

**NOVO**  
**SOLH**  
**ARES**

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



**Volume 5 N. 2**

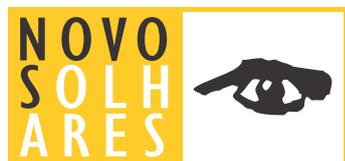
Novos Olhares - ISSN 2238-7714

Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos  
Publicação semestral on-line do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos  
Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP

Vol. 5, n. 2 (2º semestre de 2016)

Revista surgida em 1997 como publicação impressa com o ISSN 1516-5981. O formato eletrônico e a edição em volume anual com dois números foram adotados em 2012, ano em que a numeração da revista foi reiniciada.

# Expediente



Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos: publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

ISSN 2238-7714

Volume 5 – número 2 – 2º semestre de 2016

#### Editor

Eduardo Vicente – Universidade de São Paulo

#### Conselho Científico

Salwa Castelo-Branco – Universidade Nova de Lisboa  
Elizabeth Saad – Universidade de São Paulo  
Leonardo De Marchi – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Marília Franco – Universidade de São Paulo  
Mayra Gomes – Universidade de São Paulo  
Regina Gomes – Universidade Federal da Bahia  
Irineu Guerrini Jr. – Faculdade Cásper Líbero  
Claudia Lago – Universidade Anhembi Morumbi  
Eduardo Morettin – Universidade de São Paulo  
Gilberto Prado – Universidade de São Paulo  
Fernando Resende – Universidade Federal Fluminense  
Luiz Signates – Universidade Federal de Goiás  
Rosana Soares – Universidade de São Paulo  
Rafael Venancio – Universidade Federal de Uberlândia  
Mauro Wilton de Sousa – Universidade de São Paulo

#### Comissão Editorial

Daniel Gambaro  
Evaldo Piccini  
Nivaldo Ferraz

#### Projeto Gráfico

Revista Novos Olhares

#### Produção Editorial: Tikinet Edição Ltda.

Revisão: Caio Ramalho, Camila Leite, Júlio César,  
Luan Maitan, Renato Ritto e Stéphanie Roque  
Diagramação: Patricia Okamoto

Normas para publicação e condições para o envio de colaborações poderão ser encontradas no site da revista ([www.eca.usp.br/novosolhares](http://www.eca.usp.br/novosolhares)), que se reserva o direito de aceitar ou não as colaborações enviadas. As opiniões emitidas nessa publicação não expressam necessariamente a posição da revista.

Revista Novos Olhares  
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, prédio 4  
Cidade Universitária, São Paulo-SP  
CEP: 05508-900  
e-mail: [novosolhares@usp.br](mailto:novosolhares@usp.br)

# Sumário

## Apresentação

5

## ARTIGOS

### A potencialidade das roupas na expressão política e na subjetivação de mulheres trans

*Angela Cristina Salgueiro Marques*

*Ana Luísa Mayrink*

7

### A cidade e o campo no nuevo cine argentino: *Mundo grúa* (1999) e a obra de Pablo Trapero

*Fábio Raddi Uchôa*

*Débora Regina Taño*

25

### Uma análise de reportagem fora da “agenda do dia”: Gibby Zobel é o repórter

*Nivaldo Ferraz*

40

### A dimensão musical na minissérie O brado retumbante: princípios e articulações

*Irineu Guerrini Jr.*

52

### Faça um esforço por agradar: dicas para um trabalhador de sucesso segundo a Randstad e a Tempo-Team

*José Nuno Matos*

62

**Repulsa visceral ao terror mutilado: *Halloween*,  
adequado à classificação indicativa**

*Ivan Paganotti*

74

**Indicadores nacionais sobre TIC e cultura: perspectiva  
qualitativa**

*Juliana Doretto*

86

**A construção social de uma ideia de Índia**

*Cecilia Guimarães Bastos*

98

**Normatização, grupo e ódio: dinâmica em comentários  
nas redes sociais**

*Angelo Carnieletto Müller*

*Manuel Petrik*

112

**Percepções de crianças do Rio de Janeiro sobre as  
representações raciais: notas de campo**

*Thaís de Carvalho*

123

# Apresentação

Em sua edição atual, a *Novos Olhares* reúne artigos vinculados a temas bastante distintos. De um modo geral, no entanto, são predominantes discussões ligadas a minorias ou a grupos identitários de diferentes tipos.

Nesse campo, **Angela Cristina Salgueiro Marques** e **Ana Luisa Mayrink** buscam compreender a relação entre a aparência de mulheres trans e seu respectivo potencial político a partir dos conceitos de subjetivação, estética e política de Jacques Rancière, e da teoria de gênero proposta por Judith Butler. **Thaís de Carvalho**, partindo do conceito de discriminação racial como trauma cultural, analisa a reação das crianças de duas escolas do Rio de Janeiro ao predomínio de representações positivas brancas na mídia.

**Juliana Doretto**, por sua vez, apresenta-nos um recorte de dados relativos à fase qualitativa da pesquisa TIC Cultura, que tem como objetivo produzir indicadores e análises que possibilitem compreender como o acesso a tecnologias de informação e de comunicação modifica práticas culturais da população brasileira. **Angelo Carnieletto Müller** e **Manuel Petrik** abordam a normatização de comportamentos nas redes sociais e a forma como ele contribui para o surgimento de manifestações de ódio. Com esse objetivo, eles analisam comentários postados na página do Facebook do jornal espanhol *El País*. **José Nuno Matos** traz uma discussão sobre os discursos ideológicos vinculados às novas formas de recrutamento e seleção de trabalhadores expressos em artigos de imprensa e vídeos publicados nas páginas do Facebook de diferentes empresas.

Outros quatro textos da revista estão mais diretamente ligados à produção audiovisual. **Fábio Raddi Uchôa** e **Débora Regina Taño**, por exemplo, questionam a presença da cidade e do campo no *nuevo cine argentino* e, em particular, na obra *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero, em que se nota uma reformulação de tais espaços. Já **Ivan Paganotti** discute os cortes feitos na versão brasileira do filme de terror *Halloween – O Início* (*Halloween*, EUA, 2007) para sua adequação às faixas etárias mais jovens, refletindo sobre como as cenas retiradas comprometem a obra, uma vez que a violência é o cerne dos *slasher films*.

**Irineu Guerrini Jr.**, por seu turno, procura analisar a trilha musical da minissérie *Brado Retumbante* (Binder, Fernández e Waddington, 2012), produzida pela Rede Globo, e demonstrar a importância da criação musical para a construção de significados nesse gênero específico de ficção televisiva. Já **Nivaldo Ferraz**, partindo da análise de uma reportagem radiofônica de Gibby Zobel, busca expandir o conceito desse gênero, questionando a forma como ele é definido em manuais de radiojornalismo.

Por fim, a edição traz o texto de **Cecília Guimarães Bastos**, que investiga a noção de Índia espiritualizada a partir da ideia do discurso enquanto construção social. Nesse sentido, são analisados tanto os discursos de peregrinos que vão à Índia quanto as narrativas apresentadas pelos que promovem viagens turísticas àquele país.

Agradecemos pela confiança e pelo trabalho dos autores reunidos nesta edição, bem como a todos os envolvidos em sua produção.

