero

Logo nas primeiras cenas da série, conhecemos a dona da casa em que Carmem servia como escrava, Dona Izabel de Aranoa (Cristina Warner). Ela é quem vai levar a acusação do caso de Carmem ao Tribunal da Inquisição e quem define para todos que Carmem é uma Bruxa possuída pelo demônio. Segundo ela foi com a ajuda desse ser maligno que Carmem aprendeu a ler e escrever e enfeitiçar os homens, como fez com seu filho Cristóbal. Dona Izabel é uma mulher branca de elite, que representa as mulheres europeias que vieram com sua família no período da colonização e trazem já assimilados os condicionamentos da Inquisição europeia já em declínio em seu continente de origem. Ao chegar às terras latino-americanas,

essas mulheres se fixam em proteger seus privilégios de classe e raça e reproduzem a opressão nesses dois âmbitos, compactuando também com uma visão misógina, como podemos ver na cena do julgamento de Carmem, que acontece no primeiro episódio da primeira temporada:

Povo: É Bruxa!

D. Izabel: Essa Escrava enfeitiçou meu filho. Ela o seduziu com a ajuda do demônio.

Carmem: É mentira!

D. Izabel: Então como explicam o fato de a escrava saber ler e escrever? Essa carata foi escrita por ela. O diabo que move sua mão.

Cristóbal: Isso não é verdade. Ela sabe ler e escrever porque eu mesmo ensinei. Carmem é inocente de tudo que está sendo acusada. Ela não é Bruxa!

D. Izabel: Cale-se! Hilda confessou. Ela viu como o diabo seduzia meu filho.

Hilda: Carmem, eles me obrigaram.

Povo: Queimem-na!

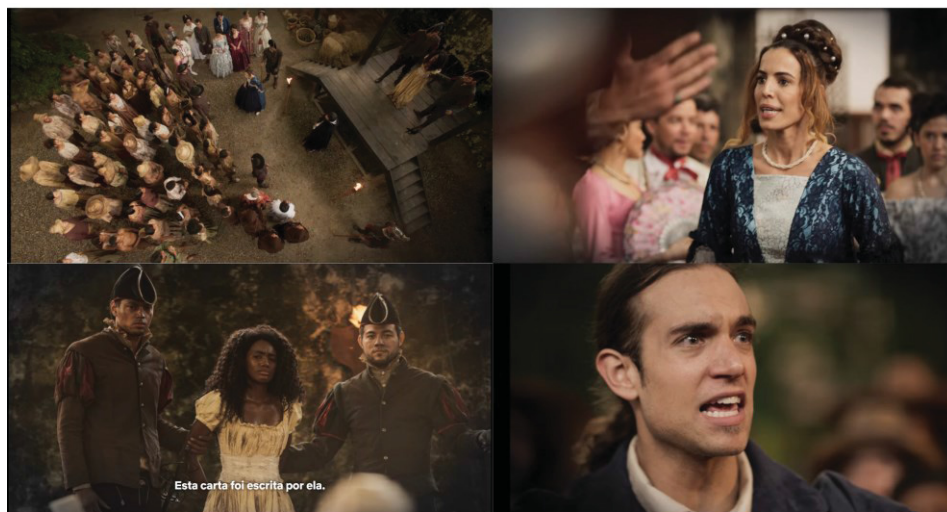
Carmem: Hilda é inocente, assim como eu! Meu único pecado foi ter me apaixonado por Cristóbal. E sei ler e escrever, mas não por obra do diabo, mas por minha inteligência.

D. Izabel: Por sua inteligência, disse? Insolente, descarada e bruxa!

Povo: Queimem-na!

Inquisidor: Pelo poder a mim concedido pelo Tribunal da Santa Inquisição, condeno Carmen Eguluz, escrava mulata de 18 anos, por bruxaria e heresia. (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada1, ep.01)

Figura 14 - Frames do julgamento de Carmem, temporada 1, ep.01



(Fonte: Netflix, 2019)

O arco dessa personagem é muito significativo para o tema abordado, visto que, ela passa de inimiga de Carmem ao denunciá-la à Inquisição, a aliada, auxiliando no plano de fuga dos escravizados. Sua transformação se dá no episódio

oito, quando Carmem volta ao passado, durante a discussão em que a protagonista aponta a opressão que ambas sofrem dos homens:

D. Izabel: As coisas vão mudar um pouco nessa casa. Como sabem Carmem se casará com meu filho. A partir de agora ela terá um quarto diferente e vocês não a tratarão como escrava, mas como um membro da família. Quase igual a mim. Vão cuidar das roupas e de suas refeições.

Carmem: Sinto muito Sra. Izabel, mas não vai dar. Não quero ninguém cuidando de mim, arrumando a cama ou lavando a roupa.

D. Izabel: Eu entendo que esse novo papel será difícil para você. Você se acostumou a receber ordens. Mas meu filho quer assim. E não quero perdê-lo.

Carmem: Você considerou perguntar o que eu quero?

D. Izabel: Bem, pode ser, mas que diferença isso faria?

Carmem: Toda! Eu não quero que eles cuidem de mim, ou me olhem diferente. Eu sou como eles.

D. Izabel: Ainda quer ser escrava?

Carmem: Não, não quero ser escrava, nem ser como você. Somos todos iguais.

D. Izabel: O que disse?

Carmem: Somos todos escravos. Você é escrava de seu marido, da sociedade, da sua religião. No futuro, poderemos decidir o que fazer da vida, dizer o que pensamos sem medo e se algum homem não gostar, ficaremos sozinhas, isso não importa. Não quero ter uma vida privilegiada só porque me casei com Cristóbal e agora terei um lugar. Eu já tenho um lugar.

D. Izabel: Mas Cristóbal não pode se casar com uma escrava selvagem.

Carmem: Então não casará. Porque eu não vou aceitar isso.

Figura 15 - Frames do diálogo de D. Izabel com os funcionários envolvendo a nova posição de Carmem, temporada 1, ep.08.



(Fonte: Netflix, 2019)

O diálogo entre D. Izabel e Carmem apresenta a narrativa o amadurecimento de Carmem, que consegue definir para si e para seus iguais o lugar que ela quer ocupar. A concepção de liberdade que Carmem apresenta é uma

concepção de uma subjetividade radical, como aponta hooks (2019), pois Carmem se recusa a desfrutar dos privilégios de classe oferecidos a ela às custas de aceitar a opressão de gênero e raça que terá que enfrentar e, principalmente, se recusa a desfrutar disso sozinha enquanto seu povo segue sendo escravizado.

A cenografia contribui para a construção da postura de Carmem durante o embate. Inicialmente, as personagens aparecem juntas em um plano médio, como podemos acompanhar no segundo frame da figura 15, olhando para baixo e balançando a cabeça em negação. Quando Carmem assume seu lugar no diálogo, ela muda de posição, ficando de frente para D. Izabel, enquanto questiona se ela tinha considerado perguntar o que era o desejo dela em relação às mudanças que fariam na casa. A câmera acompanha sua movimentação, como podemos ver no terceiro e no quarto frame da figura 15, depois mantém a dinâmica do campo e contracampo, construindo uma percepção de isonomia no diálogo entre as personagens.

Figura 16 - Diálogo entre Carmem e D. Izabel, temporada1, ep.09



(Fonte: Netflix, 2019)

E, por fim, as opressões vindas do domínio disciplinar do poder como o Tribunal do Santo Ofício e a própria igreja católica e do domínio interpessoal do poder como a opressão exercida por seu marido Dom Fernando também são trazidas à tona no diálogo quando Carmem aponta a opressão de gênero que D. Izabel tenta naturalizar: “Somos todos escravos. Você é escrava de seu marido, da sociedade, da sua religião” (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada1, ep.09). Esta fala traz o peso do sistema patriarcal e como ele é um sistema de opressões complexo que vai abarcar mulheres brancas e negras. Sobre a importância de compreender os efeitos do patriarcado na cultura para compreendermos a construção mítica da mulher latino-americana, a autora Silvia Oroz comenta:

Para entender o significado mítico da mulher em nossa sociedade, é necessário pensar o patriarcado como o sistema que a coloca através de uma rede formada por tradições, mitos, leis, pressões e pela divisão do trabalho, na esfera do privado e do afetivo. No entanto, ao homem corresponde o domínio público e da razão. Portanto, a mulher é inferior, pois só lhe cabe o mundo da “realização pessoal”, enquanto cabe ao homem o universo da idoneidade profissional (OROZ, 1999, p.74)

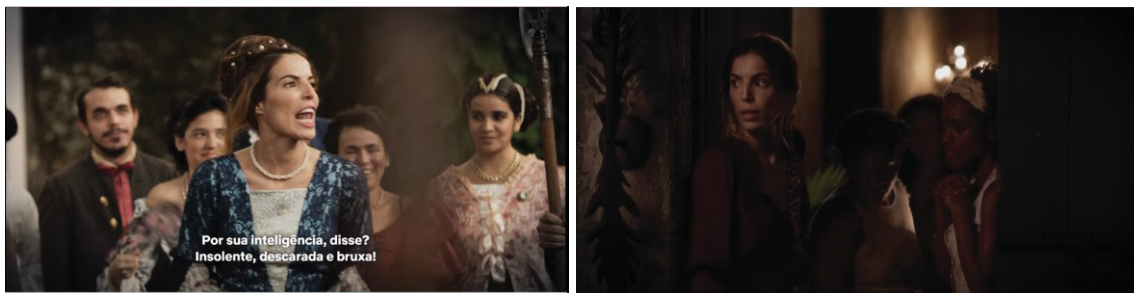
A construção do raciocínio de Carmem “Não, não quero ser escrava, nem ser como você. Somos todos iguais” (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep.09) é um raciocínio que vai trazer a percepção de que a condição da mulher branca, submissa à visão patriarcal, também não é algo que ela deseja. Mas, a construção do discurso é simplista, mesmo para uma narrativa voltada para o público adolescente em que se busca ser pedagógico, pois não leva em conta a complexidade das interseccionalidades de opressões que uma mulher negra sofre em seus diferentes contextos, como nos alerta a escritora Audre Lord:

Portanto, para nós, mulheres negras, é necessário o tempo todo separar as necessidades do opressor de nossos próprios conflitos em nossas comunidades. Esse mesmo problema não existe para mulheres brancas. Mulheres e homens negros compartilharam e ainda compartilham opressão racista, embora de formas diferentes. Por causa dessa opressão compartilhada, criamos defesas e vulnerabilidades conjuntas uns em relação aos outros que não se repetem na comunidade branca, com exceção do relacionamento entre judias e judeus. Por outro lado, as mulheres brancas enfrentam a armadilha de serem seduzidas a se juntar ao opressor sob o pretexto de compartilhar o poder. Essa possibilidade não existe da mesma maneira para as mulheres de cor. O tokenismo que às vezes nos é oferecido não é um convite para compartilhar o poder; nossa “diversidade” racial é uma realidade visível que deixa isso bem claro. Para as mulheres brancas, existe uma gama maior de falsas escolhas e recompensas para se identificarem com o poder patriarcal e seus instrumentos. (LORD, 2019, p.233).

Há uma contribuição no discurso de Carmem em relação à compreensão de opressões de gênero que são interseccionais e que, por isso, colocam Carmem e D. Izabel sob o mesmo domínio de poder cultural, mas é importante considerar que mesmo que ambas sofram opressões de gênero, a forma como essa opressão atravessa a vida de Carmem, associada às opressões de raça, classe e religião, vão ter impactos diferentes. As leis e regras que se aplicam a uma, não são como as que se aplicam à outra. Esse ponto é ilustrado na própria série quando, na sequência desse diálogo, D. Izabel é tratada como um objeto por seu marido que lhe dá uma surra por ela ter lhe desobedecido, enquanto Carmem e Hilda após serem

castigadas e mantidas em uma vala, são levadas para serem vendidas no mercado de escravos como uma mercadoria.

Figura 17 – Frames da temporada 1 de D. Izabel, sucessivamente do ep.01 e 09.



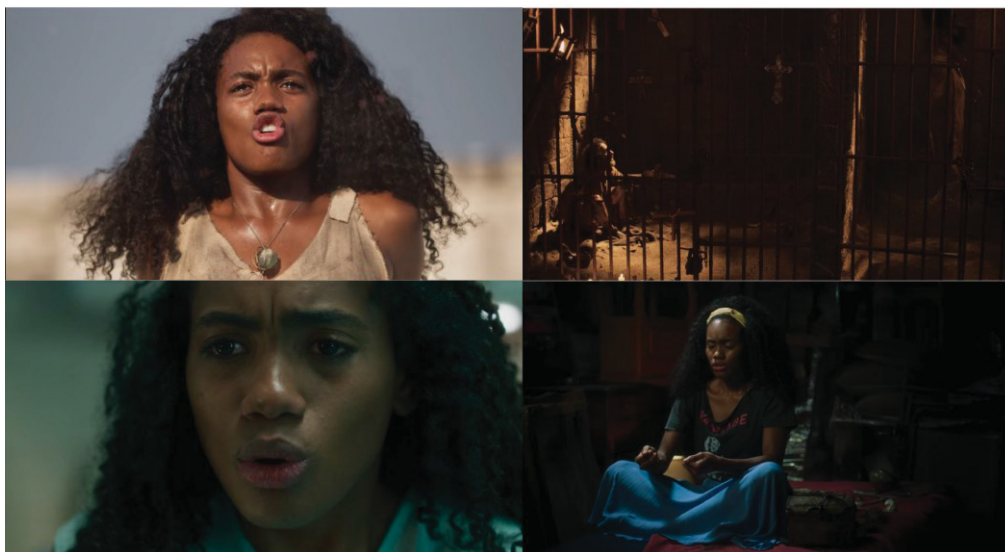
(Fonte: Netflix, 2019)

No episódio nove da primeira temporada ela oferece ajuda para a nora após refletir sobre a provocação que Carmem faz a ela no episódio anterior “Você estava certa. Somos todas escravas aqui. Vou ajudar você!” (SEMPRE BRUXA, 2019). Nesse momento, pode-se considerar que a personagem traz para a narrativa a ideia de um despertar de consciência das mulheres brancas para as opressões de gênero interseccionais, com importantes ressalvas sobre a forma como os roteiristas constroem esse discurso ao longo da narrativa.