Uma boa leitura e um feliz 2017,

Eduardo Vicente

# A potencialidade das roupas na expressão política e na subjetivação de mulheres trans<sup>1</sup>

**Angela Cristina Salgueiro**

**Marques**

Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pós-doutora em Comunicação pela Université Stendhal – Grenoble 3. Professora do Programa de Pós-Graduação dessa mesma instituição. Pesquisadora bolsista do CNPq.  
E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

**Ana Luísa Mayrink**

Mestranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).  
E-mail: ana\_mayrinkp@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo visa discutir parte de uma pesquisa realizada para compreender a relação entre a aparência de mulheres trans e seu respectivo potencial político. A partir dos conceitos de subjetivação, estética e política de Jacques Rancière, e da teoria de gênero proposta por Judith Butler, a pesquisa busca, através da realização de entrevistas semiestruturadas, descobrir como essas mulheres valem-se de recursos da ordem do visível para performar gênero e, ao mesmo tempo, dão a ver questões de sua exclusão sistemática dos espaços de discurso presentes na sociedade. O esforço empreendido foi no sentido de tentar entender como mulheres trans, particularmente as aqui entrevistadas, através da maquiagem, das roupas, do cuidado com os cabelos e de tantos outros artifícios que fazem parte da aparência visível, se apropriam criativamente de seus corpos, elaboram uma linguagem própria e inventam uma forma de vida cuja potência está no ato de aparecer, na construção de uma cena enunciativa argumentativa e performática animada pelo dissenso.

**Palavras-chave:** Mulheres trans; Política; Performance de gênero; Aparência; Subjetivação.

## **The potential of clothing on political expression and subjectivation of trans women**

**Abstract:** The aim of this article is to show a fraction of a research intended to understand the connection between transgendered women's appearance and its potential politics. Observing concepts such as subjectivation, aesthetics and politics, used by Jacques Rancière, and the gender theory by Judith Butler, it pursues, through semi-structured interviews, to find out how those women use their visible resources to perform gender, and at the same time, show their systematic exclusion from the speech places existing on the social and civic sphere. We try to understand how women trans, particularly those interviewed in the research, can appropriate creatively of their bodies through the maquillage, the clothes, the care with the hair and other artifices that are part of the visible appearance, elaborating a singular and proper language and inventing a form of life whose power is exactly in the act to appear in public, in the construction of an argumentative and performative scene of enunciation livened up by the dissent.

**Keywords:** Transgendered women; Politics; Gender performance; Appearance; Subjectivation.

<sup>1</sup> Este trabalho foi desenvolvido com o apoio do CNPq e da Fapemig.

## Introdução

As roupas recebem nossos corpos e se moldam a eles constituindo-se em entidades singularmente pessoais: absorvem odores, assumem novas texturas e formas, registram nas fibras do tecido a memória de uma vida, assim como de uma forma de vida, de ser no mundo e de habitá-lo. Como salienta Peter Stallybrass (2016: 17), a roupa apresenta uma capacidade “para ser permeada e transformada tanto por quem a faz quanto por quem a veste, durando ao longo do tempo”. Assim, as roupas são memória e também símbolos nos quais as relações sociais são corporificadas (BARTHES, 1979). Além dessas duas dimensões, a memória e o registro simbólico de nosso modo de nos relacionarmos, podem as roupas permitir processos de subjetivação? Essa questão norteou as reflexões produzidas ao longo da pesquisa “A aparência na subjetivação de gênero em mulheres trans” (MAYRINK, 2015). Nosso intuito era o de pensar o processo de constituição do sujeito político no caso de algumas mulheres trans a partir do processo de subjetivação política, uma vez que ele está diretamente ligado às operações e dispositivos de enunciação que constituem a cena de aparecimento público e o modo de agência do indivíduo, destacando a necessidade de se alterar a forma como entendemos a divisão entre aqueles que têm visibilidade e lugar de fala assegurados e aqueles relegados à opacidade e ao silêncio.

Utilizando conceitos propostos por Jacques Rancière, procuramos entender o papel político que a aparência tinha para essas mulheres. Nesse sentido, consideramos tanto a aparência física (através do corpo e das roupas que o vestem) como a ação de aparecer na cena pública e ganhar visibilidade diante dos outros. Partimos do pressuposto de que não há um alinhamento entre o corpo material e a subjetivação de gênero, uma vez que as mulheres trans que entrevistamos em nossa pesquisa parecem encontrar nas roupas e na aparência externa alguns dos recursos necessários para se colocarem nos espaços sociais de discurso como seres que não correspondem a estereótipos, isto é, não são o que era esperado que fossem.

Há um potencial político no gesto de vestir-se: as roupas podem figurar como “pontos de apoio de que nos servimos para fugir de um presente insuportável” (STALLYBRASS, 2016: 35), assim como possibilitam que a virtualidade de uma forma de vida desejada seja atualizada numa “pele têxtil” que habitamos e que ao mesmo tempo nos habita. Se considerarmos que nem todas as mulheres trans realizam a cirurgia de readequação de sexo, os recursos estéticos e as roupas tornam-se um gesto político de desidentificação, afirmação e existência.

Para investigarmos como as roupas conectam a aparência ao aparecer político de algumas mulheres trans<sup>2</sup>, utilizamos a abordagem de Rancière (2009, 2012) acerca de uma aproximação entre estética e política na construção do sujeito emancipado. Ao associar as noções de cenas de dissenso, desidentificação, subjetivação e literaridade, o autor argumenta que o sujeito político age para retirar corpos de seus lugares assinalados, libertando-os de qualquer redução a sua funcionalidade. Um sujeito político emancipado busca configurar e (re) criar uma cena polêmica sensível na qual se inventam modos de ser, ver e dizer, promovendo novas subjetividades e novas formas de enunciação coletiva. Essa cena possibilita a emergência de sujeitos de enunciação, a elaboração e manejo dos enunciados, a instauração de performances e embates aí travados, colocando em jogo a igualdade ou a desigualdade dos parceiros de conflito enquanto seres falantes (MARQUES, 2014).

Grosso modo, as cenas de dissenso consistem em atos performativos que visam a reconfigurar a ordem sensível. De acordo com Rancière (2010), o sensível se refere a lugares e modos de performance e de exposição, formas de circulação e de reprodução dos enunciados, mas também aos modos de percepção e dos regimes de emoção, às categorias que os identificam, esquemas de pensamento que os

<sup>2</sup> Nosso intuito na pesquisa não foi o de generalizar nossos achados a todas as mulheres trans, mesmo porque não podemos tratá-las como parte de uma categoria unitária e homogênea. Assim, ainda que não tenhamos apresentado o percurso metodológico e os perfis de nossas entrevistadas, sempre nos referiremos às experiências singulares que apreendemos no curso da pesquisa.

classificam e os interpretam. O termo “cena” recorda, para Rancière, o espaço do teatro, no qual os atores criam atos enunciativos por meio dos quais inauguram um tempo e um espaço capazes de permitir novos recortes e territorializações do espaço material e simbólico, além de “construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território do comum” (RANCIÈRE, 2010: 19). Na cena de dissenso são promovidas oportunidades de criação de situações adequadas para modificar nossos olhares e nossas atitudes em relação a esse ambiente coletivo.

Segundo Rancière (2012), a subjetivação produz e é fruto de cenas polêmicas nas quais não mais há uma correspondência exata entre nomes e indivíduos. Tais cenas são criadas para tratar um dano associado ao não cumprimento de um pressuposto de igualdade que pretensamente deveria fazer todos os indivíduos serem capazes de participar de ações e atividades políticas. Tomar a palavra é importante nesse processo, pois a centralidade da subjetivação está justamente na concepção do ato de interlocução e de suas condições e discursos, que tecem linhas de força e lugares de sujeito que a eles impõe nome, pertencimento e ocupação.

A desidentificação, uma das dimensões da subjetivação, consiste no ato de repudiar determinado nome e determinado lugar impostos ou previamente definidos, acreditando não se encaixar ali parcial ou totalmente. É basicamente o que motiva o sujeito a buscar, a criar (e essa agência criativa é muito importante) novos nomes e lugares de interlocução e visibilidade, que sejam mais representativos para ele. Sob esse aspecto, vale ressaltar a atividade de reconfiguração do que é dado no sensível operada por um sujeito político dotado de capacidades enunciativas e demonstrativas para alterar a relação entre o visível e o dizível, entre palavras e corpos, entre a saturação e o suplemento. Não se trata simplesmente de apontar formas ideológicas de camuflar desigualdades, mas de nomear e tornar visíveis e verificáveis as experiências singulares que tornam uma condição intolerável. Assim, a subjetivação em Rancière refere-se tanto ao processo de se tornar sujeito quanto ao processo político de nomear constrangimentos de poder e injustiças: ela torna visível o hiato entre a identidade de alguém dentro da ordem consensual dada (na distribuição de papéis, lugares e status) e uma certa demanda de subjetividade por meio da ação da política (MARQUES, 2014).

O esforço empreendido foi no sentido de tentar entender como mulheres trans, particularmente as aqui entrevistadas, através da maquiagem, das roupas, do cuidado com os cabelos, dos trejeitos e de tantos outros artifícios que fazem parte da aparência visível, se apropriam criativamente de seus corpos, elaboram uma linguagem própria e querem ser compreendidas como seres que não estão limitados a uma só palavra e a um só lugar – e nesse caso, particularmente, não são atreladas a um único gênero. São ainda tão múltiplas quanto possível, e expressam isso visualmente. Não há aqui a pretensão de forçar nenhuma conclusão sobre o gênero propriamente dito, mas pensar em como as roupas funcionam na performance de gênero.

Como sujeitos políticos, tomam seus espaços e desafiam ordens dadas, deixam de lado as palavras e lugares pré-determinados e demandam para si mesmos os nomes que querem ter e os espaços que querem ocupar, rejeitando designações pré-fabricadas. Ou ainda: utilizando tais designações de forma subversiva, com o intuito de usar o código dominante a favor de práticas de resistência.

### **Considerações sobre o percurso metodológico**

Com esse artigo, procuramos explorar um pouco do potencial expressivo das roupas na configuração da subjetivação de mulheres trans, partindo do pressuposto de que a vestimenta constitui um léxico social e simbólico que tem o poder de ajudar a delinear o gênero, a pertencer a classes sociais, a associar-se a

ocupações sociais etc., figurando como signo de distinção (FOUCAULT, 2004). Aqui se concentra um esforço de entender como as roupas têm o poder de influenciar na criação da subjetividade de mulheres trans, tornando-as potencialmente mais seguras de si e mais próximas do que querem ser, num exercício de autonomia pautado por vários constrangimentos, mas também densamente complexificado por uma rede de experiências que permitem o desenvolvimento de formas únicas de expressar-se e de vir a ser.

O caminho seguido foi o de fazer um levantamento teórico sobre o que caracteriza a condição trans. Por motivos epistemológicos, não pretendemos realizar a distinção entre transgênero, transexual e travesti, já que a preocupação aqui foi apenas com a identificação de gênero e sua consequente estética. Consideremos apenas que: a condição cis (aquele ou aquela que não é trans) é o alinhamento de a) sexo designado ao nascimento, b) internalização do sexo designado ao nascimento, c) gênero designado ao nascimento e d) internalização e sentimento subjetivo do gênero. É claro que, trabalhando apenas com essas quatro variáveis, surgem configurações diferentes entre elas para sujeitos diferentes. É quando são desalinhadas ou contraditórias que temos a identificação de uma pessoa trans. Cis, em sua etimologia, significa “do mesmo lado”, enquanto trans simboliza “do outro lado, aquele que cruza” (BUTLER, 2003).

Com esse levantamento, realizamos entrevistas semiestruturadas, que tinham o intuito de melhor compreender como se dava a subjetivação política de gênero para algumas mulheres trans, bem como o papel da aparência (forma física e emergência do sujeito político) nesse processo. As entrevistadas questionam, ao cuidarem de seus corpos de maneira diferente do que seria esperado de seu sexo designado no nascimento, as ordens sociais, subvertendo-as, entrando em constantes negociações e disputas de valores e sentidos. Na tentativa de ser algo que aparentemente não são, tornam-se, efetivamente. Desatrelam-se de um lugar de ser, de um modo de vida pré-fabricado e normatizado, para tomar outros espaços, espaços esses pretendidos, almejados e batalhados por elas.

Pretendíamos, com as entrevistas, fazer dialogar a teoria de Rancière com as práticas de resistência por elas performadas, além de compreender mais profundamente qual é sua relação com a aparência e suas formas de construção. Para isso, foram feitas uma série de perguntas relacionadas à vivência trans (o que é ser trans para elas, com que idade começaram a transição e se elas acham que existe potencial político na moda, no sentido de colocar questões trans em pauta), além de perguntas relacionadas a sua aparência e forma de vestimenta (se elas se consideram vaidosas, o que mais gostam de vestir e valorizar, o que as leva a escolher determinadas peças ou estilos etc.). Devido à complexidade do tema, algumas preferiram não ser identificadas e realizaram as entrevistas por telefone ou pela internet. Outras foram entrevistadas ao vivo, e para isso, foi solicitado que vestissem uma roupa que as deixasse confiantes, bonitas, ou uma roupa que tivesse algum significado especial para elas.

O número reduzido de entrevistadas — foram quatro no total — evidencia não uma busca por padrões e generalidades, mas a vontade de compreender como esses usos muito particulares configuravam formas distintas de ser, de questionar e de performar atos políticos, buscando por peculiaridades, exclusividades, particularidades em detrimento de formulações mais generalistas.

As formas particulares de ser e existir se associam ao que Rancière (2000) chama de *literaridade* (*literarity*), ou seja, uma reorganização e (re)criação de percepções aceitas da realidade, reorganizando toda uma forma de conhecer e apreender. Ele argumenta que a subjetivação envolve uma dimensão estética e política de invenção e criação, a partir do trabalho com a própria linguagem expressiva dos sujeitos, de modo a permitir vários modos de argumentação e manifestação. A literaridade consiste então em uma operação na linguagem e com a linguagem

que retira os objetos, narrativas e corpos de um status que a história social ou cultural atribuiu a eles: uma manifestação de uma condição cultural particular. Ao convocar essa operação poética de reinscrição das linguagens (questionando molduras sociais, históricas e políticas reificantes) Rancière nos convida a olhar para as roupas em busca de sua valência política na “atividade criativa de invenção que permite uma redescritção e reconfiguração de um mundo específico e, ao mesmo tempo, comum de experiência” (2000: 116).

Criatividade, linguagem e materialidade da expressão compõem a tríade central à Rancière para a construção da emancipação – cada um tem que descobrir por si mesmo, em sua própria linguagem, a relação com um modo de ser, um modo de vida. Sob esse aspecto, todos devem trabalhar para emancipar a si mesmos trabalhando sua própria linguagem e, com isso, propondo um excesso de palavras circulantes o que pode combater lógicas consensuais de imposição de existências e modos de ser.

Esse excesso de palavras, ao qual chamo de *literarity*, interrompe a relação entre uma ordem do discurso e sua função social. Ou seja, a literalidade refere-se, ao mesmo tempo, a um excesso de palavras disponíveis em relação à coisa nomeada; ao excesso relacionado aos requerimentos para a produção da vida; e finalmente, ao excesso de palavras diante dos modos de comunicação que funcionam para legitimar a própria ordem adequada. (RANCIÈRE, 2000: 115)

Tendo em vista que, no processo de subjetivação, o indivíduo se faz sujeito emancipado através do trabalho que realiza sobre sua própria linguagem, procuramos ver como algumas mulheres trans específicas se servem de roupas e acessórios para configurar sua aparência e seu aparecer político diante dos outros.