4.2.4.1 Aldemar, Lucien, Ninibe e Dom Fernando de Aranoa: uma rede de vilões

Um dos principais papéis para compreendermos o modelo explicativo que a narrativa propõe é a relação da protagonista com seus inimigos ou vilões. Sempre bruxa segue a tendência de buscar uma construção mais complexa para seus vilões, em um esforço perceptível por superar o binarismo do bem e do mal. Há, na série, quatro personagens que se colocam no caminho de Carmem e trazem algum prejuízo à sua jornada, são eles: Dom Fernando de Aranoa, Aldemar, Lucien/Esteban e Ninibe.

Figura 18 - Frames de Carmem recitando a saudação à Exu, temporada1, ep. 01 e 02.



(Fonte: Netflix, 2019)

O vilão construído de forma mais complexa é o personagem Aldemar, o imortal (Luis Fernando Hoyos). Causador da intriga, aquele que vai fazer o chamado para que Carmem descubra seus poderes e trazer o movimento para a narrativa. Inicialmente, o personagem faz referência ao orixá iorubá Exu, o que fica explícito ao ensinar a Carmem a oração de saudação a Exu, própria da tradição religiosa iorubá principalmente da Santeria Cubana: *“Omi tuto, Ona tuto, tuto laroye, Ilé, Eshu Agogo, Eshu Alagguana, Eshu Agotipongo, Eshu Ayomamaqueño, Moyubao Iyalocha Moyubao Iyabbona. Quincamanché Camaricú, Cama Omó, Cama Ifi, Cama Oña, Cama Ayaré Unló Ona”*. Segundo o Claudia Rodrigues (2023) em sua publicação no site Ashé “Revista Afro-Cubana da Regra Osha Ifá”. dedicado a promover conteúdos relacionados às religiões de matriz africana, o sentido dessa oração pode ser traduzido da seguinte forma:

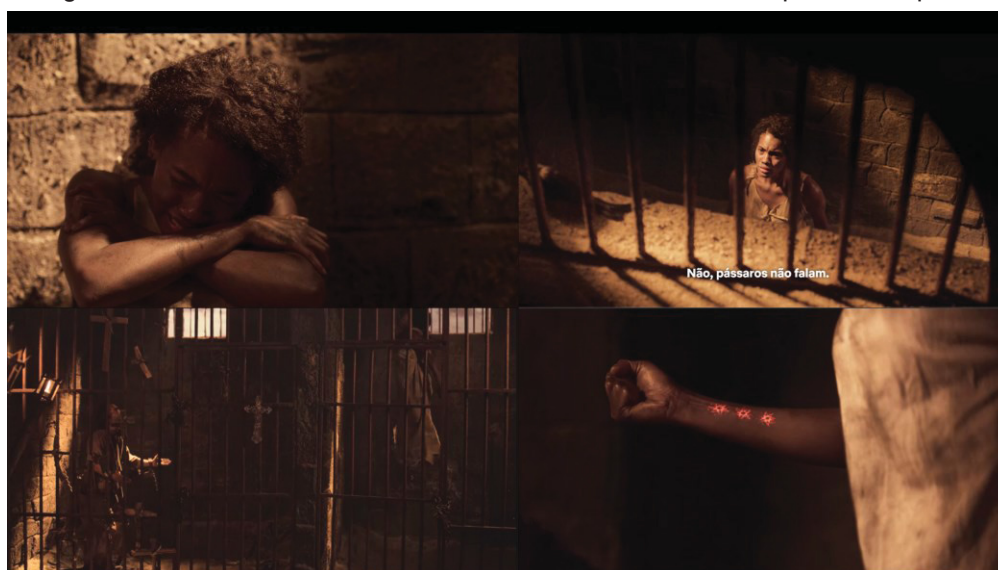
Eu te refresco para que você abra o caminho para mim, com a permissão dos meus mais velhos, eu toco a campainha para que você abra a porta para mim contando também com meu Anjo da Guarda, Padrinho, Madrinha e todos os apresentadores do Conselho Yorubá. Saúde para mim e para todos os meus filhos. (RODRIGUEZ, 2023, não paginado)

Esta evocação a Exu é repetida por Carmem em diversos momentos da narrativa, principalmente no primeiro e no segundo episódio, é através dela que a personagem entra em contato com seus poderes mágicos. Evocar Exu para viajar no tempo é uma construção coerente, visto que na tradição ioruba, ele é o Orixá mensageiro, aquele que abre e fecha os caminhos, traz a mudança, o movimento:

Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado de Legba, Bará, Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica. Na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje. (PRANDI, 2001, p.21).

A referência a Exu permanece implícita até o final da primeira temporada. A oração traz a referência direta ao orixá, mas não há nenhuma apresentação de seu mito, uma explicação sobre a origem da oração que salva Carmem da fogueira e a projeta no tempo. Em nenhum momento Carmem questiona Aldemar sobre as palavras que está pronunciando, ou é informada sobre as tradições com as quais ela está vinculada. Carmem recita os versos em iorubá como se fossem palavras mágicas aleatórias e o poder chega a ela sem que ela seja iniciada, ou precise desenvolver sua espiritualidade. Essa ausência pode ser notada, principalmente, na sequência em que Carmem encontra pela primeira vez Aldemar na prisão.

Figura 19 - Frames do encontro entre Carmem e Aldemar, temporada 1, ep.01.



(Fonte: Netflix, 2019)

A sequência se inicia com um plano fechado de Carmem chorando em sua cela, quando ela escuta uma voz masculina vinda da cela ao lado:

Aldemar: Dizem que as bruxas não choram, mas nem todas são iguais. Umas são mais especiais que outras. Eu me pergunto de qual tipo você é? (Carmem levanta e olha para cima na direção de onde vem a voz e vê um pássaro preto). Não, pássaros não falam. Estou aqui, do outro lado da sua cela. Repita comigo as seguintes palavras: *Omi tuto, Ona tuto, tuto laroye, Ilê*. Sem medo! Repita comigo! *Mi tuto...*

Carmem: *Mi tuto...*

Aldemar: *Ona tuto...*

Carmem: *Ona tuto...*

Aldemar: *Laroye, Ilê*

Carmem: *Laroye, Ilê*

(Assim que Carmem termina de recitar o início da oração ela começa a levitar e Aldemar segue a instruindo)

Aldemar: *Eshu Agogo...*

Carmem: *Eshu Agogo,*

Aldemar: *Eshu Alagguana...*

Carmem: *Eshu Alagguana,*

Aldemar: *Eshu Agotipongo*

Carmem: *Eshu Agotipongo*

Aldemar: *Eshu Ayomamaqueño*

Carmem: *Eshu Ayomamaqueño*

(Carmem termina de recitar e em seu braço surgem 3 sinais vermelhos que brilham) ela pergunta a Aldemar: O que é isto?

Aldemar: O sinal de que é uma Bruxa de verdade. Uma bruxa de Sangue puro.

Carmem: E quem é você?

Aldemar: Aldemar, o imortal. Quer fazer um pacto com você. O que você mais quer nesse mundo?

Carmem: Algo impossível. Que Cristóbal volte a vida.

Aldemar: Cristóbal, um amor? (Carmem acena que sim com a cabeça). E se eu disser que posso trazer Cristóbal de volta a vida? Faria algo por mim?

Carmem: Ninguém pode ressuscitar os mortos.

Aldemar: Eu sei, mas posso voltar o tempo no momento exato em que Cristóbal estava vivo e você se encarregaria de evitar a tragédia.

Carmem: O que teria que fazer?

Aldemar: Viajar ao futuro e cumprir uma missão para mim.

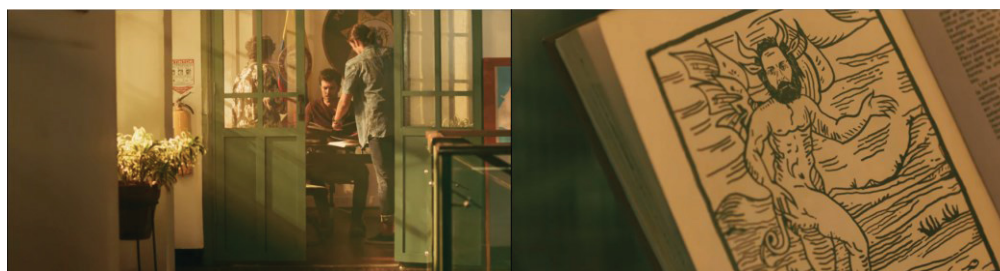
(SEMPRE BRUXA, 2019)

Esse é o diálogo em que é apresentado aos expectadores o personagem Aldemar e no qual Carmem é apresentada para seu poder e, instantaneamente, para sua missão. Há no roteiro uma pressa problemática em fazer todas essas apresentações buscando manter somente o que é “importante”, “essencial” para compreender a narrativa, são dedicados 2min36s para essa sequência em um episódio que tem 38min de duração, e em uma temporada com dez episódios. É muito significativo para compreendermos a violência simbólica presente nessa construção narrativa perceber o que os roteiristas consideraram “importante” e “essencial”.

Durante a apresentação de Aldemar e da missão de Carmem, o bruxo limitou-se a convencer Carmem a repetir as palavras mágicas até que ela pudesse ver por si mesma o efeito do que é apresentado como um “feitiço”. A explicação para essa relação direta de causa e efeito mágica é de que Carmem é uma bruxa de “sangue puro”, sem mais. Trazer a oração de uma religião de matriz africana como um “feitiço” que precisa apenas ser repetido para funcionar é esvaziar o sentido de uma prática religiosa profunda e complexa.

Aldemar é o personagem que dá movimento à narrativa, que abre e fecha os caminhos de Carmem até que ela se aproprie de seus poderes. Assim como Exu, Aldemar tem uma personalidade complexa, pois ajuda as pessoas que cruzam seu caminho a avançarem na direção de seus desejos e prazeres, mas cobra um preço alto por isso. Aldemar também é perseguido pela Inquisição por praticar a magia, portanto, tem os homens colonizadores e a Igreja Católica como inimigos comuns com Carmem, mas vai encarnar a maldade característica de seu tempo por meio de comportamentos de exploração, objetificação e aniquilação do “outro” no decorrer da narrativa, o que fica mais evidente no décimo e último episódio, quando ele mata a policial Sandra (Diana Ángel) transformando-a em cinzas e Esteban, seu filho, conta que ele matou a própria esposa para lhe roubar os poderes.

Figura 20 - Frames de León contando a história de Aldemar para o Investigador, temporada 1, ep.10



(Fonte: Netflix, 2019)

A construção de Aldemar como vilão perde sua força nos dois últimos episódios (nove e dez), ele assume uma postura maniqueísta reforçando sua imagem como vilão e não mais como mensageiro. A narrativa aproxima sua imagem com a do demônio judaico cristão na cena em que León vai até a polícia explicar o caso do assassino do fogo, apresentando como prova de que Carmem e Aldemar são pessoas que vêm do passado, a imagem de ambos em um livro de história, em que o bruxo é retratado como o demônio. Por mais que o livro esteja retratando o

entendimento do passado, ao reduzir Aldemar como um bruxo maligno nos últimos episódios, uma má influência para Carmem, a associação com o demônio deixa de ser uma crítica à visão que se tinha dele no passado e passa a ser uma explicação para a construção do personagem durante toda a narrativa, reforçando o paralelo entre Exu e o demônio.

No núcleo do futuro, outro vilão vai atravessar a jornada de Carmem: Lucien, o assassino do fogo, um *serial killer* acusado de matar mulheres incineradas. Lucien é temido por ser um caçador de bruxas da atualidade e por meio do noticiário Carmem descobre que ele está à solta em busca de sua próxima vítima. Há muitas suspeitas ao longo da série de que esse assassino seja Esteban (Sebastian Eslava), professor de biologia, entretanto no final da primeira temporada a narrativa nos induz a entender que Lucien pode ser o próprio Aldemar, como vimos, ou ainda a professora bruxa contemporânea Ninibe. Esteban deixa de ser um suspeito quando compreendemos que ele é filho de Aldemar, estava apenas tentando manter o pai no passado e Ninibe presa para que não cometam mais os assassinatos.

O personagem Esteban é um professor universitário, com um comportamento misterioso, que se justifica por praticar magia secretamente. Esse personagem traz para a narrativa a construção de um masculino racional, dividido entre o passado e o presente, a ciência e a magia e tenta lidar com as contradições deixadas pelo passado.

O principal propósito de Esteban durante a narrativa é criar situações que coloquem Carmem à prova para que ela possa entrar em contato com seus poderes. Ao longo da narrativa, ele aparece na figura de tutor, sempre orientando ou protegendo Carmem enquanto ela enfrenta as armadilhas que ele mesmo criou para ela. Há uma forte tensão sexual entre ele e Carmem, que fica mais intensa no episódio quatro, quando Carmem vai ter que lidar com seu lado sombrio e seu lado sedutor fica mais afluído.

Esteban tem um importante papel no desenvolvimento de Carmem, entre as principais provas que ele cria para ela está a missão de ajudar Lucho Gomes, um fantasma preso no limbo, a encontrar o caminho para ir para o outro plano. Ele se aproveita da tentativa de Johnny Ki, aliado de Carmem, de lançar um feitiço para proteger Carmem, roubando sua própria sombra, o ajuda a executar a magia e coloca Carmem à prova fazendo ela enfrentar seus medos e fraquezas, tenta induzi-la a desistir de sua missão se passando por seu tio, que a aconselha a deixar de

lado a missão e ir viver sua vida. E por fim, faz um acordo com Mayte e por meio de um feitiço a mantém em coma até que Carmem descobre como curar a amiga.

Figura 21 - Frames de Carmem vivendo das provas, temporada 1, sucessivamente nos episódios: 03, 05 e 06.



(Fonte: Netflix, 2019)

Em todas as provas, Carmem entra em contato com suas virtudes como sua empatia, senso de responsabilidade e lealdade aos amigos e é através dessas virtudes e das emoções que estão envolvidas nesse processo que ela de fato entra em contato com sua magia. No momento em que Carmem o confronta pela primeira vez, ele faz a seguinte explicação:

Esteban: Estava Esperando você

Carmem: Estava me enganando esse tempo todo.

Esteban: Sei que não é fácil entender, mas tem um motivo, inicia-la como bruxa maior.

Carmem: Machucou Mayte e transformou todas essas mulheres em cinzas.

Esteban: Não fiz isso, Carmem.

Carmem: Onde está Ninibe?

Esteban: Estou com ela, mas não pelo que pensa. Se eu fosse tão mal, eu te prejudicaria no momento que eu descobri que vinha até mim, mas algo me disse que não está ao lado do mal, e tem passado nas provas que armei para você.

Carmem: Provas? Agora entendo tudo. Uma bruxa das planícies, tio Bráulio. Era você, tudo uma armadilha. Mas se acha que estarei ao seu lado, está enganado.

Esteban: Carmem me escuta. O inimigo é Aldemar!
(SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep.07).

Por fim é Esteban quem inicia Carmem na magia, assim como dá espaço para ela se aprofundar em seus estudos de Biologia na Universidade em que é

professor. Sua função como mentor indireto se confirma e conclui quando, no último episódio, ele explica para Carmem que seu poder não é dado pela pedra, pelo portal ou por Aldemar, que ela é a detentora do próprio poder:

Carmem: Devo ir até o portal e voltar.

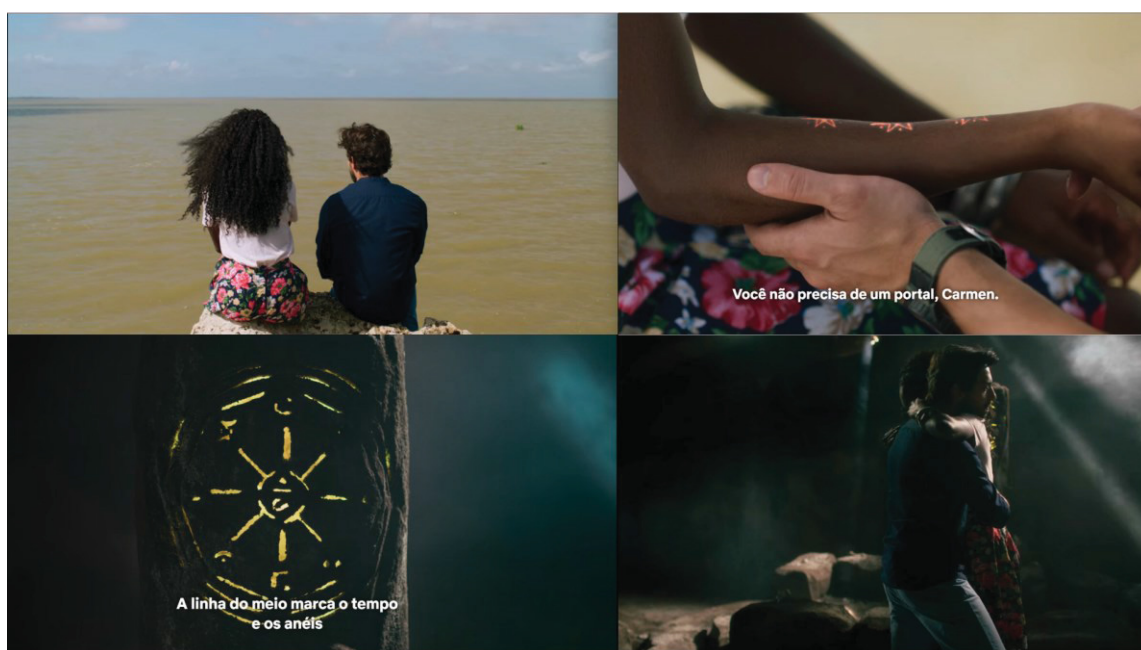
Esteban: Para fazer o quê?

Carmem: Para viajar no tempo.

Esteban: Você ainda não entendeu, não é? (Esteban segura o braço de Carmem e suas marcas se iluminam e ele segue a explicação) Você não precisa de um portal Carmem. (Há um corte da cena e eles continuam o diálogo dentro da caverna em que está a pedra para viajar no tempo. Esteban segue sua explicação). A linha do meio marca o tempo e os anéis marcam o lugar onde você quer ir. Mas esse portal é para os simples mortais, você não precisa dele. Você pode viajar quando quiser. E foi assim que fez na fogueira. Não foi Aldemar. Ele precisa de você porque somente bruxas do tempo podem abrir esse espaço. Com a pedra da sua mãe. Você é única Carmem.

Carmem: Muito obrigada por tudo que me ensinou.
(SEMPRE BRUXA, 2023, temporada1, ep.10).

Figura 22 - Frames do último encontro entre Carmem e Esteban, temporada 1, ep.10.



(Fonte: Netflix, 2019)

O desfecho do conflito entre Carmem e Esteban deixa aberta a questão: de onde vem a magia de Carmem? Esteban inicia Carmem à bruxaria, pois percebe que ela é uma grande bruxa, mas em nenhum momento sabemos a qual tradição ele a está iniciando. A série abusa do mistério que é característico das narrativas fantásticas e oferece uma explicação muito rasa sobre como os poderes de Carmem

de fato se desenvolveram. Não sabemos de onde vem e menos ainda como esse processo transformou a personagem, como ela pretende usar seus poderes no mundo, agora que tem consciência deles. A magia de Carmem é tratada aqui como um superpoder, algo paranormal.

Em sua missão dada por Aldemar, Carmem precisa encontrar Ninibe, a bruxa do futuro que irá receber a pedra enviada pelo bruxo do passado. Ninibe (Verônica Orozco) é também uma professora universitária que, ao contrário de Esteban, pratica abertamente a magia sob uma roupagem moderna relacionada com um círculo de mulheres. Ao encontrar com Carmem, emblematicamente Ninibe se coloca como alguém que irá cuidar dela até que regresse ao passado e conta para Carmem como ela faz para ser uma bruxa no século XXI, como os sentidos da magia estão presentes em profissões e áreas de conhecimento como a dela, enquanto uma professora universitária do curso de Biologia, que permite que ela estude e mostre ao mundo o poder das plantas:

Carmem: As pessoas sabem que somos bruxas?

Ninibe: Não, não é necessário. Agora somos chamadas de maneiras diferentes. Há as médicas, cientistas. Eu sou bióloga.

Carmem: Bióloga?

Ninibe: Sim essa foi a maneira que encontramos de nos camuflar nesse mundo. Escolhi a bela ciência que estuda os seres vivos, mas o reino que mais me seduz, o mais fascinante é o reino das plantas. Elas não são muito poderosas?

Carmem: Muito poderosas. E onde encontramos a outra bruxa?

Ninibe: Aqui na Universidade. Estamos a salvo a muito tempo, embora saibamos que Lucien [...] Alicia! (Ninibe interrompe o diálogo e se volta para outra personagem). (SEMPRE BRUXA, 2019)

A partir desse momento, Carmem é acolhida por Ninibe que a recebe com muito afeto. Essa aproximação se dá no plano do discurso, mas também fica evidente na cenografia em que rapidamente se estabelece uma relação de intimidade entre Carmem e Ninibe. A escolha pelos planos médios ajuda a mostrar a postura de cuidadora, que logo já abraça Carmem e caminha com ela pela Universidade de braços dados. Mas, ao longo da narrativa, descobrimos que a personagem também apresenta motivações de uma mulher branca aproveitadora, que trata as tradições religiosas de matriz africana de forma objetificada, sem um vínculo espiritual e sem consciência.

Figura 23 - Frames do encontro de Carmem com Ninibe, temporada 1, ep.02



(Fonte: Netflix, 2019)

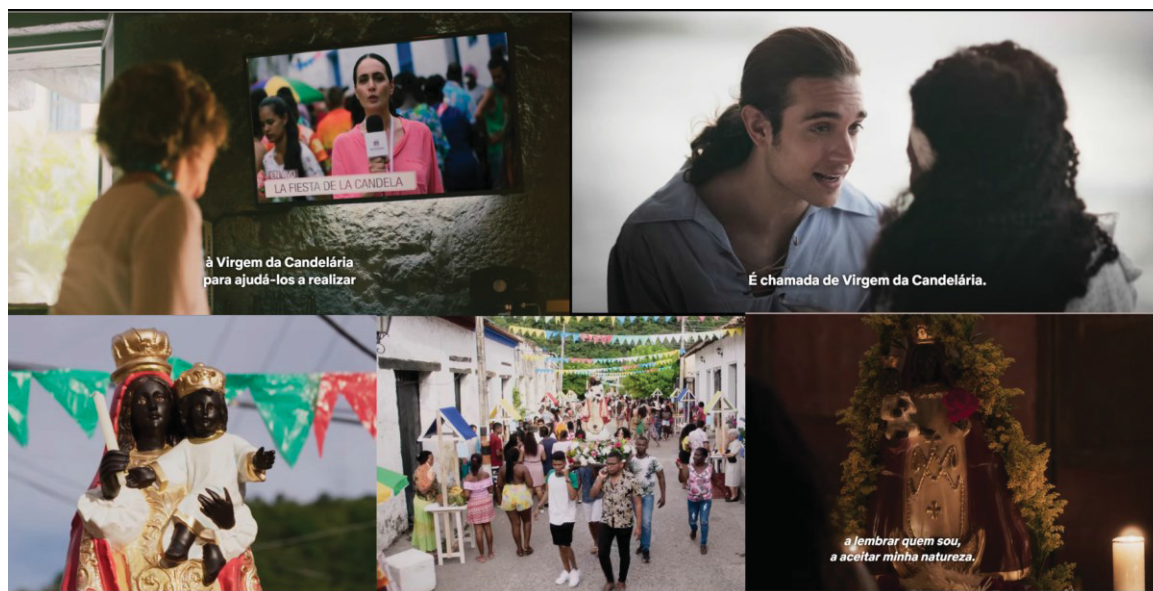
Em vários momentos da narrativa, Aldemar, Ninibe e Lucien identificam e comunicam para Carmem que ela é uma bruxa de “sangue puro”, mas não explicam para ela a relação disso com sua ancestralidade africana. Dizer que Carmem é uma “Bruxa de sangue puro” é uma explicação reducionista que apaga toda a construção espiritual e ancestral que explica a prática de pessoas que pertencem a grupos religiosos de matriz africana. Há uma falta de respeito e cuidado com os elementos pré-figurativos que dão sentido à construção da personagem.

Ao apresentar a saudação a um orixá de suma importância para uma tradição religiosa como um feitiço, um superpoder, sem raízes míticas culturais, a narrativa reforça uma visão maniqueísta – já sedimentada na cultura por conta do poder cultural e disciplinar do Tribunal da Inquisição, de que as religiões de matriz africana são ahistóricas e estão relacionadas a forças míticas diabólicas, como explica a historiadora Maya-Restrepo: “Poderíamos dizer que no contexto colonial e escravista americano, demonização e ahistoricidade são das imagens arquetípicas fundadoras dos discursos de exclusão para a gente africana e afrodescendente” (MAYA-RESTREPO, 2020, p.3).

O descuido com essa construção fica ainda mais gritante quando observamos que a série dedica 2min36s para apresentar a saudação a Exu, que vai acompanhar Carmem durante toda a narrativa e, em contrapartida, o episódio cinco “festa da luz”, com 39min de duração, é todo dedicado à apresentação de um

símbolo religioso católico: a Virgem da Candelária, que não tem praticamente função na narrativa.

Figura 24 - Frames episódio cinco “Festa da Vela” dedicado a apresentação da virgem da Candelária.



(Fonte: Netflix, 2019)

Nesse episódio Carmem entra em contato com a representação de Nossa Senhora ao ir buscar respostas para suas questões no bairro de periferia onde nasceu. A Santa é pano de fundo durante todo o episódio, mas há momentos integralmente dedicados à sua apresentação, com explicações sobre a festa da vela que celebra a história da santa católica, feita por meio da inserção de uma matéria jornalística na televisão. Em outro momento, Carmem tem um flashback de um diálogo com Cristóbal, em que ele conta para ela o mito que originou a devoção à santa e ao final há um ritual de devoção a essa figura que Carmem participa junto com seus amigos, em que eles fazem pedidos para santa e, emblematicamente, Carmem agradece e pede: “Virgenzinha, obrigada por ter me ajudado a lembrar quem sou e aceitar minha natureza. Mas agora preciso de um milagre maior, por favor ajude-me a proteger Cristóbal de mim mesma” (SEMPRE BRUXA, 2019).

A Virgem da Candelária não traz nenhum prejuízo para a narrativa por si só, por ser uma santa de pele preta está associada a questões raciais e poderia trazer para a narrativa uma contextualização importante sobre o sincretismo religioso característico da cultura afro-caribenha de Cartagena (MAYA-RESTREPO, 1998). Entretanto, é discrepante e desproporcional a forma e o espaço que essa figura

religiosa tem em relação às expressões relacionadas às religiões de matriz africana. A série trata os elementos pré-figurativos relacionados a religiões afrodiasporicas como algo misterioso, exótico, algo que deve ficar oculto, reforçando o poder cultural construído por meio da opressão religiosa (MAYA-RESTREPO,2020) , trazendo para a narrativa uma explicação maniqueísta de que a santa tem poderes do lado do bem e que Exu, citado na fala de Aldemar, está relacionado a poderes do lado do mal.

Com uma presença mais superficial e curta durante a série, o personagem Dom. Fernando de Aranoa (Edu Matín) traz para a série o vilão tradicional mau caráter, apresentando a mentalidade violenta e autoritária do patriarcado colonizador. Trata-se de um personagem plano³¹ e entre as ações que evidenciam seu caráter está o fato dele atirar no filho alegando que prefere ver ele morto a casado com uma mulher negra e bruxa: “O destino do meu filho nunca será do diabo” (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep.01). Ele também violenta sua esposa e manda castigar e perseguir as pessoas que escraviza.

Figura 25 - Frames de Dom Fernando de Aranoa, primeiro episódio da 1ª temporada



(Fonte: Netflix, 2019)

³¹ A autora Brait (1985) denomina como personagens planos aquelas construídas em torno de apenas uma ideia ou qualidade e que podem ser definidas em explicações simples.