A intenção dessa metodologia é a de evidenciar o objeto e fazer ele se tornar mais rico do que a teoria, deixando que a segunda funcione a favor do primeiro, misturando e entrelaçando melhor conceitos e imagens. Além disso, as entrevistas permitem que possamos tratar com maior segurança a questão da subjetivação, uma vez que apenas o próprio indivíduo pode dar a ver os modos como constrói uma forma criativa de ser no mundo e de organizar suas experiências e modos de enunciação.

As quatro mulheres entrevistadas possuem um perfil homogêneo: a maioria delas é de classe média e possui acesso ao ensino superior. Isso se deve ao fato de que o acesso a mulheres em situação de prostituição ou mesmo mulheres mais pobres foi difícil, tanto pela escassez de contatos quanto pela resistência dela sem falar sobre determinados assuntos. São elas Yueh Fernandes, nascida em Macapá (AP), mas residente em Belo Horizonte (MG), estudante de jornalismo no Centro Universitário UNA; Bruno, trans não binária que pediu que seu nome não fosse revelado, porque ainda não fez a transição por questões pessoais; Bárbara Rabello, residente em Barbacena (MG); e Bárbara Dias, radialista que mora em Sete Lagoas (MG). Novamente, não pretendemos pensar sobre o gênero em si, mas no papel que a aparência tem em sua performance.

É importante, antes de começar, trazer à tona a diferença utilizada aqui entre os termos aparecer e aparência, vastamente explorados no trabalho. Aparecer relaciona-se ao conceito de Rancière do aparecimento dos sujeitos: o momento em que aqueles que não possuem lugar de fala na sociedade conseguem fazer que seus discursos sejam ouvidos, apareçam, ganham visibilidade e agência em uma cena de enunciação específica. O conceito de aparência é trazido de acordo com Arendt (2002). Para ela, existe uma vida contemplativa, em oposição à vida ativa, na qual existem três ações primordiais: pensar, querer e julgar. Para a esfera do julgamento, ela utiliza uma visão kantiana da estética, na qual existe “a possibilidade de utilização dos juízos reflexionantes estéticos de forma análoga para poder se pensar os juízos reflexionantes políticos” (BERTOLAZO, 2005: 11).

Tal esfera figura, portanto, como espaço onde os sujeitos aparentam ser de certa maneira e são julgados politicamente por tal.

Outra coisa importante: não foi feita aqui distinção entre mulheres travestis e transexuais, porque não importa, para efeitos de pesquisa, se a mulher realizou mudanças corporais ou não, esse é apenas mais um fator que se soma ou não à construção de uma imagem feminina, não tendo destaque absoluto, mas figurando como instrumento. Sabemos perfeitamente que a classificação geral é totalizadora, mas evidenciar cada uma das particularidades, além de controverso no próprio meio, se mostrou limitador das potencialidades particulares expressas.

### **A relação de mulheres trans com o corpo**

O não alinhamento dos indivíduos com uma das escassas opções de construção do gênero – homem ou mulher – implica uma série de violências simbólicas, físicas e políticas. O impedimento de utilizar o nome social, por exemplo, fere o estatuto moral e cívico dos sujeitos, acarretando desde o ostracismo até a ausência de agência autônoma.

Judith Butler pretende desatrelar sexo e gênero da simples dicotomia sexo (biológico) versus gênero (socialmente constituído e obrigatoriamente alinhado com o sexo designado no nascimento), uma vez que é geralmente nesse determinismo que se pautam inúmeras desigualdades sofridas pelas mulheres – vistas como o sexo frágil, passíveis de proteção e subordinações. Ao elevar ao patamar da regulação social tanto o sexo quanto o gênero, a autora problematiza a cisnormatividade e a heteronormatividade, sendo fundamental para os estudos de gênero que envolvem pessoas trans.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. (BUTLER, 2003: 195).

Butler dá a entender que é fácil, no estudo dos indivíduos e de seus corpos, cair na armadilha das binaridades: homem/mulher, afetividade/sexualidade, sexo/gênero, natural/socialmente constituído, pênis/vagina. Portanto, diferentemente do que propunham as gerações anteriores do feminismo, a autora não vai simplesmente aceitar o sexo como algo biologicamente constituído, aquilo com o qual nascemos, macho/fêmea, e nem o gênero como um construto social no qual se deve encaixar.

Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria – quer se entenda essa como o “corpo”, quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. (Id., 2003: 111).

Simone de Beauvoir (1967), em uma de suas frases mais famosas, afirma que não se nasce mulher, mas torna-se. O motivo é claro: para ser mulher não basta a materialidade, órgãos, o nascimento com o aparelho sexual e sistemas periféricos femininos. A identificação perpassa toda a relação entre corpo, a subjetivação do gênero e de normas inerentes a ele, e aspectos social e culturalmente instituídos, toda a esfera social na qual se inscreve a normatividade, que surge e carece de manutenção:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1967: 9).

O triunfo teórico conceitual de Butler, levando a cabo essa ideia de Beauvoir, é justamente o de tratar o gênero como performativo, facilitando assim o entendimento do não binarismo. Uma performance nunca contempla inteiramente a construção de um ideal, seja ele político ou estético. A ideia principal da teoria de Beauvoir é desconstruída por Butler não no sentido de desmenti-la, mas de destrinchar suas ideias ao máximo e extrair delas uma teoria de gênero que contempla e vai além do ideário da primeira onda do feminismo. O gênero passa a ser, aqui, a performance de todo um código social instituído, inscrevendo nos corpos a realização de um espectro de gênero, cujos limites são, de um lado, o masculino, e de outro, o feminino. Não apenas um ou outro, mas toda a área existente entre um e outro, abarcando possibilidades não contabilizadas, o entre-lugar, a heterotopia – conceito de Foucault sobre o qual falaremos mais adiante.

Como se dá, então, a regulação, a perpetuação, a afirmação e a negação social desses aspectos de gênero, uma vez constatada sua fluidez? Para a autora, o corpo não atua simplesmente no sentido de distribuir papéis de gênero, mas no de colocar o sexo em um patamar fora de qualquer crítica ou desconstrução.

O sexo é, para além de uma constituição biológica (mas não se resumindo a isso), a marca da existência de um discurso. Ora, inicialmente, precisa haver uma prática regulatória dos corpos a fim de que sejam classificados e diferenciados. O sexo é a materialização, portanto, de práticas altamente reguladas (BUTLER, 2002). Para a autora, no entanto, não há uma maneira de fazer que os corpos se conformem completamente às normas pelas quais essa materialização é imposta. Temos, com isso, uma relação complexa que leva em conta uma intrincada relação entre os elementos que têm a função de desconstruir o determinismo biológico e o binarismo de gênero em favor de uma teoria que contemple os tons de cinza que existem entre o masculino e o feminino – biológica e socialmente falando. É como um novelo de lã sem pontas, em que os conceitos se conectam, se organizam e se unem. A relação é feita não com sujeito-objeto, mas sujeito-discurso, ou melhor, sujeitos-discursos-sujeitos, levando em consideração a multiplicidade de existência e expressão de ambos. A constituição de gênero não se dá apesar do sexo ou separada dele, mas em relação a ele, abrangendo uma infinidade de escolhas e pormenores. O entre-lugar referido aqui é explicado por Foucault, quando fala da relação do sujeito com o corpo e a criação de espaços lúdicos para a formação do sujeito:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo. (FOUCAULT, 2013: 10).