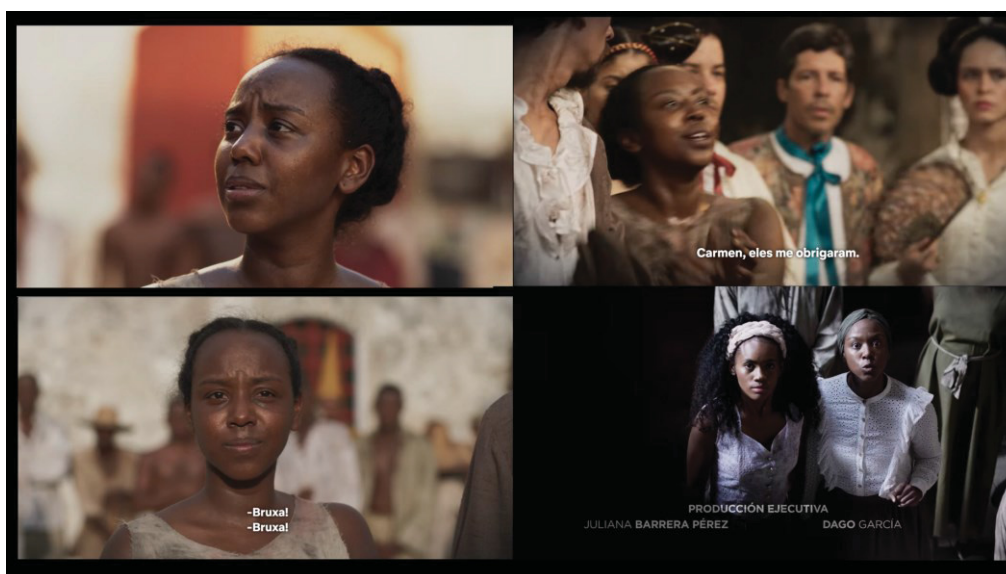
O conflito com Dom Fernando permanece em aberto. O personagem tem pouca participação no desenvolvimento de Carmem e aparece para tornar evidentes os valores patriarcais, que são mais duramente criticados na narrativa no que tange às opressões de gênero do que de raça. Uma interpretação possível é de que fica por conta do próprio futuro a batalha com Dom. Fernando. Em alguns diálogos de Carmem confrontando o patriarcado e no momento em que Hilda confronta diretamente o vilão no episódio oito da primeira temporada, a principal provocação que elas fazem é dizer que no futuro as coisas serão diferentes, falando sobre as liberdades conquistadas pelas mulheres nos séculos XX e XXI, que dão a elas a possibilidade de ter gerência sobre a própria vida, assim como, as conquistas dos direitos trabalhistas e criminalização do racismo. Esses embates funcionam como se as personagens anunciassem a ele a derrota do poder disciplinar e interpessoal que ele exerce naquele momento histórico. Há nessa construção uma explicação otimista e romântica sobre a influência da visão patriarcal racista na cultura latino-americana atual, que infelizmente, ainda exerce um poder significativo em todos os domínios: disciplinar, cultural e interpessoal (COLLINS, 2019a).

4.2.4.2 Aliados

Para enfrentar todos esses vilões, e os desafios que eles trazem para a trajetória de Carmem, ela conta com importantes aliados. Em sua vida no século XVII, Carmem tem ao seu lado sua amiga Hilda (Mayara Luna). Durante o julgamento de Carmem, o nome de Hilda é citado várias vezes, como sendo a delatora da amiga durante seu julgamento. Entretanto, Carmem se recusa a vê-la como inimiga, pois entende sua condição vulnerável diante da opressão que se dá no domínio interpessoal do poder exercido por seus senhores. Hilda não é capaz de se proteger deles por não ter nenhuma autonomia sobre a própria vida na condição de mulher negra escravizada.

Hilda apresenta a visão de mulheres escravizadas que tinham muito medo das punições e das atitudes do Senhor da casa. Ela expressa o impacto da opressão patriarcal na subjetividade do povo negro, as marcas do trauma e as feridas que a escravidão deixou na cultura latino-americana. Ao longo da narrativa, ela se mostra uma importante aliada de Carmem ao ponto de enfrentar seus medos para poder apoiá-la.

Figura 26 - Frames de Hilda, temporada 1, as 3 primeiras fotos são do ep.01 e a última do ep.09 quando Hilda apoia Carmem contra Dom. Fernando.



(Fonte: Netflix, 2019)

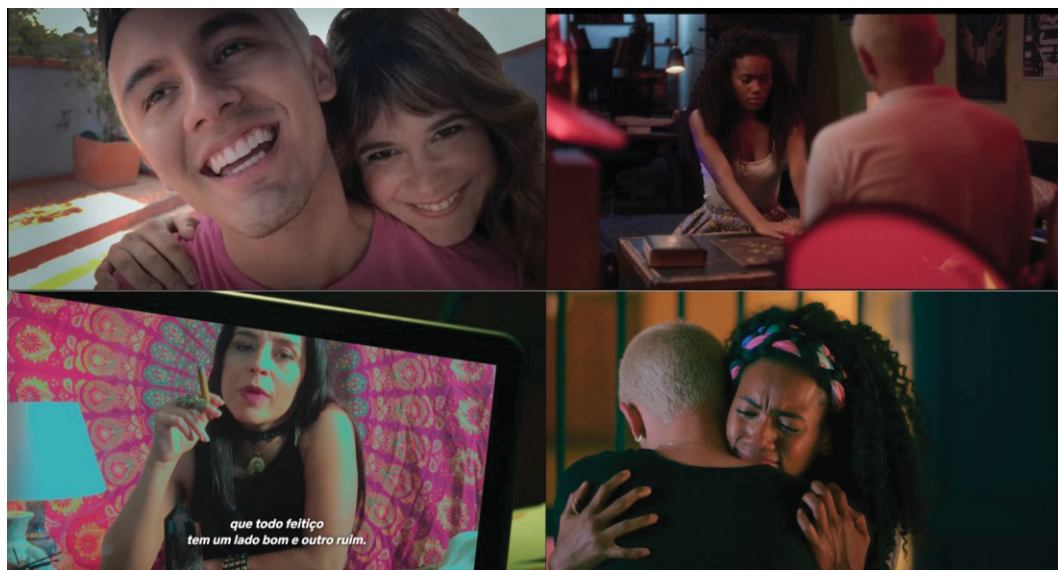
Ao chegar ao futuro, Carmem procura pela casa em que morava e quando a encontra ela descobre que a casa virou um *hostel*. Para permanecer em sua casa Carmem faz uma troca de serviço por hospedagem³², entre os novos habitantes da casa com quem ela passa a conviver ela encontra Johnny Ki (Dylan Fuentes), neto da dona do *hostel*, que se torna também seu aliado e com quem ela constrói uma relação de irmandade.

Johnny Ki é um adolescente órfão que vive com sua avó. Ele apresenta um cenário de dor e culpa pela morte dos pais e uma busca tão insistente, quanto

³² Esse tipo de troca é muito popular no circuito de hostels, um exemplo de uma agência que media essa relação é o site "Worldpackers" (<https://www.worldpackers.com/pt-BR>) que faz a mediação entre as pessoas que estão procurando oportunidades e os locais que oferecem esse tipo de troca.

ingênua, por uma solução mágica que traga seus pais de volta, ou que permita com que ele fale com eles. Nessa busca, o personagem traz para a série uma visão ingênua sobre a magia e as muitas formas contemporâneas de explorar esses saberes comercialmente, de forma superficial e muitas vezes charlatã.

Figura 27 - Frames de Johnny Ki com sua mãe, apresentando o tabuleiro de ouija para Carmem, conversando com a bruxa das planícies e apoiando Carmem quando ela termina com Cristóbal



(Fonte: NETFLIX, 2019)

Outro grupo importante de aliados são os amigos que encontra na Universidade, no curso de Biologia. A turma composta por Alicia (Sofia Araújo), Mayte (Valéria Emiliani), Daniel (Dubán Anchis Prado) e León (Carlos Quintero), já estava formada quando ela chega na Universidade e durante os acontecimentos eles vão se aproximando e tornando-se muito importantes para a protagonista conseguir se socializar nesse novo tempo e na nova cultura, principalmente Alicia e Mayte. Esse grupo de amigos representa a mentalidade jovem atual, influenciada pelo consumo, tecnologia, pela visão feminista e pelo estado democrático de direito.

O grupo de amigos e a Universidade são muito importantes para o desenvolvimento de Carmem, que pode experimentar a realidade de pessoas jovens, se divertir e socializar com pessoas da sua idade, assim como pode ir para a universidade e estudar biologia, aprofundando ainda mais sua relação com as plantas e animais, algo para o qual ela já tinha uma relação muito profunda e intuitiva no passado. Mas principalmente Alicia e Mayte desenvolvem uma relação

mais profunda trazendo questões para Carmem sobre quem ela é, mas também a ajudando a lidar com os desafios que a personagem enfrenta na busca por cumprir sua missão.

Figura 28 - Frames de Carmem com seus amigos, temporada 1, ep.01.



(Fonte: Netflix, 2019)

A primeira aproximação de Carmem com o grupo de amigos foi através de Alicia. Carmem encontra a estudante durante seu contato inicial com Ninibe e acaba reencontrando-a quando vai à casa de Ninibe buscar pistas para o paradeiro da professora. Alicia estava envolvida com a professora porque esta estava tentando ajudar a aluna a levar a polícia à ameaça do ex-namorado, que dizia que iria expor um vídeo íntimo deles caso ela não voltasse com ele. A estudante estava com medo da reação do ex-namorado se ela fizesse isso e buscava o vídeo que compartilhou com a professora para evitar uma represália. Ao ouvir a história de Alicia, Carmem sugeriu que ela fizesse um ritual mágico para que o ex-namorado a esquecesse, ela seguiu as instruções de Carmem, mas como o ritual não deu certo, Carmem teve a ideia de assustá-lo com a ajuda de Lucho, um fantasma que conhece no terceiro episódio. O susto deu certo e as estudantes se tornaram amigas.

Figura 29 - Frames da relação de Carmem com Alicia, temporada 1, ep.02



(Fonte: Netflix, 2019)

A história de Alicia traz uma visão de novos problemas que as mulheres precisam enfrentar na vida sentimental com os avanços tecnológicos, novos domínios interpessoais do poder que oprimem as mulheres, cuja roupagem tecnológica é apenas um meio para se exercer o machismo. A história faz uma referência a magia amorosa de Paula Eguiluz e a contextualiza em um cenário atual. Mas assim como Paula enfrentou uma relação medo e fascínio das pessoas em relação aos seus poderes mágicos, Alicia ao mesmo tempo em que admira a relação de Carmem com a Magia, é a personagem que questiona a origem dessa magia ao longo da narrativa e traz a preocupação racista e maniqueísta do senso comum, se essa magia “branca”, ou é magia “negra”. Durante a série esse questionamento racista não é confrontado sendo tratado como um questionamento legítimo.

Mayte se torna uma amiga dedicada, apoiando Carmem em muitos momentos, ao ponto de colocar a vida em risco para ajuda-la em seu processo de desenvolvimento. No episódio quatro da primeira temporada, Mayte e Carmem têm um diálogo muito importante, que marca o processo de desenvolvimento de Carmem em busca de entender sua identidade: Durante esse episódio Carmem está lidando com seu lado sombrio, o que acaba revelando muitos lados da personagem, que até aquele momento não haviam sido apresentados na narrativa: a visão conservadora que ela tem sobre relacionamentos de uma mulher do século XVII, seu lado vaidoso

e sedutor e seu lado pragmático, que se reflete nesse momento como uma forma grosseira de tratar os amigos. Após ter uma discussão com seu grupo de amigos por não ter feito sua parte no trabalho da disciplina de Esteban, Mayte acompanha Carmem no banheiro e em frente ao espelho, o que é simbólico nesse processo de busca pela identidade, elas têm o seguinte diálogo:

Mayte: Diga o que há de errado Carmem. Pode confiar em mim.

Carmem: Não sei.

Mayte: Como não sabes? Carmem você anda meio estranha. Você nos deu um bolo com o trabalho e nem se importa.

Carmem: Não sei Mayte. Digo o que penso e não me importo. Não sei porque mas não me importo.

Mayte: Carmem você não é assim. É uma jovem mulher gentil e autêntica, é por isso que gostamos de você.

Carmem: Mayte, qual dessas sou eu?

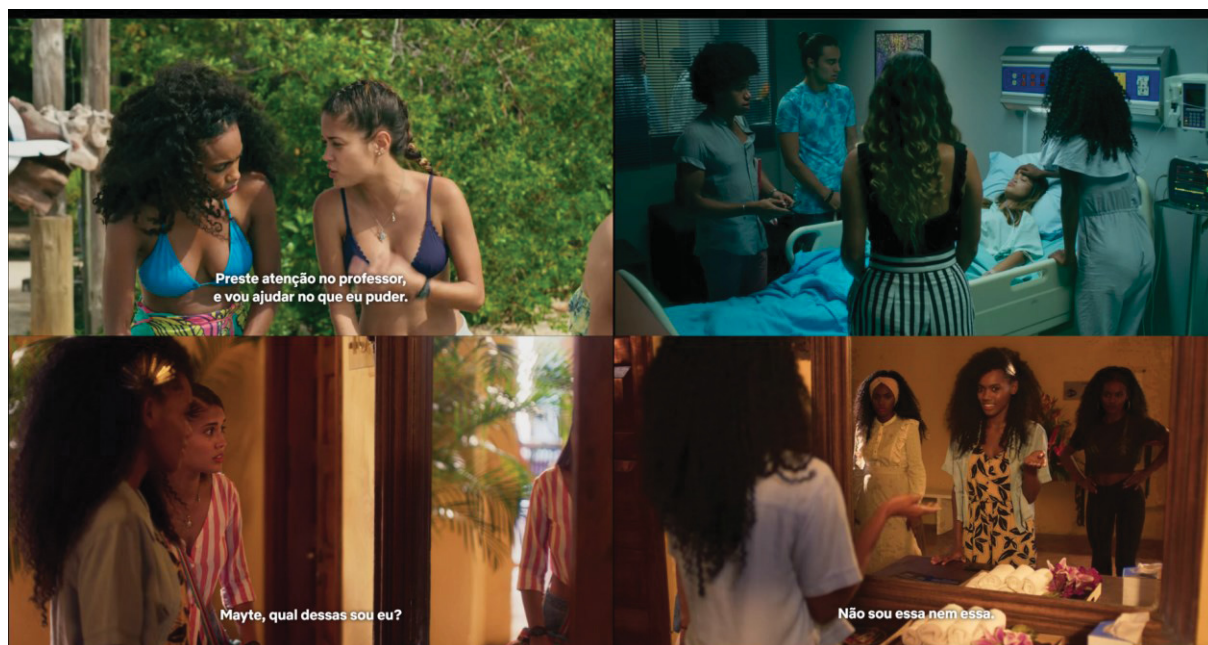
Mayte: Como assim, qual dessas sou eu?