A relação do ser humano com o corpo, para Foucault, se dá de maneira utópica e muito próxima. Afinal, não se pode simplesmente dissociar-se dele: nós o carregamos e somos por ele carregados a todos os lugares, do encolher-se sob as cobertas ao deixar-se derreter sob o sol escaldante (Id., 2013). O corpo é, então, espaço fundamental de acontecimento do sujeito, da formação de sua subjetividade, do *self*, ao mesmo tempo que está em posição de negociações constantes sobre o que ele é e o que não é, sobre a qual lugar ele pertence ou não. Como um quadro em branco, ele é pintado, recebe marcas e delinea sua aparência, tentando moldar e designar o espaço ocupado por si no presente (momento em que está sendo feito) e no futuro (seu lugar último). Está em

construção, caminha para o “quero-ser baseado n’o-que-já-sou”. Ao mesmo tempo que é resultado da configuração do sujeito como acontecimento e do acontecer do sujeito, o corpo é submetido relacionalmente aos outros, seus olhares e modos de apreciação ou depreciação, configurando-se como vetor dessas relações:

O corpo está fora de si mesmo, no mundo dos outros, em um tempo e um espaço que não controla, e ele não apenas existe no vetor dessas relações, mas também é esse próprio vetor. Nesse sentido, o corpo não pertence a si mesmo. O corpo, na minha opinião, é onde encontramos uma variedade de perspectivas que podem ou não ser as nossas. O modo como sou apreendido, e como sou mantido, depende fundamentalmente das redes sociais e políticas em que esse corpo vive, de como sou considerado e tratado, de como essa consideração e esse tratamento possibilitam essa vida ou não tornam essa vida vivível. (BUTLER, 2015: 85).

Moldar o corpo ao aspecto que se deseja ter fala muito do indivíduo, ao mesmo tempo que diz da forma como ele internaliza e interpreta as normas sociais de como ele deve ser e agir. Aproximar-se do padrão é lapidar o corpo para que ele se encaixe no discurso social vigente, localizado temporal e espacialmente (SIBILIA, 2011; BATTISTELLI, 2008). Nas entrevistas que realizamos, vimos que a maneira de se fazer ver como as pessoas trans desejam é pela aparência. Novamente: nem todas optam por realizar a cirurgia de mudança de sexo. Algumas tomam hormônios para adquirir características femininas, outras não o fazem por questão de acesso, fase da transição, saúde ou outros motivos. O gênero não se constrói, assim, apesar do sexo, mas em relação a ele, é performado sobre seu palco.

Ocorre aqui um processo de movimento, de mudança na subjetividade. Há a desidentificação primeira com o gênero designado no nascimento, podendo depois haver uma convivência tranquila ou não com o sexo designado. A negação do corpo masculino vai, portanto, sendo construída. As mulheres trans aqui entrevistadas passam a adotar características aparentes que as ajudam a construir sua subjetividade como alinhada à forma como elas se veem: femininas. Utilizam-se então dos ornamentos femininos: roupas, maquiagem, unhas, cabelos e acessórios para afirmar essa identificação para si mesma e para os outros.

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, da maquiagem e da tatuagem. Mascarar-se, maquiarse, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, um corpo mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiarse, mascarar-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro. (FOUCAULT, 2013: 12).

Não basta, portanto, pertencer ou se alinhar a um grupo, há que se dar a ver algumas pistas e marcas que indicam o vínculo. A visibilidade vai além de si própria. Não parte inerentemente do eu, nem é tomada e apropriada do construto social sem deliberação: é, em última instância, a mais pura interação e tensão entre o eu e o outro, o eu e o ambiente, o eu e a historicidade.

### Vestir-se, travestir-se, não assujeitar-se

As mulheres trans por nós entrevistadas performam com seus corpos a mudança que querem ser e lidam com linhas de força adversas na tentativa de elaborarem-se a partir de códigos e linguagens próprias que utilizam as roupas como artifício de subjetivação. Nesse caso, a política da literalidade é paralela à política do desentendimento, tal como definida por Rancière (2000): busca desfazer as relações entre a ordem das linguagens e a ordem dos corpos que determinam o lugar de cada um. A literalidade, como mencionamos, se traduz num excesso de palavras colocadas em circulação e que excedem uma função ou designação rígida, que desafiam aqueles que tentam reduzir o vocabulário circulante de modo a zelar pela ordem e correção. *Literarity* nomeia, enfim, um excesso, um desencaixe, um princípio de desordem: o poder do demos de alterar a distribuição de palavras, modos expressivos e enunciados.

Se entendemos o vestuário como linguagem (BARTHES, 1979), a questão política da literalidade não está ligada diretamente afala ou escrita, mas à acessibilidade e disponibilidade dos códigos expressivos da moda a todos. O excesso presente na combinação de adereços e peças de roupas é também um acesso às formas de jogar com as roupas para produzir desidentificações e identificações, criando lugares de enunciação únicos, geradores de modos de vida que interpelam o que é tido como consensual e legitimador do “não desviante”. Um modo de alcançar a literalidade, de evidenciar sua força e marcar seus efeitos é localizar e analisar aqueles espaços-tempos nos quais um excesso enunciativo interrompe o link entre a ordem do discurso e a ordem dos corpos (CHAMBERS, 2013).

Aparece aí o que Foucault (2013) chama de heterotopia: a criação de um espaço alternativo, que ao mesmo tempo pertence e não pertence à realidade – um entre-lugar onde há licença para comportamentos lúdicos, fantasiosos, imaginativos, ideais. Como uma criança que monta uma cabana e vive ali, mesmo que por alguns momentos, entre a realidade e sua ficção criada, em uma brincadeira em que usa a realidade como base, e preenche as lacunas de entendimento da mesma com música, histórias, poesia e outros meios. De forma análoga, as mulheres trans que entrevistamos criam para si mesmas uma heterotopia, em que seus corpos e a forma como são vistas vão sendo modificadas e subvertidas. Transformam o quero-ser no que são. A heterotopia faria a justaposição em um lugar real, via de regra, de vários espaços que normalmente seriam considerados incompatíveis.

Mas essas heterotopias biológicas, essas heterotopias de crise, desaparecem cada vez mais e são substituídas por heterotopias de desvio: isto significa que os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida. (FOUCAULT, 2013: 22).

Seu desejo maior, expresso nas entrevistas coletadas, é o de que sua situação como seres flutuantes no espectro de gênero seja aceita e reconhecida: uma desidentificação real e verdadeira com os gêneros, e consequente alinhamento com ser mulher (trans), com o ser feminino sem necessariamente se atrelar ao gênero correspondente. A heterotopia criada aparece como cenário, como plano de fundo para que performem essa vontade e entrem em negociação de sentidos com a sociedade.

*Eu queria que as pessoas se acostumassem, entendeu? Eu devia trabalhar isso saindo mais de casa, indo mais aos lugares, só que eu me retraio muito. Eu me contendo muito, tipo, eu penso uma, duas, três, quatro, mil vezes antes de sair de casa, porque eu tô sempre pensando no que pode acontecer comigo. E aí tipo, eu só quero que as pessoas se acostumem, sabe? Se acostumem que é normal, tipo. Outro dia eu também fui ver uma entrevista com várias pessoas trans e a moça lá trabalha numa loja e ela disse que quando ela vai pro trabalho e volta*

*do trabalho, com as amigas dela, as pessoas ficam escandalizadas, olhando estranho. Porque pras pessoas, tipo, o horário que a gente tem pra sair é à noite, parece que a noite foi reservada pra gente. Na cabeça das pessoas a gente não tem o direito à luz do dia, entendeu? E não é assim. A gente vai fazer o que à noite, gente? Só à noite a gente vai sair? A gente é coruja? A gente é algum bicho noturno? Não! (Yueh)*

As trans citadas por Yueh, a partir do momento em que assumem a aparência que querem ter, quebram um longo jejum de não produção das imagens que consideram ideais, e o fazem através de uma espécie de colagem. Sobrepõem sentidos, vontades, desejos e necessidades de uma situação limítrofe, performam entre o ser e o não ser. Colam sua nova identidade sobre a antiga, escolhendo a todo momento as melhores formas de encaixe de características novas, formando sua aparência-identidade ideal, de escolha. Tornam a si mesmas representáveis e representantes de sua própria condição. O que as mulheres trans aqui entrevistadas fazem, ao performarem com sua aparência, nada mais é do que a tentativa de aparecer diante do outro, da consideração de seu discurso de modo a fazer que seja considerado, escutado. Abrem caminho com seus corpos para tentar fazer que suas vozes se convertam em “fala” no diálogo com a sociedade (ou seus segmentos) e seus modos de vida reconhecidos como dignos de valor.

No caso de Yueh, ficou evidente, como destacado em alguns trechos da entrevista, a preponderância da materialidade da roupa. Ela conta que, antes de sua transição, usava roupas que colocavam seu gênero em dúvida, optando por peças que a faziam parecer *butch*, termo utilizado para designar mulheres lésbicas masculinizadas. Ressalta, entretanto, que tem especial carinho por um de seus vestidos, porque foi o primeiro que comprou, utilizando-o, juntamente com meia-calça, em um evento social público: o da formatura de sua irmã.

A materialização da roupa, portanto, expressou questões que, para ela, já existiam internamente. Ao utilizar peças femininas em um evento público, com família e amigos, Yueh pôde não apenas sentir-se mulher, mas expressar seu gênero, habitando o vestido que, anteriormente, não era dotado de nenhum significado particular, fixando no mesmo o sentido do acontecimento: “foi a primeira vez que eu me vesti de mulher em público”.

*Eu me considero não binária, na verdade. Eu tava pensando nisso outro dia, tipo, e eu sentei com um grupo de amigos e... Eu sou uma mulher em construção. Eu não vou chegar pras pessoas e falar “eu sou uma mulher” e sentir que isso é uma mentira. Então, eu prefiro dizer que eu sou não binária, que a minha expressão de gênero é não binária, do que dizer pras pessoas uma coisa que eu não me considero, uma coisa que eu não sou, entendeu? E tipo, eu prefiro tratamento no feminino, eu prefiro o vestuário feminino, mas tipo, eu tenho roupa masculina também. Mas é assim, tipo, eu me considero uma mulher em construção. (Yueh)*

Nesse sentido, a construção da identidade como narrativa, associando experiências vividas e criações ficcionais, desempenha um papel muito importante. Para Rancière (2010), a ficção não é a existência de um fato ou acontecimento falso, mas a criação de um acontecimento utilizando certos recursos, como o da performance. Ao criar certo regime de semelhança, a ficção trabalha a potência do ser. Ao se apropriarem de formas femininas de se vestir, aparentar, se comportar, falar, tornam-se algo próprio e distinto, as entrevistadas criam para si mesmas um modo visível próprio, uma estética própria, que as representa: a de serem mulheres trans.

Com a criação desse modo de ser, encenam (não no sentido de fingir, mas de colocar em cena, visível para as pessoas que possuem direito de fala) um dano, aparecem na cena de dissenso tentando, através da maneira como aparentam,

colocar questões importantes de sexo e gênero em pauta, instituindo assim formas próprias de ser no mundo, de subjetivação.

O dano aparece para Rancière (2010) como a maneira pela qual os sujeitos sentem que não estão encaixados nos lugares e nomes aos quais acreditam estar ligados. Produzem, portanto, uma desidentificação com esses nomes e lugares, resistindo a toda forma de enquadre depreciativo e cristalizante. É importante destacar que o dano não pode ser confundido com uma injúria cometida contra um sujeito específico, ou seja, algo que pode ser reparado ou “consertado” pela aplicação de uma lei ou sanção. Não se repara o dano, no sentido de fazer que ele desapareça, mas se pode tratá-lo a partir do momento em que se instaura o dissenso entre uma ordem policial (de saturação da equivalência entre corpos e ocupações) e a irrupção da política. Interessa a Rancière (1995: 81), portanto, uma “cena na qual se colocam em jogo a igualdade ou a desigualdade dos parceiros de conflito enquanto seres falantes”, uma cena de demonstração para o tratamento do dano.

Nesse sentido, as mulheres trans aqui entrevistadas aparecem em cena questionando os nomes e lugares que não as representam, fazendo que um dano venha à tona, explicitando-o. Sua forma de se vestir acaba consistindo em uma das dimensões de performance do dano: seu desejo é o de sair de um entre-lugar imposto pelo binarismo de gênero para encontrar seu próprio espaço. Impõem suas questões, com esse aparecimento, para que sejam discutidas e pensadas. Impõem sua própria presença política.

*Não fiz nenhum tipo de “transição material”. Meu corpo e minha imagem são masculinas e é assim que sou lida, é assim que tenho meus privilégios. Sendo vista como homem cis, é isso que recebo de volta. Porém, a partir do momento em que minha imagem for interpretada como transexual ou travesti, perco privilégios e acontece um rebaixamento de classe automático. Pessoas trans que dão a cara a tapa nas ruas são a verdadeira revolução e elas sim podem mudar e colocar em debate as questões de gênero. (Bruno)*

*Só o fato de você existir, sair de casa, já é um ato político, você está se reafirmando como cidadã, você está mostrando pras pessoas que você tem direitos, que você é uma pessoa como qualquer outra. (Yueh)*

<sup>3</sup> Nos depoimentos de nossas entrevistadas, há a opinião de que mulheres trans ainda são vistas em muitos espaços como prostitutas, marginais, doentes. Vale lembrar que a homossexualidade foi despatologizada nos anos 1970 (BUTLER, 2003). Não se trata aqui de uma comparação no sentido de entender quem sofre mais preconceito, pois os casos são graves e os indivíduos encaixados em cada um deles (homofobia e transfobia) têm vivências que não podem ser hierarquizadas como mais ou menos graves ou sofridas. Porém, divergindo-se a análise dos processos de exclusão sofridos por cada um deles, é possível constatar que a transfobia ainda possui uma visibilidade muito menor – como já foi falado, é difícil vermos pessoas trans em locais “mistos”: faculdade, escolas, shoppings, bancos, igrejas – enquanto gays, lésbicas e bissexuais ocupam esses espaços (PEREIRA; TIMM; GONTIJO, 2010).

A fala de Bruno é emblemática no sentido de marcar fortemente um lugar de expressão. Para ele, a materialização tanto da subjetividade feminina quanto do preconceito estão associados ao ato de colocar roupas femininas. Podemos perceber que as roupas vestem e são vestidas pelas pessoas, no sentido de que ganham e atribuem significados sociais, políticos, econômicos e de gênero na medida em que são ressignificadas (MUZZARELLI, 2005). As roupas, nesse sentido, auxiliam-nas a performar um dano sofrido de não terem seu discurso considerado como válido ou mesmo audível. Quebram a ordem social ocupando um lugar e requerendo para si mesmas um nome e um lugar próprios, tornando públicas suas questões. Contudo, nem sempre seu intuito é tornar públicas as injustiças sofridas<sup>3</sup>. Na maior parte das vezes, o que desejam ver publicizada e valorizada é sua forma de construir uma subjetividade. Interessa-lhes mais buscar o reconhecimento do que expor sofrimentos. É importante também dizer que nem tudo se resolve no plano do discurso, ou seja, no plano da argumentação e da justificação pública. A maior parte dessa busca envolve o plano dos afetos, da autoexpressão, da autopercepção e da solidariedade. A argumentação, aliada à performance de gênero e à encenação do dano, entrelaça a política e a estética: uma negociação pela mudança de posições dada através de uma forma de aparentar própria delas. Valem-se dessa aparência para tentar colocar em jogo suas ideias e vivências. Ao travestir seus corpos, mantê-los com características femininas e masculinas registrando sua ambiguidade em corpos e espaços, expressam descontentamento com o binarismo de gênero imposto.