Carmem: Eu não sou essa, nem essa (No espelho aparecem refletidas três versões de Carmem, com as roupas brancas de trabalho que usava no passado, ela mesma refletida como se veste naquele momento e ela com uma roupa preta mais sensual, durante a fala ela aponta para a primeira e para a última imagem).

Mayte: Carmem, você está me assustando.

(Carmem sorri para o espelho e sua expressão volta a refletir um ar de indiferença). (SEMPRE BRUXA, 2019).

Figura 30 - Frames da relação de Carmem com Mayte durante a temporada 1



(Fonte: Netflix, 2019)

A narrativa nos explica que faz parte do processo de autodefinição de Carmem entrar em contato com seus lados sombrios, com aquelas características

de sua personalidade que não estão dentro do código moral, nem da cultura, nem de suas próprias concepções pessoais. Por meio do diálogo com Mayte, a narrativa também mostra que as pessoas a sua volta não vão gostar de “você” se “você” mostrar esse lado, especialmente se “você” for uma pessoa negra, pois na narrativa Alicia é grosseira muitas vezes com o grupo de amigos, dizendo verdades na cara de todos e em nenhum momento aparece ela sendo repreendida. A fala de Mayte: “Carmem você não é assim. É uma mulher gentil e autêntica, é por isso que gostamos de você”, pode parecer uma fala atenciosa, de uma amiga que está preocupada com uma mudança repentina de comportamento da amiga, mas revela também um incomodo com a busca de Carmem por entender quem ela é, sua complexidade. Quando Carmem tenta explicar para ela que está vendo várias versões de si mesma no espelho, ao invés dela questionar Carmem sobre o que ela estava dizendo, ou tentar entender o que estava se passando com a amiga ela diz: “Carmem, você está me assustando”.

O comportamento de Alicia e de Mayte são exemplos de opressões sutis que as mulheres negras podem sofrer em seu cotidiano, que tem efeito por conta do poder interpessoal que essas relações exercem sobre elas. São comentários que refletem um racismo estrutural presente na formação das mulheres que na maioria das vezes são relevados para que as relações não se rompam (LORD, 2019). Esse é um dos motivos que os espaços seguros são tão importantes para o processo de autodefinição de pessoas negras, por serem espaços em que esse tipo de comentário tem um efeito semelhante, em que outras pessoas também são sensíveis a ele e, por isso, é possível que seja problematizado sem medo: “No conforto das conversas cotidianas, em momentos mais sérios e nos bem-humorados, as afro-americanas, como irmãs e amigas, reafirmam a humanidade, o caráter singular e o direito de existir umas das outras” (Collins, 2019a, p.188).

O único personagem negro que acompanha a jornada de Carmem no presente é Daniel, que tem uma construção plana e secundária na narrativa, servindo como escada para outros personagens como Alicia e León. Ele é quem encontra Carmem quando ela chega nesse tempo, mas durante o enredo dialoga poucas vezes diretamente com Carmem e está sempre diluído no grupo de amigos. A ausência de pessoas negras e, principalmente, mulheres negras, como aliadas próximas de Carmem é algo que diz muito sobre como a série retrata o processo de amadurecimento e autodefinição de uma mulher negra, sem problematizar os

obstáculos que as opressões de raça irão trazer para ela. Toda narrativa que se passa nesse tempo mostra Carmem sendo orientada, apoiada e definida por pessoas que não compartilham das questões de ser uma mulher negra na sociedade em que vivemos, portanto não podem ajudá-la a lidar com o conjunto de opressões que surgem nesse âmbito de seu processo.

4.2.4.3 Par romântico e triangulo amoroso

O par romântico de Carmem é Cristóbal de Aranoa (Leonard Vanderaa), filho do Senhor que detém a posse de Carmem, Dom Fernando de Aranoa. Cristóbal é um homem branco, a frente do seu tempo, que questiona a mentalidade da sua época. Mostra-se disposto a abrir mão de seus privilégios por uma sociedade mais justa e igualitária, apesar de muitas vezes se mostrar imaturo e ingênuo em relação a sua família, principalmente sua mãe. Ele representa o amor proibido, a máxima rebeldia de dois adolescentes que decidem colocar em xeque a hierarquia social da sociedade em que vivem, desafiando os limites dados nas relações entre pessoas de classe e raça diferentes.

Cristóbal demonstra um afeto genuíno por Carmem, a trata de forma humanizada e amorosa durante a série, mantendo uma postura de equanimidade. Mas, mesmo que na construção dos personagens seja apresentada uma relação inter-racial cuidadosa, esse é uma escolha problemática na construção narrativa, pois ela traz a relação entre senhor e escrava de forma romantizada, apresentando uma explicação positiva para uma situação que, na maioria dos casos, era extremamente violenta, em que muitas mulheres negras escravizadas, por serem desejadas pelos seus senhores, eram sistematicamente estupradas por eles³³. Essa é uma das opressões que aconteciam no âmbito interpessoal do poder, legitimada tanto culturalmente, quanto pelas leis da época. Sobre isso Collins reflete:

³³ Na segunda temporada o casal se separa e Carmem passa a se envolver com o personagem Antares (Junior González), homem negro praticante da religião iorubá que vai colocá-la em contato com as tradições de seus poderes mágicos e ajudá-la a dominá-los. Nesse sentido a série tratou a crítica ao relacionamento de Cristóbal e Carmem mais como um problema de um casal inter-racial do que em relação a romantização da relação senhor escrava.

Dado o histórico de abuso sexual de mulheres negras por homens brancos, as mulheres negras que escolhem parceiros brancos se tornam lembretes de uma história difícil para as mulheres negras como coletividade. Essas relações individuais aprofundam uma ferida coletiva, pois relembram relações históricas entre senhores e escravas. Qualquer encontro sexual em que uma das partes tenha tanto controle sobre a outra jamais poderá ser totalmente consensual, mesmo que a escrava parecesse concordar. Diferenças estruturais de poder dessa magnitude limitam o poder de consentimento ou de recusa do subordinado. (COLLINS, 2019a, p.275).

O relacionamento entre Carmem e Cristóbal faz referência ao relacionamento que Paula Eguiluz teve com seu Senhor Juan de Eguiluz no século XVII, que de acordo com os autos do processo de Paula, aparece como uma relação com benefícios para ambos os lados, o que era uma exceção para a época. Entretanto, o que consta nos processos é que mesmo se relacionando afetivamente com Juan de Eguiluz e tendo seu sobrenome, Paula não era uma mulher livre no período em que foi levada ao Tribunal da Santa Inquisição. É, portanto, uma visão ingênua pressupor que havia entre eles uma relação interpessoal livre da estrutura racista e patriarcal. O que é possível observar é que Paula Eguiluz conseguiu fazer articulações no jogo de interesses entre ela e seu senhor, para ter algum espaço em que fosse possível viver e expressar sua subjetividade.

A aproximação entre a relação de Carmem e Cristóbal e Paula e Juan é evidenciada, principalmente, na sequência do primeiro episódio da primeira temporada em que o casal se encontra escondido no meio da noite e acabam sendo pegos em flagrante por D. Izabel, que irá condenar a relação, levando Carmem ao Tribunal da Inquisição.

Figura 31 - Sequência do Encontro escondido de Carmem e Cristóbal, temporada 1, ep.01.



(Fonte: Netflix, 2019)

Os elementos que se assemelham entre o casal da ficção e o casal real podem ser observados no diálogo do início da cena:

Cristóbal: Lavanda?

Carmem: Não. Açucenas com mel.

Cristóbal: Mel? Para amor eterno?

Carmem: Para o amor verdadeiro.

Há nesse diálogo uma referência à magia amorosa praticada por Paula Eguiluz, que era conhecida por fabricar poções e talismãs que auxiliavam nas questões sentimentais de suas clientes. No decorrer da sequência, logo após o beijo que sucede o diálogo o casal, eles são pegos e repreendidos por D. Izabel e outros homens que a acompanham. A acusação que a personagem faz a Carmem de que ela enfeitiçou Cristóbal, remonta aos testemunhos que constam nos autos do processo de Paula Eguiluz, em que ela é acusada de ter enfeitiçado seu senhor, com quem vivia uma relação conjugal, este apontamento é reiterado inclusive pela filha do casal (CEBALLOS GÓMEZ, 2001).

Outro detalhe da cena que remonta às acusações que recaiam sobre Paula Eguiluz é sua capacidade de dominar o ânimo dos animais. Nos autos do processo há testemunhos de que ela era capaz de dominar os animais e inclusive de se transmutar em um quando queria (CEBALLOS GÓMEZ, 2001). Nesta cena, os cachorros começam a latir de forma ameaçadora enquanto Carmem mantém contato visual com eles, quando Cristóbal pede para ela parar aquela situação, ela o faz dando um comando que é imediatamente atendido pelos animais.

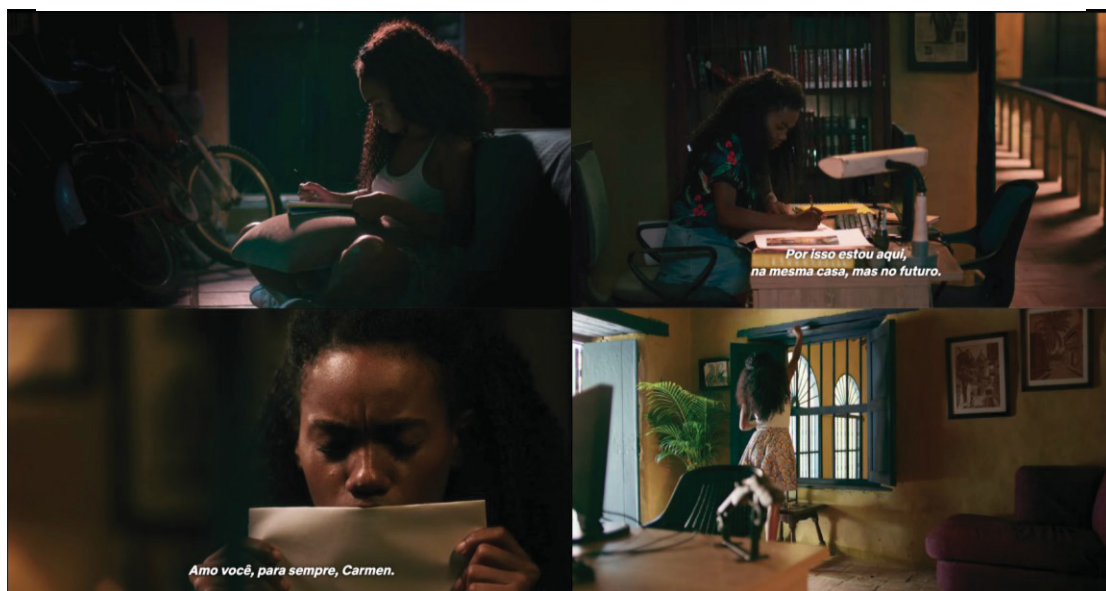
Figura 32 - Frames do primeiro episódio da primeira temporada em que Carmem mostra seu poder de controlar os animais, temporada 1, ep.01.



. (Fonte: Netflix, 2019)

É por meio da relação de Carmem com Cristóbal que sabemos como a personagem está elaborando a experiência de viajar no futuro e de entrar em contato com seus poderes mágicos. Logo no primeiro episódio, Carmem tem uma intuição de que há uma fenda no tempo no esconderijo onde ela e Cristóbal trocavam cartas no passado, mesmo achando que as cartas não vão chegar ao seu amado, que ela imagina estar morto, a personagem escreve as cartas e deixa no esconderijo como uma forma de diário. Através das cartas que Carmem envia para seu amado, é possível compreender o que se passa profundamente com a personagem durante sua jornada.

Figura 33 – Frames em que Carmem escreve e envia cartas à Cristóbal, temporada 01, ep.01 e 02.



(Fonte: Netflix, 2019)

No primeiro episódio da primeira temporada, assim que ela chega ao futuro, ela escreve a primeira carta a Cristóbal, ainda sem saber se ele está ou não vivo, mas afirmando a verdadeira e profunda motivação de sua busca:

Querido Cristóbal, meu cérebro diz que é absurdo que continue escrevendo já que está morto. Mas meu coração crê na magia e não admite que nosso adeus é definitivo. Por isso estou aqui, na mesma casa, no futuro. Procurando uma maneira de cumprir um pacto que fiz com um grande bruxo e voltar no tempo para salvar-te. Me sinto só e perdida. Tenho muito medo do que pode me acontecer neste mundo desconhecido. Mas mais medo tenho de não voltar a te ver. Amo você, para sempre, Carmen. (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep.01).