<sup>4</sup> Segundo Rancière (2009: 16), “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter essa ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum”.

Porém, é importante lembrar que mulheres trans não são facilmente incluídas pela partilha do sensível<sup>4</sup>. Existe uma luta política imensa e ainda bastante inglória para que sejam vistas não como as mulheres que performam ser, mas como algo no meio, no intervalo, algo indefinido e indefinível, não cerceável. Isso ocorre, entre outras coisas, porque a própria forma de vestimenta é diferente, em maior ou menor grau. Os detalhes são diferentes. Os corpos são diferentes. Não necessariamente são diferentes em aparência, mas atravessados por discursos sociais que evidenciam essa alteridade. Demarcam uma semelhança, mas também um ser outro, ser abjeto. Elas são sim mulheres, mas não mulheres cis como estamos acostumados. São mulheres trans. São transição e transformação, entre-lugar, ficção, heterotopia, disrupção. Como o próprio nome sugere, transitam de uma coisa para a outra. Desidentificaram-se com um conceito que lhes foi dado de antemão, atrelando seu gênero ao sexo com o qual nasceram, para modificar-se e identificar-se com o novo gênero que clamam para si mesmas, e que não está necessariamente ligado ao binarismo existente, mas a uma fluidez.

Não existe o simples pertencimento ao “ser mulher”. O feminino aqui é uma demarcação de semelhança e diferença ao mesmo tempo, já que fazem uso da aparência considerada como própria do gênero com o qual se alinham, mas há o discurso de que são mulheres de mentira, semimulheres, menos mulheres. Ser mulher é ser de seu gênero de identificação, mas é também ser o outro (SCOTT, 2010).

*O termo, na minha opinião, é um rótulo, como tantos outros que já existem e outros que ainda virão. Quanto ao sentimento, para mim ser trans é um estado de espírito, uma orientação da qual somos designadas, seja geneticamente ou por qualquer outra razão que ciência e religião não explicam. Ser “trans” é ser mulher sem ser. É ter atitudes femininas tendo nascido num corpo masculino. (Bárbara Dias)*

A identificação com a estética feminina e a consequente adoção de códigos de vestimenta causa ainda mais repulsa pelo fato de que muitas pessoas veem essa troca como apenas enganação, doença mental, perversão, brincadeira, desejo de que o outro se confunda etc. Assim, de acordo com Rancière (1995), a polícia (forma de partilha consensual do sensível), no caso tratado, seria como se impõem as normas sociais de vestuário e de gênero. As normas de gênero querem localizar os sujeitos e locais pré-determinados, e as de vestuário, prendê-los a normatizações pouco fluidas.

O que as mulheres trans fazem, logo, é a subversão política. Procuram romper com o script que a ordem policial designa. Os lugares e nomes atribuídos não fazem sentido, não contêm sua complexidade, sua efervescência. Passam então a rejeitar as atribuições determinadas, desidentificam-se com elas e descolam-se para buscar algo mais próximo de sua realidade.

Não apenas consomem as imagens que dançam na frente dos olhos: imagens de mulher, de trabalhadora, de produtora de sentido, mas são convidadas pela sociedade a construir suas próprias imagens. O que há de se considerar, é claro, é que a produção delas não condiz com a normatização social. Elas estão na heterotopia (FOUCAULT, 2013) que criaram para seus corpos e modos de ser, subvertendo o binarismo de gênero.

*A descoberta sobre minha identidade foi bastante demorada. Durante 18 anos me senti vazia, vivia como um homem cis. Minha família é muito conservadora e intolerante, nunca me permitiu qualquer tipo de expressão sobre quem eu era. Sempre fui feminina e nunca me senti bem com o modo “de homem” que me forçavam a ser. Tinha medo de pensar sobre isso, então permaneci sem falar ou pensar sobre até o primeiro ano da faculdade, onde comecei a me “entender” como homem gay. Após certo tempo isso também se tornou insuficiente e eu*

*não me sentia homem, não era quem eu era. Comecei a estudar gênero e conheci o não binarismo. Hoje entendo minha identificação como uma mulher trans, permeada por essa ideia de um não binarismo. Sei da realidade de pessoas trans e sei que minha família seria péssima, então tenho medo e não fiz qualquer tipo de transição física. Sou lida como homem, mesmo que não seja esse o modo como me sinto. Não sou o alvo de políticas e tão pouco sofro a transfobia “material”, vamos dizer assim, mas espero que pessoas trans sejam vistas como seres humanos e tenham dignidade. Que sejam representadas e apresentadas com respeito aos seus gêneros, aos pronomes e às suas identidades. (Bruno)*

O depoimento de Bruno revela como ela encontra maneiras de responder que sejam condizentes com diversos aspectos e que, aos poucos, satisfaçam sua inquietação de um ser em transição, fronteiroço. Estabelecem a si mesmas como seres sociais para os quais se deve olhar, compreender, respeitar, incluir.

Por seu lugar inerentemente deslocado aos olhos da polícia, causam desconforto. Seu comportamento não pode ser previsto, calculado, porque encerra uma lógica de ruptura (SIBILIA, 2011). O desconforto do lugar e da performance das mulheres trans não pode ser corrigido, como nenhum dano pode. Admite sim um tratamento: elas performam o dano, a própria irreconhecibilidade social, para tentar colocá-la como pauta, para que seja ouvida como discurso e possa, quem sabe, se introduzir na partilha do sensível, reconfigurando-a.

A aparência e o uso de seus recursos aparece como uma solução técnica, mas o que ela representa é completamente social e relacional. Ela trata de um dano interno de identificação e gera um outro perante os discursos sociais dominantes. Essa identidade maleável, dificilmente definível por fronteiras ou colocada em caixas incomoda, atrapalha. Ora, não é justamente o papel da polícia colocar cada corpo em um espaço e dar a ele um – somente um – nome, promovendo assim uma organização social, facilitando seu entendimento<sup>5</sup>? Ao sair dos lugares pré-determinados e provocar esse incômodo, promovem seu aparecimento em cena. É dessa forma, encenando seu próprio dano – o de não serem contadas como dignas do poder de fala e de intervenção no comum – que colocam da forma que podem suas questões e necessidades em cena, para que sejam vistas, discutidas e reconhecidas. Promovem, com sua encenação, a manutenção e verificação constante de igualdade em que consiste a política.

Para Rancièr (1995), a igualdade de todo ser falante consiste em produzir enunciados, linguagens e cenas de interpelação nas quais condutas, valores, demandas, juízos, pontos de vista são apresentados e performados de modo a permitir a reconfiguração política do sensível.

### **Roupas e subjetivação política**

As mulheres trans por nós entrevistadas, ao saírem dos padrões colocados sobre como deveria ser sua aparência, baseada no sexo designado ao nascimento, colocam esteticamente uma questão política. Por outro lado, o próprio clamor dessa mudança de lugar se manifesta esteticamente através da mudança de vestimenta das pessoas trans, desvinculando-se das normas indumentárias estabelecidas para seu sexo designado ao nascer e assumindo a aparência do gênero de identificação.