Nesta primeira carta, voltar para Cristóbal e viver esse grande amor é a única perspectiva que ela tem em sua vida. Este relacionamento lhe abre possibilidades de viver algo que outras mulheres negras escravizadas de seu tempo não poderiam sonhar, mas Carmem ainda reflete a mentalidade de sua época em que a opressão se dá no domínio interpessoal do poder, em que às mulheres brancas só cabe à realização no âmbito da vida pessoal e privada. No segundo episódio da primeira temporada, Carmem escreve uma nova carta a Cristóbal, dividindo com ele suas impressões e angústias diante dos acontecimentos:

Querido Cristóbal, esta foi a primeira vez que me vi no espelho (sorrindo e preocupada e procurando um jeito de trazê-lo de volta a vida). Mas se Ninibe não aparecesse, tudo que eu conquistei ia ficar preso aqui no futuro meu amor. [...]Me sinto sozinha, Cristóbal. Presa num mundo que não entendo. Cheia de aparelhos que congelam vida, ou aceleram o movimento. Cercada de feitiços poderosos chamados telefones celulares e redes que não são como a dos pescadores. Tudo que descubro seria mais interessante se eu avançasse em minha missão. Mas se Ninibe estiver morta, o que me resta? Como liberarei Aldemar e voltarei a tempo de salvar sua vida? O que acontecerá se Lucien me achar antes de eu completar minha missão? Provavelmente serei sua próxima vítima. (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep.02)

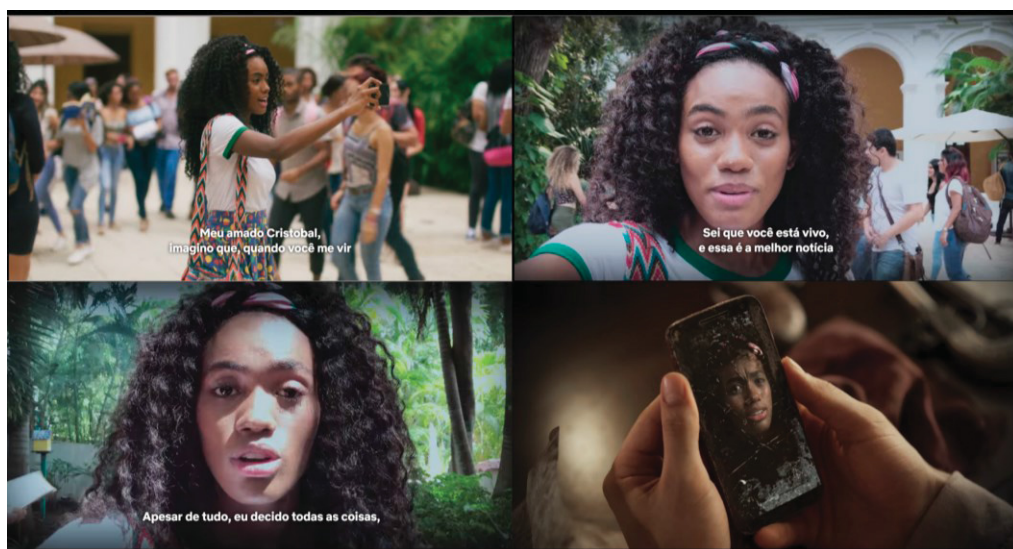
Na segunda carta, por meio da metáfora do espelho, Carmem relata um processo de compreender sua identidade no mundo, algo que só é possível nesse novo contexto, pois para uma mulher negra escravizada, esse era um processo impensável, visto que, a condição humana lhes era negada a priori ao terem suas vidas transformadas em uma propriedade (MAYA-RESTREPO, 2020). Ela comenta com Cristóbal sobre suas tentativas de compreender o novo mundo, suas frustrações e inseguranças e relata que se sente presa nesse mundo, pois não se sente pertencente a ele. A carta mostra que há uma tensão no processo de Carmem, observar que não se identifica com as “coisas” desse mundo já é um processo de autoconhecimento, faz parte de definir o que lhe pertence ou não lhe pertence, ou que ela quer entender melhor para poder chegar a uma definição. A importância dessa possibilidade de decidir sobre a própria vida fica mais clara na terceira carta que ela manda a Cristóbal, por meio de um vídeo.

A terceira carta é enviada a Cristóbal depois que Carmem descobre que ele está vivo e começa a considerar que sua missão está colocando a vida dele em risco e que, portanto, é melhor terminar o relacionamento. Esse vídeo é gravado em muitas partes, pois o episódio é montado intercalando cenas de Carmem gravando o

vídeo e cenas de como esse momento da narrativa estava reverberando nos outros personagens, inclusive mostrando a reação de Cristóbal vendo o vídeo. Para facilitar a discussão o vídeo será apresentado na íntegra sem considerar as elipses da montagem:

Meu amado Cristóbal, imagino que quando você me ver e me ouvir vai achar que é parte da minha magia. Mas não, as coisas nesse mundo avançaram bastante. Sei que você está vivo e esta é a melhor notícia que ouvi na vida. Mas que ironia, por ter considerado sua morte uma tremenda injustiça vim parar nesse século, sonhando em ficar com você de novo. Esta é minha universidade. Eu disse minha, porque provavelmente estou começando a sentir que faço parte de algo. É bonita não acha? [...] aparentemente a vida nesta época está mais fácil para as mulheres, ou ao menos não é aceitável que sejamos escravas, temos direito de decidir. Adivinhe só? Apesar de tudo, eu decido todas as coisas. Mas, não importa o que aconteça, vou continuar a te amar de coração. Eu te amo muito. [...] Espero que esta mensagem possa mostrar a você a dor que sinto em meu coração. Dizer adeus a você é mais difícil do que enfrentar Lucien. Mas não tenho saída, ficar com você é te colocar em risco. É a tragédia de ser quem eu sou e, para te proteger, preciso desistir de você. Viva sua vida Cristóbal! Seja feliz e se esqueça de mim. Encontre alguém que possa amar. Adeus Cristóbal! (SEMPRE BRUXA, 2023, temporada 1, ep.05).

Figura 34 - Frames do episódio cinco de Carmem gravando o vídeo para enviar para Cristóbal, temporada 1, ep.05.



(Fonte: Netflix, 2019)

Nesta última carta a Cristóbal, Carmem fala da dor de ter que desistir do relacionamento deles, mas fala também de como a vida dela ganhou outras dimensões nesse novo tempo, e ao citar a Universidade como exemplo disso, ela mostra a ele que está se inserindo na vida pública, almejando inclusive uma vida

profissional. Ela conta para ele que agora ela pode decidir sobre sua vida, o que pode parecer algo óbvio, mas que na verdade é um passo importante no seu processo de autodefinição. Ela inclusive está usando esse poder que ela descobriu que tem no momento que escreve a carta.

Ao receber a carta e entender que Carmem tinha decidido pelo fim da relação, Cristóbal fica visivelmente magoado e atordoado e taca o celular, aparelho que havia acabado de conhecer, no chão. A série transforma esse momento em um alívio cômico por meio da reação de Hilda, que acompanhava Cristóbal no momento em que ele assistia ao vídeo, e que desesperada começa a lamentar quando vê que a tela do celular apagou com o impacto: “O senhor a matou! A matou senhor!”. É a primeira vez na narrativa que Cristóbal perde o controle e sai da postura de homem compreensivo e exemplar na relação. É compreensivo que um jovem de dezenove anos não lide bem com o fim de um relacionamento amoroso, mas para o modelo explicativo que está sendo criado na narrativa é também muito significativo que ele faça isso quando Carmem toma uma decisão por si só, contrariando o seu desejo.

Figura 35 - Frames do episódio cinco da primeira temporada – Cristóbal joga o celular no chão após Carmem terminar com ele, temporada 1, ep.05.



(Fonte: Netflix, 2019)

O desconforto de Cristóbal em relação às decisões de Carmem continua no episódio oito, quando Carmem decide voltar para o passado. Ao retornar, a personagem adquire uma postura confiante, definindo a si mesma como bruxa e

desfrutando do domínio cultural e interpessoal do poder que esta postura traz para ela. Por ora, nem a igreja, nem o senhor da casa em que havia servido como escrava poderiam oprimi-la. A personagem reencontra seu amado, cura sua ferida e retoma seu relacionamento, que a partir desse momento passa a ser público e não mais escondido. A família de Cristóbal se opõe naturalmente de início, mas Carmem passa a exercer um domínio interpessoal de poder através do medo que todos tinham de sua magia e então cedem e passam a buscar soluções para lidar com esse fato socialmente. D. Izabel tenta então traçar com a futura nora um plano para inseri-la na sociedade de Cartagena, fazendo a ela várias exigências, como podemos observar no diálogo a seguir, que ocorre no oitavo episódio da primeira temporada:

D. Izabel: Carmem preciso falar com você. Filho você pode nos dar licença?

Cristóbal: Sim.

D. Izabel: (D. Izabel aponta para que Carmem se sente à mesa com ela) Agora que fará parte da minha família, quero dar-lhe alguns presentes. Este é o anel de minha avó. (D. Izabel entrega a Carmem um anel de prata e continua). E gostaria que você usasse como símbolo do seu compromisso com meu filho.

Carmem: Agradeço, mas não.

D. Izabel: Agradeça quando eu enfim educa-la.

Carmem: Educar-me? Você pode estudar?

D. Izabel: Claro! Dizer sim ao meu filho é o começo de um grande aprendizado. Você terá os melhores professores de etiqueta, modos, dicção. Ser aceita na sociedade de Cartagena em sua condição não será tão fácil. E não queremos que Cristóbal se torne um pária.

É por isso que lhe dou isso também (entrega um pergaminho para Carmem).

Carmem: É uma permissão para minha liberdade?

D. Izabel: A igreja não permite o casamento entre senhor e escrava. Então Cristóbal e eu convenceremos Fernando a libertá-la. É um caso excepcional, mas digamos que ninguém quer enfrentar uma bruxa. Será fácil a aprovação do governador.

Carmem: Eu serei livre porque eles têm medo? E não porque é o correto?

D. Izabel: Medo, justiça, não importa!

Carmem: Claro que importa! A liberdade não é um presente, é um direito. (SEMPRE BRUXA, 2023, temporada 1, ep.08)

Diante das exigências da família de Cristóbal, Carmem revela na sequência do diálogo anterior, que se tiver que cumprir todos esses protocolos ela prefere não se casar com seu noivo. Ela está reagindo à opressão de gênero, raça e classe vinda do poder interpessoal exercido por D. Izabel, que quis impor a ela os rituais e os costumes dos quais faz parte, sem considerar os desejos e planos de Carmem. Cristóbal ouve Carmem dizer isso para sua mãe e sai de quadro sem se manifestar, dando a entender que havia ficado muito magoado com o que ouviu. Na sequência

temos o diálogo entre o casal em que Carmem elabora sua decisão e comunica com mais clareza ao noivo:

Cristóbal: Se acha terrível casar-se comigo devia ter dito aquela noite.

Carmem: Amor, não me lembro do que aconteceu. E não acho terrível, apenas cedo demais.

Cristóbal: Carmem, você tem 18 e eu 19 anos. Nós nos amamos. Não nos amamos?

Carmem: Eu viajei no tempo por você. Acha mesmo que não te amo?

Cristóbal: Então porque não quer se casar comigo?

Carmem: Não é que não quero amor. É que me tornar uma esposa com as regras deste mundo e neste momento, não meu amor. Por que primeiro não namoramos, vivemos mais coisas juntos? Podemos estudar!

Cristóbal: Carmem, o que fizeram a você? Você não é mais a mesma.

Carmem: Amor, não sou mais a mesma, mas sou melhor. O futuro é cheio de possibilidades. Não só para estudar, mas para conhecer pessoas, fazer amigos. Se tivesse vivido o que eu vivi você me entenderia.

Cristóbal: Mas não vivi. O melhor que posso te oferecer nessa vida é torná-la minha esposa livre e casada.

Carmem: Eu quero a verdadeira liberdade.

Cristóbal: Você não gosta dessa era? Parece que não pertence mais. Quer voltar para o futuro?

Voz em off: Socorro! (E os dois interrompem o diálogo e saem de quadro). (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada 1, ep. 08)

Figura 36 - Frames do diálogo entre Carmem e Cristóbal, temporada 1, ep.08.



(Fonte: Netflix, 2019)

Essa sequência revela o estado de desconforto de Carmem com sua relação, a quebra das idealizações que ambos nutriam um pelo outro, tanto de Carmem em relação à capacidade de compreensão de Cristóbal, quanto de Cristóbal de que Carmem iria dedicar sua vida a construir uma família junto a ele. A cenografia

contribui para compreendermos os aspectos sutis desse conflito. A sequência se inicia com um plano próximo em que a câmera acompanha Carmem circulando em volta da árvore em que Cristóbal está apoiado enquanto faz sua provocação: “Se acha terrível casar-se comigo devia ter dito aquela noite”. Ela lhe responde: “Amor, não me lembro do que aconteceu. E não acho terrível, apenas cedo demais”. Ela segue andando e a câmera acompanha mudando o ponto de vista para um plano bem aberto, que traz uma sensação de distanciamento entre o casal, o diálogo é sobre movimento, distanciamento e é o que a cenografia nos ajuda a sentir. Quando a câmera volta a mostrar o diálogo em planos mais fechados, a montagem passa a ter uma dinâmica de campo e contracampo, aumentando a tensão entre os personagens, mas mantendo Carmem em uma posição de igualdade na discussão com Cristóbal, olhando nos olhos dele. O diálogo termina sem a resposta de Carmem mantendo a tensão até o fim do episódio. No início do episódio nove, o casal tem outra discussão, quando Carmem vê Cristóbal se organizando para partir em viagem:

Carmem: Cristóbal, o que é isso?

Cristóbal: Há um navio no porto de Santa Marta, vamos fugir para longe. Você não vem?

Carmem: Me perdoe. Eu te amo, mas preciso recuperar meus poderes e fazer justiça. Eu te amo, não duvide disso, mas eu acredito que libertar Aldemar e prender Esteban foi um erro. Isso é muito difícil, eu não consigo... (Cristóbal a interrompe)

Cristóbal: Vá, Carmem, e faça o que precisa fazer, mas volte!

Carmem: Juro que voltarei! Vou procura-lo em Santa Marta quando resolver isso.

Cristóbal: Tome isso. (entrega a Carmem uma bolsinha com moedas).

Carmem: Não Cristóbal! (diz ela empurrando a bolsinha de volta)

Cristóbal: Carmem, pegue. Você vai precisar mais do que eu. Não quero que você sofra!

(Carmem responde com um beijo em sua boca). (SEMPRE BRUXA, 2019, temporada1, ep. 09)

Nesse diálogo Cristóbal passa a buscar uma postura resignada em relação às decisões de Carmem e, apesar de não querer ouvi-la falar sobre suas aflições e planos, ele apresenta um gesto de apoio dando a ela suas moedas para que tenha mais estrutura para realizar “seja lá o que for”. O modelo explicativo que se cria para a relação de Carmem e Cristóbal até esse ponto é ambíguo, pois ao mesmo tempo em que ele apoia Carmem em suas decisões, ele assume uma postura de quem não quer se envolver, há um certo desinteresse em construir uma parceria com ela diante dessa postura mais confiante e com seus próprios propósitos. É como se ele

disseesse vá, faça sua vontade, e quando você voltar a ser uma mulher dócil e servil você volta, enquanto isso, eu vou viver outras coisas.

Essa postura de Cristóbal é reiterada no fim do episódio nove, no diálogo que ocorre quando ele é encontrado por Carmem após ter sido baleado, ao ajudar sua amada a fugir dos capatazes que a levavam para ser vendida no mercado de escravos. Carmem argumenta que o melhor para eles é que ele vá com ela para o futuro, para que possa ser atendido pelos médicos e curar as feridas da bala que o acertou, mas ele diz a ela: “Meu amor, vá e cumpra seu destino. Eu devo cumprir o meu, devo salvar os outros escravos e minha mãe de meu pai. Vá salvar seus amigos de Aldemar! Vá e faça o que for preciso. Nosso amor nos unirá de novo!”. Há nesse diálogo indícios de uma transformação do personagem que amadurece sua visão e passa a compreender que ele não pode esperar o pai morrer para enfrentá-lo, que o problema da escravidão e da misoginia tão presente na sua família também é dele, que ele precisa fazer algo sobre isso. Entretanto, ele não consegue se colocar ao lado de Carmem, mesmo sabendo que esses são interesses que ambos têm em comum. Não consegue seguir o plano dela, acompanhar ela. Ele aceita que ela passe a gerenciar a própria vida, mas não é capaz de seguir sua orientação e por isso, pede que ela vá e fica mesmo sabendo que ficar representa um alto risco de vida.

Essa postura é ainda mais problemática quando na última cena do décimo episódio da primeira temporada, ele aparece na caverna onde ocorrem as viagens no tempo justificando: “Eu prometi que viria atrás de você. Hilda me mostrou o portal e aqui estou. Agora vamos ficar juntos!”. Por fim ele acaba fazendo o que Carmem havia proposto, mas não quando ela propôs, mas quando ele decidiu fazer. Ele vai para o futuro como Carmem disse que desejava que fosse, mas é ele quem decide a hora que vão ficar juntos. Do ponto de vista simbólico é como se Carmem decidisse trazer seu amor do passado para se relacionar no presente, na sua nova construção de identidade, o que é o contrário do que expressava ser o desejo de Cristóbal de que ela voltasse ao passado, abrindo mão dessa nova identidade para que pudessem viver o amor que ela havia deixado no passado. Por fim, a relação entre Carmem e Cristóbal é um modelo explicativo dessa relação entre o masculino e o feminino em que o homem aceita o desenvolvimento da mulher, mas não se integra mais com ela no processo.

Figura 37 - Frames de Cristóbal chegando em 2019 para encontrar Carmem, temporada 1, ep.10



(Fonte: Netflix, 2019)

A personagem Carmem vive um triângulo amoroso com Cristóbal e Esteban, demonstrando estar dividida muitas vezes entre resgatar seu amor do passado e investir em um novo amor no tempo presente. O triângulo amoroso é um recurso narrativo muito característico do gênero melodrama, que é muito presente nas produções de novela latino-americanas (OROZ, 1999). Há na construção desse triângulo amoroso a presença da dualidade de um homem bom, representado por Cristóbal, que se sacrifica pelos que ama e está sempre tentando ajudar a todos, e um homem mau, Esteban, que durante todo o desenvolvimento da narrativa está associado ao *serial killer* assassino do fogo Lucien e ao vilão Aldemar. Entretanto, o triângulo amoroso também é uma forma de tangibilizar a cisão interna que Carmem enfrenta entre sua identidade do passado e a que vem se construindo no presente. As dúvidas entre querer voltar para a vida que tinha antes e para seu relacionamento amoroso, ou ficar no presente e desfrutar das oportunidades que foram dadas a ela de estudar, trabalhar e ser uma mulher livre, entre ser uma estudante e ser amante, que também pode ser entendido como o conflito entre o público e o privado.

Figura 38 - Frames do décimo episódio da primeira temporada – Despedida de Carmem e Esteban



(Fonte: Netflix, 2019)

Na última sequência envolvendo Carmem e Esteban, antes de Cristóbal aparecer no futuro, há uma metáfora visual que sintetiza a relação entre os três personagens. No início da sequência eles estão lado a lado, em um dia ensolarado, em frente a um mar calmo e a tensão sexual aumenta entre eles, mas Carmem recusa a beijar Esteban, ela explica que pretende voltar ao passado e reencontrar seu amado Cristóbal. No entanto por meio de uma elipse na montagem eles terminam o diálogo em um abraço que acontece na caverna utilizada na narrativa para viajar no tempo. A caverna é um símbolo arquetípico presente em rituais mágicos de diversas culturas, em sua pesquisa sobre esse símbolo Chevalier e Gheerbrant (2020) comentam:

A caverna também é considerada um gigantesco receptáculo de energia, mas de uma energia telúrica e de modo algum celeste. Por isso ela sempre desempenhou (e ainda desempenha) um papel nas operações mágicas. Templo subterrâneo, a caverna guarda as lembranças do período glaciário, verdadeiro segundo nascimento da humanidade. É propícia às iniciações, ao sepultamento simulado, às cerimônias que circundam a imposição do ser mágico. Simboliza a vida latente que separa o nascimento obstétrico dos ritos da puberdade. Põe em comunicação o primitivo com as potências ctonianas (divindades que residem no interior da terra) da morte e da germinação. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p.267)

Dentro do modelo narrativo que a série constrói para Carmem, Esteban atua como uma projeção do próprio lado mágico e aventureiro da personagem, sua busca por compreender seus conflitos internos no ímpeto por se lançar no mundo. O abraço nesse espaço mítico é uma projeção da integração da personagem com esse lado de sua personalidade, simbolizando a conclusão do processo de iniciação e indicando qual foi o papel de Esteban no triângulo amoroso.

4.3 MÍMESES III: VIAGEM NO TEMPO: TRANSITANDO ENTRE MENTALIDADES

A série *Sempre Bruxa* se baseia em fatos históricos, como o período da escravização do povo negro na américa-latina, o período de vigência do tribunal da Inquisição em Cartagena e os autos do processo de Paula Eguiluz, mas é importante frisar que ela não é uma série histórica, ela não vai se comprometer em trazer dados consistentes, buscar explicações sobre o encadeamento dos acontecimentos, responsabilizar atores sociais e nem trazer à tona uma visão crítica sobre o cenário que ela evoca.

Trata-se de uma série de ficção, voltada para o público adolescente (LUSVARGHI, 2021). O enredo vai olhar para esse cenário a partir da perspectiva subjetiva de uma mulher negra de 18 anos, que apesar de estar à frente do seu tempo, vive dentro das circunstâncias e limitações que seus autores imaginaram que uma mulher dentro dessa conjuntura possa viver. A narrativa da série, portanto, está mais preocupada em manter a verossimilhança durante seu enredo fantástico, do que em apresentar perspectivas sobre fatos verdadeiros ocorridos no mesmo espaço e tempo. Em outras palavras, a série busca apresentar uma explicação para a questão sartreana: “O que posso fazer com o que fizeram de mim?”³⁴ do que em entender e resgatar fatos que explicam como esse cenário se constituiu e os domínios de poder presentes nas possibilidades de escolha e de autodefinição da personagem.

A viagem no tempo, no entanto, é um recurso narrativo que permite trazer à tona, por meio da narrativa, não apenas a mentalidade do tempo presente, mas também colocá-la em diálogo com a mentalidade de outro tempo, em uma tentativa de mudar o ponto de vista, partindo de valores, lógicas e limites de percepção de quem viveu em outro tempo. Este recurso quebra com a linearidade da cronologia histórica formal e por meio da imaginação permite saltos e articulações que, apesar de não se sustentarem dentro de uma perspectiva científica da história, são muito presentes nas tradições culturais e contribuem para a formação da nossa identidade coletiva e pessoal no que se refere à identificação com nosso passado e com nossa ancestralidade (MARTÍN-BARBERO, 2015).

³⁴ SARTRE, J. O Existencialismo é um Humanismo. Editora Vozes: Petrópolis, 2014.

A viagem no tempo é a forma como a narrativa de Sempre Bruxa organiza o que Ricoeur (2006; 2010) vai chamar de síntese do heterogêneo, que para o autor é uma das principais funções da narrativa, pois é a qualidade dessa forma da linguagem que a torna um modelo explicativo, capaz de fazer uma síntese da realidade dentro de um recorte de tempo:

A operação de construção do enredo pode ser definida, em sentido amplo, como uma síntese de elementos heterogêneos. Mas, resumo do quê? Em primeiro lugar, uma síntese entre os acontecimentos ou acontecimentos múltiplos e a história completa e singular. Segundo este primeiro ponto de vista, o enredo tem a virtude de obter uma história a partir de vários acontecimentos ou, se preferir, de transformar múltiplos acontecimentos numa história³⁵ (RICOEUR, 2006, p.10).

Desta forma, por meio da viagem no tempo a narrativa aborda algumas das feridas culturais deixadas pela violenta colonização espanhola e construir uma relação entre esse processo e a cultura atual que busca se constituir a partir de uma visão democrática, que vem sendo aos poucos influenciada pela visão feminista.

³⁵ La operación de la construcción de la trama puede ser definida, en un sentido amplio, como una síntesis de elementos heterogêneos. Pero, ¿síntesis de qué? En primer lugar, síntesis entre los acontecimientos o múltiples sucesos y la historia completa y singular. Según este primer punto de vista, la trama tiene la virtud de obtener una historia a partir de sucesos diversos o, si se prefiere, de transformar los múltiples sucesos en una historia. (idem)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como nos mostra Ricoeur (2006; 2010) toda história é simbolicamente uma viagem no tempo, do ponto de vista de que é a partir da nossa capacidade de narrar que conseguimos tangibilizar e organizar a experiência temporal e compreender a vida no presente, que a todo o momento é influenciada pelo passado de nossa cultura e por nossas expectativas em relação ao futuro. Por isso, analisar os modelos explicativos presentes nas narrativas que circulam na cultura é algo que os Estudos Culturais, especialmente dentro do viés da proposta de Jesus Martín-Barbero, vão se debruçar, pois entende-se que a articulação entre temporalidade, narrativa e identidade, são formas de mediação fundamentais nas formações socioculturais e na constituição do que Patrícia Hill Collins (2019b) vai chamar de identidades políticas.

A série “Sempre Bruxa” apresenta uma provocação inicial potente do ponto de vista dos Estudos Culturais, ao se propor a contar a história de uma mulher negra escravizada do século XVII acusada de bruxaria, que viaja no tempo, para seu futuro, nosso presente em 2019, buscando uma forma de mudar o destino trágico definido pelo poder cultural, disciplinar e interpessoal dos colonizadores espanhóis. É uma narrativa que traz em sua proposta inicial a consciência do ato de narrar e de contar a própria história e ir de encontro com as narrativas culturais que pré-determinam o final esperado para cada grupo de pessoas, confirmando e legitimando as estruturas hegemônicas de cada tempo histórico e seus domínios de poder cultural, disciplinar e interpessoal. Diante dessa provocação, esse trabalho buscou responder as seguintes perguntas: “Como a série Sempre Bruxa traz em seu modelo explicativo narrativo a imagem da bruxa, considerando a construção da identidade da protagonista Carmem Eguiluz no contexto do século XVII e no contexto do século XXI? E como são abordadas as questões interseccionais gênero, raça e classe na apresentação e definição dessa identidade?”

Para apresentar a resposta para essas perguntas essa tese buscou apresentar o contexto histórico sob o qual a narrativa se estruturou, buscando compreender como a narrativa reflete a mentalidade do século XVII e como coloca essa mentalidade em relação à forma como lidamos com as mesmas questões atualmente.

Para isso foi apresentado um levantamento bibliográfico sobre como o pensamento mágico, mítico e narrativo presente na Europa pré-capitalista foi cerceado e incorporado pelo pensamento religioso cristão, marcando a mudança cultural que vai dar respaldo para o desenvolvimento de uma mentalidade patriarcal e colonizadora que culmina na institucionalização de seu poder disciplinar por meio do Tribunal da Santa Inquisição. Compreender como a Inquisição Católica serviu aos interesses do capital, exercendo uma opressão interseccional de classe e gênero entre as mulheres europeias, auxilia na compreensão de como esse mecanismo chega na América-latina como um mecanismo de controle social interseccional, que passa então a servir aos projetos de colonização, auxiliando também no controle e legitimação da escravização do povo negro africano.

A história de Paula Eguiluz, personagem real na qual é inspirada a construção narrativa da personagem Carmem Eguiluz, evidencia as intersecções de opressões sofridas pelas mulheres negras do século XVII. Por meio dos autos do processo de Paula Eguiluz, sabemos que ela teve que enfrentar acima de tudo o racismo que colocava sua humanidade em cheque, a misoginia por meio do cercamento de seu corpo por conta da expressão de sua sensualidade e o preconceito religioso que demonizava seus rituais e reduzia suas práticas da magia amorosa a exercícios do mal. Foi aprendendo a narrar que Paula Eguiluz conseguiu se defender da sentença de ser queimada viva na fogueira. Ela assimila os modelos explicativos dos Inquisidores e compreende que eles não queriam saber a verdade sobre as acusações que ela recebeu, mas sim entender como o “demônio” havia participado de todas elas, queriam que ela contasse como havia se tornado uma bruxa demoníaca e de nada adiantaria ela negar essa definição, essa imagem que haviam criado para ela. Então, Paula, que não era uma mulher originalmente cristã, passa a narrar histórias com o demônio, assumindo uma identidade como bruxa, para que as explicações que ela tinha sobre as acusações pudessem ser ouvidas e houvesse para ela alguma possibilidade de absolvição, ou na lógica cristã de perdão.

A personagem Carmem Eguiluz faz diversas alusões a essa figura histórica conhecida na cultura de Cartagena, não só no sobrenome, mas em toda a construção da personagem identificada no enredo como filha de Paula Eguiluz, e busca projetá-la por meio da narrativa de Sempre Bruxa para o mundo todo. A história de Paula Eguiluz configura, portanto, o esquema explicativo que dá respaldo à construção de Carmem Eguiluz, uma mulher negra escravizada que se envolve

afetivamente com seu senhor e passa a ser definida como bruxa em sua comunidade por tê-lo enfeitado e por suas práticas e rituais tidos como mágicos.

A personagem Carmem Eguiluz traz em sua construção a inteligência prática e a sensualidade de Paula Eguiluz. Como se por uma repetição freudiana, na ficção ela revive a história de amor de sua mãe, mas tem a oportunidade de dar outra explicação para quem ela é e de onde vem seus poderes mágicos. Ao viajar para o futuro Carmem pode se definir para além do conjunto de opressões da igreja e do patriarcado que a cercam no século XVII. E assim ela parte em sua jornada e, nós espectadores, partimos com ela, em busca de ver como as coisas melhoraram para as mulheres negras no século XXI.

E essa é a explicação que a narrativa avança em relação ao esquema explicativo oferecido por meio da história de Paula Eguiluz. Na excursão de Carmem ao futuro ela nos revela que de fato as coisas melhoraram em 2019. Nesse novo tempo, é possível uma mulher negra fazer faculdade por meio de bolsas de estudo, mesmo que se tenha que trabalhar uma parte do dia em troca de moradia e comida em um hostel e outra parte do dia como estagiária na universidade. Esta mulher tem agora direitos civis e a possibilidade de desfrutar de sua juventude e de sua sexualidade, mesmo que isso ainda ofereça perigos no domínio do poder interpessoal. E o mais importante, como a personagem ressalta muitas vezes na narrativa, ela tem o poder de escolher como quer viver sua vida. Aprendemos com a aliada de Carmem, Mayte, que para desfrutar desse conjunto de benefícios se deve ser gentil e autêntica todo o tempo e com Alicia que se deve evitar entrar em contato com seu lado sombrio e procurar por formas “brancas” de praticar sua magia.

Na narrativa dos autos do processo de Paula Eguiluz, a explicação para a origem da magia que praticava era a possessão demoníaca, era, portanto, “magia negra”. Como Maya-Restrepo (2002) e Ceballo-Gomes (2001) nos ajudam a compreender, a demonização das práticas religiosas afrodiaspóricas era a forma como a Inquisição Católica oprimia a expansão e fortalecimento das religiões de matriz africana no território de Cartagena. Essa explicação mantinha a imagem do povo negro reificada, por meio da construção de seres selvagens e sem história, ao mesmo tempo em que cercava os corpos e a sexualidade feminina dentro de padrões heteronormativos rígidos e castradores a serviço da dominação masculina e da comercialização dos negros escravizados.

Ao que parece na série *Sempre Bruxa*, mesmo no século XXI, ainda não há como falar da magia desvinculada da figura do demônio. Inicialmente, parece que a magia de Carmem será apresentada a partir do contexto afrodiaspórico das religiões iorubá, quando Aldemar ensina para Carmem a oração de saudação a Exu e é por meio de sua recitação que a jovem percebe seus poderes. Nesse ponto a narrativa parece indicar uma nova explicação para a origem da magia de Carmem, mais complexa, com metáforas e elementos pré-figurativos que introduziriam por meio da narrativa, os mitos da cultura iorubá. Entretanto, a narrativa sofre o atravessamento do racismo estrutural e a oração fica solta na trama, sem contextualização, sem ser incorporada no modelo explicativo e, por fim, é associada à redução do personagem Aldemar a uma influência demoníaca. Reforçando ainda a opressão religiosa presente na estrutura narrativa da primeira temporada, a partir do terceiro ato, as conquistas de Carmem passam a ser explicadas como um milagre da virgem da Candelária e sua magia como um superpoder paranormal, sem raízes míticas e religiosas.

Ao trazer para a narrativa elementos pré-figurativos vindos das epistemologias africanas e afrodiaspóricas – de forma que eles possam auxiliar na desconstrução do racismo que recai sobre as práticas e rituais de religiões de matriz africana – permite que a comunicação de saberes e do “saber poder” aconteça de forma mais direta e profunda nas produções audiovisuais, possibilitando que a identidade narrativa dos expectadores possa se apropriar desses elementos, e ainda, que ela possa ser expressada no cotidiano dessas pessoas nas diversas culturas que são atravessadas por essas narrativas (MARANHÃO E JOHN, 2023).

A escolha por não avançar nesse sentindo, suprimindo esses elementos no desenvolvimento do enredo, é uma forma de manter a magia como um simples recurso narrativo e não deixar que isso tenha uma reverberação cultural maior. Há, portanto, uma série de explicações sobre as escolhas e condutas de Carmem que reforçam e legitimam as opressões de raça. Mas, há também contribuições importantes, como a construção de uma identidade que vai além da conquista no âmbito pessoal como no jogo de sedução com Esteban, ou na luta por viver seu amor por Cristóbal, ou mesmo por curtir a vida com seus amigos.

Ainda que de forma superficial, no que cabe a uma narrativa voltada para o público adolescente, Carmem desenvolve durante sua jornada uma subjetividade radical, uma identidade político narrativa. Ao longo da narrativa a protagonista vai

adquirindo cada vez mais consciência de suas possibilidades de escolha. Ela é colocada frente a frente com situações de escolha, seja nas provas de Lucien, seja quando ela volta para o passado e se vê tendo que lutar por seu direito de escolher e esse direito se torna algo inegociável para a personagem, ao ponto de ela abrir mão de viver ao lado de seu grande amor Cristóbal, como uma escrava liberta, desfrutando dos privilégios de seu tempo, mas dentro do sistema de regras patriarcal. E ao entrar em contato com uma realidade em que há um estado de direito, ela passa a querer isso para todo seu povo, não apenas para ela.

No desfecho da narrativa é oferecido para ela tudo que ela buscava no começo da trama: o direito de viver seu amor com Cristóbal, alforria e um lugar na sociedade de Cartagena. Mas no momento em que ela volta para seu tempo ela já não tem mais a mesma mentalidade, a liberdade passa a ter novos contornos para ela, seus sonhos não se restringem apenas ao âmbito privado como determina o patriarcado, ela quer ser uma mulher livre, viver seu amor e ser respeitada como um ser humano, mas quer um mundo melhor também naquele momento e, por isso, incita uma fuga entre os negros escravizados pelo patriarca Dom. Fernando. Há um detalhe importante nesse momento da narrativa, em que no meio do plano de fuga ela descobre que está sem seus poderes. Ela poderia ter desistido ou fugido diante de sua vulnerabilidade, mas ela segue seu plano e assim a narrativa explica que a coragem da personagem não vinha apenas de seus superpoderes, mas de uma personalidade forte e questionadora da realidade. Nesse sentido a narrativa avança apresentando um modelo explicativo para uma identidade narrativa que possui um viés político e que se constitui na intersecção das opressões de raça e gênero.

Por fim, a série *Sempre Bruxa*, apresenta por meio de seus modelos explicativos, uma visão idealizada da mulher negra latino-americana, em que esta superou as marcas de seu processo histórico, está inserida no mundo globalizado e que compactua com uma visão feminista, mesmo que superficialmente. Há uma contribuição importante em trazer como pano de fundo da narrativa uma visão interseccional da Inquisição Católica, a série trabalha de forma interseccional não apenas com a imagem da bruxa, aos moldes europeus, mas com a imagem da Bruxa latino-americana, trazendo paralelos entre da mentalidade do século XVII e a cultura patriarcal que ainda permanece presente no mundo contemporâneo. Entretanto, a série não discute com profundidade a escravização do povo negro e apresenta a realidade atual de forma idealizada, apresentando os conflitos de

Carmem como se o racismo fosse algo superado. Além disso, traz uma visão maniqueísta e exotizada em relação à espiritualidade e expressões de raízes africanas, contribuindo para a demonização dessas cosmologias e das tradições afrodíaspóricas.

É importante ressaltar que esta tese se limitou a analisar a narrativa e as possibilidades de construção de sentido a partir dos modelos explicativos que podem ser assimilados por meio de sua configuração. Esta análise não se aprofunda no contexto de produção da série e nem na recepção dela por parte dos espectadores, mas entende-se que estas duas dimensões da mediação podem trazer outros pontos de vista e outras percepções sobre os resultados apresentados por meio dessa análise. É possível também, em pesquisas futuras, ampliar a análise da narrativa incluindo a segunda temporada da série, que reflete e responde alguns dos apontamentos feitos nessa pesquisa e assim também, chegar a outras percepções do trabalho desenvolvido nessa produção audiovisual.

6 REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALONSO, Fermina Alvarez. Breve panorama histórico sobre el Tribunal Inquisitorial de Cartagena de Indias (1610-1820). **Escritas do Tempo**, v. 3, n. 9, p. 25-47, 2021.

BASTOS, M. T. DE A. Do sentido da mediação: as margens do pensamento de Jesús Martín-Barbero. *Revista FAMECOS*, v. 15, n. 35, p. 86–89, 13 set. 2008.

BELIN, Luciane. Macumbeira e Micheque: nas redes sociais, violência da corrida presidencial sobra também para Janja e Michelle. **Revista AZMina**, 27, out, 2022. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/monitora-primeira-dama-ataques-janja-michelle>. Acesso em: 29 out. 2022.

CEBALLOS GÓMEZ, Diana Luz. La Inquisición de Cartagena de Indias o de cómo se inventa una bruja en el siglo XVII. **Escuela de Historia**, 2001.

COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. Boitempo editorial, 2019a.

_____. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Boitempo editorial, 2019b.

CRENSHAW, Kimberle. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. 1993. Traduzido por Carol Correia. Disponível em: < <https://medium.com/revista-subjetiva/mapeandoasmargens-interseccionalidade-políticas-de-identidade-e-violência-contramulheresnã-18324d40ad1f> >. Acesso em, v. 18, 2019.

DANTAS, J. G. D. Teoria das Mediações Culturais: Uma Proposta de Jesús Martín-Barbero para o Estudo de Recepção. Anais do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Anais... In: CONGRESSO DE COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, SÃO LUIS, MA, 2008. São Paulo: Intercom, 12 jun. 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0015-1.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2020

DAVALLON, J. La médiation : la communication en procès ? *Médiations & Médiateurs*, n. 19, p. 37–59, 2003.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva**. Editora Elefante, 2019.

_____. **Mulheres e caça às bruxas**. Boitempo Editorial, 2019.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Elefante Editora, 2019.

RINCÓN, Omar, JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura. Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural: diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero.

LAURENT, Jullier; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009

LOPES, M. I. V. de. A teoria barberiana da comunicação. *MATRIZES*, v. 12, n. 1, p. 39, 3 maio 2018.

LOPES, Maria I. V. de; BORELLI, Sílvia H. S.; RESENDE, Vera da R. Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo, Summus, 2002.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Heloisa Buarque de Hollanda (org). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 239-249, 2019.

_____. Não existe hierarquia de opressão. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Heloisa Buarque de Hollanda (org). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 236-238 2019.

LUSVARGHI, Luiza. Sabrina e Carmen, as bruxas rebeldes: feminismo, hibridação cultural e questões de gênero nas séries originais teen da Netflix. **Zanzalá-Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 7, n. 1, p. 68-81, 2021.

MARROQUÍN PARDUCCI, A. Perder el objeto y ganar el proceso: el pensamiento filosófico de Jesús Martín Barbero en la comunicación y la cultura. *Intexto*, n. 43, p. 35, 20 ago. 2018.

MARTÍN-BARBERO, J. De la comunicación a la filosofía y viceversa: nuevos mapas, nuevos retos. In: LAVERDE TOSCANO, M. C.; REGUILLO, R. (Eds.). *Mapas nocturnos : Dialogos con la obra de Jesús Martín Barbero* [en ligne]. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1998. p. 201–221.

_____. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

MAYA-RESTREPO, Luz Adriana. Brujería y reconstrucción étnica de los esclavos del Nuevo Reino de Granada, Siglo XVII. **VVAA. Geografía Humana de Colombia**, v. 6, p. 191-217, 1998.

_____. **Memorias en conflicto y paz en Colombia, la discriminación hacia lo (s)“negro (s)”**. CLACSO, 2000.

MARTÍN BARBERO, J. Las brujas pusieron en jaque a la cultura moderna. **Clarín**. S/D, 1990.

_____. Paula de Eguiluz y el arte del bien querer. Apuntes para el estudio del cimarronaje femenino en el caribe, siglo XVII. **Historia Crítica**, n. 24, p. 101-118, 2002.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: _____. Sociologia e Antropologia. 4ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.47-181

MORIN, Edgar. O método 3: o conhecimento do conhecimento. Sulina, 1999.

NAVARRETE, María Cristina. Entre Kronos y Calendas: aproximaciones al concepto de tiempo de grupos negros en la Colonia (Cartagena de Indias). **Revista América Negra**, n. 10, p. 85-98, 1995.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funart, 1999.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Recepción televisiva y mediaciones: la construcción de estrategias por la audiencia. In: Televidencia. Cuadernos de Comunicación, n. 6, Mexico, 1994.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, vol. 11, n. 2, p. 263-274, jul/dez 2008.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUCHADES-FERRER, Vicente. Narratividad e imaginario en el Auto de fe contra Paula de Eguiluz (Cartagena de Indias, 1623-1636). «Labor Improbis». **Actas del X Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro** (JISO 2020) /Iribertegui, Universidad de Navarra, Pamplona: 2021, p. 273-286.

RICOEUR, Paul. (2006). La vida: Un relato em busca de narrador. *Ágora*, 25(2). 9-22.

_____. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Martins fontes, 2010, tomo I.

RODRIGUEZ, Cláudia. Ashé: Revista Afro-Cubana da Regra Osha Ifá. Disponível em <https://ashepamicuba.com/cantos-y-rezos-a-los-orishas/>. Acesso em: 14 set. 2023.

SÁNCHEZ MOJICA, Dairo. A bruxa negra como alteridade do poder escravista: Cartagena de Indias, 1618-1622. **Nômadias**, n. 45, p. 153-167, 2016.

SARTRE, J. O Existencialismo é um Humanismo. Editora Vozes: Petrópolis, 2014.

SEMPRE BRUXA. Produção de Netflix; Caracol TV, 2019. 1 Série – Netflix (6h63 min).

SIGNATES, L. Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de Comunicação. *Novos Olhares*, n. 12, p. 4, 27 dez. 2003.

NETFLIX. **Catálogo de séries**. 2019. Disponível em: <https://www.netflix.com>. Acesso em: 14 set. 2013.