É inegável que constituímos e somos constituídos pelo que vestimos, além de inúmeros outros fatores. Papéis sociais são mostrados por meio das roupas usadas pelas pessoas. Pensar na vestimenta, portanto, como uma das formas de apresentação do *self* é possível e genuíno: as escolhas denotam preferências políticas, de gênero, pessoais, psicológicas, profissionais, territoriais, históricas, situacionais, entre outras. Sua potencialidade expressiva é, portanto, passível de estudos para a melhor compreensão de sua força expressiva e seu potencial político.

<sup>5</sup> Além da negação de um lugar social, de direitos jurídicos (de terem seus nomes sociais legalmente reconhecidos, por exemplo), inconvenientes higiênicos (tem problemas sérios ao frequentar banheiros públicos, porque em muitos lugares são proibidos de usar a instalação sanitária correspondente ao gênero com o qual se identificam – ou simplesmente não se identificam com nenhum dos dois), o não reconhecimento científico classifica e patologiza as pessoas trans. Esse esforço coloca em prática a força coercitiva da polícia, de tornar anormal – e no caso, doente, não saudável, transtornado – tudo aquilo que não se encaixa nos padrões estabelecidos. É uma tentativa de deslegitimar a condição daquele que está à margem, fazendo que os que estão dentro dos padrões o vejam como diferente, o discriminem. Assim, aquele que está fora do lugar estabelecido pela ordem policial passa a se sentir socialmente pressionado para voltar a se encaixar e não ser mais olhado “de lado”, com desconfiança ou desprezo (OLIVEIRA, 2013).

Percebemos, por meio das entrevistas, que o que está em jogo é, ainda, não apenas a subjetividade, mas uma forma de apresentação que está intimamente ligada ao corpo, esse que “acreditam passar pelo corpo a sua chance de ter mais amigos, seduzir, atrair olhares, aumentar a autoestima e, conseqüentemente, ser mais felizes” (GOLDENBERG, 2015: 22). Podemos pensar na roupa como não apenas expressão pessoal de cada uma das mulheres aqui retratadas, mas reflexo de como elas veem a demarcação de outros corpos através da roupa e da moda (CALANCA, 2013; CRANE, 2006).

O que as mulheres trans entrevistadas destacam é a criação, com as roupas, de códigos que as definem: não uma definição estática, final, mas um processo que misture criação, montagem e emancipação.

*Ainda tenho roupa masculina. Eu gosto muito de blusa xadrez, de flanela, eu gosto muito de camisa. Eu devo ter umas quatro, cinco dessas, e eu tô sempre usando. Mas aí eu ponho um shorts e daí meio que contrabalança o look, mistura, é. (Yueh)*

Assim, para Bruno, que se considera mulher trans não binária e ainda não fez a transição, mais importante que inovar é preservar um estilo que traduza o modo como se sente:

*Usar roupas “masculinas” é algo terrível para mim. Só me sinto bem com roupas andróginas, justas ou curtas. De forma alguma a publicidade masculina me atinge, nada presente nela me atrai ou me desperta o desejo de consumir. Modelos masculinos me fazem sentir mal, só me fazem perceber que é assim que as pessoas me leem e que isso só me faz sofrer. Apesar disso tenho uma relação muito forte com a moda, por conta do meu descontentamento com meu corpo e meu visual. A moda é um escape e uma forma de eu me sentir bonita e apresentável. Tenho um “estilo sóbrio”, gosto de misturar elementos, então você pode me ver com calças justas e blusas superlargas, o que, para mim, me afasta de uma silhueta masculina e assim não me sinto tão presa a uma imagem masculina. (Bruno)*

Elas reinventam a si próprias e entregam para a sociedade, e para si mesmas, novas maneiras de ser e de agir, de se colocar no mundo, de existir (MOTTA, 2013). Consomem e performam na esperança de aparentar, almejando um estilo de vida que condiz com seus ideais contrários ao determinismo biológico e ao binarismo de gênero. Valem-se de um aparato material na tentativa de promover uma mudança social e política: a inserção delas mesmas num cenário criado para que enunciem o inconveniente que é não serem contadas ou consideradas.

*Eu tô mudando meu guarda-roupa aos poucos. Antes eu tinha um estilo mais butch, eu deixava bem subentendido o meu gênero nas minhas roupas, escondia muito. Hoje em dia não, eu já uso: compro vestido, compro saia, uso meia-calça. Eu tenho um pouco de dificuldade de encontrar sapato pra mim. Tipo, eu só uso Converse porque é muito raro eu encontrar um sapato bonito pro meu número. Se eu quiser eu vou ter que encomendar da Internet e é muito caro. Então, por enquanto, eu só uso Converse. Enquanto eu não trabalho, porque, depois que eu começar a trabalhar, eu vou comprar vários sapatos. (Yueh)*

Sob esse aspecto, a moda e a ação de vestir-se promove dimensões importantes do processo de subjetivação. A subjetivação política, segundo Rancière (2010, 2012) é, sobretudo, fruto de desidentificações: rupturas com uma ordem discursiva que oferece a cada pessoa seu lugar na ordem das coisas, um lugar atrelado a uma identidade. A subjetivação política não é o “reconhecimento de” ou o gesto de “assumir uma identidade”, mas o desligamento, argumentativo e performático, com essa identidade, a produção de um hiato entre a identidade da ordem vigente e uma nova subjetividade política. A subjetivação não identitária (ou desidentificatória) em Rancière concerne, além disso, a uma figura política

coletiva, não individualizada, problematizando o processo de universalização de atores particulares, em situações de luta particulares, sob a forma da constituição de um sujeito plural, coletivo, não redutível à demanda de uma comunidade de sujeitos pré-identificados (através das categorias de classe, raça, sexo, ou pelas categorias socioprofissionais). Subjetivação, então, “é um processo em que uma entidade que nunca suspeitou entrar na arena de demandas por categorizações políticas entra, e sua ‘nova’ identidade transforma essa arena e cria uma nova agência política” (KOLLIAS, 2009: 3). Na leitura de Dasgupta (2009) sobre a subjetivação em Rancière, o processo seria o próprio ato de tornar-se o outro em uma temporalidade precária antes que qualquer sujeito esteja estabilizado. É a aquisição de sentido pelo indivíduo, fazendo que ele efetivamente exista na esfera social e seja contado dessa maneira.

A subjetivação propõe uma “desidentificação” com enquadramentos, lugares e discursos que perpetuam o consenso e o assujeitamento. Essa desidentificação acontece nas ações dos sujeitos, no modo como criam novos enunciados e cenas de enunciação e nos gestos de verificação constante de uma igualdade pressuposta. O sujeito político que emerge nesse processo nomeia uma divisão, revela o hiato entre a naturalização dos quadros de sentido e a forma como esses mesmos quadros falham em nomear o mundo, seus seres e suas ações.

*A moda imprime a imagem que desejo transmitir. Sei que imagem nem sempre é o mais importante, mas abre portas, quando sabemos utilizá-la de forma adequada. A sua própria existência acaba se tornando um ato político, sabe? Sair de casa, colocar uma roupa delicada pra ir, por exemplo, pra ir ao banco, pra ir à padaria, pra ir ao supermercado, já é um ato político. Mostrando pras pessoas que você existe, que você tem direito de existir, que você tem o direito de ir e vir como todo mundo e que isso é normal, são pessoas normais. Quando a gente se encontra, a gente fica assim [cara de surpresa e feliz ao mesmo tempo]. (Bárbara Rabello)*

Assim, a subjetivação envolve a produção de um corpo individual (no sentido de sua aparência no espaço público) e de um corpo político coletivo (no sentido não de um conjunto de pessoas, movimento social ou grupos de protesto e resistência, mas naquele de um conjunto de ações e de capacidades de enunciação) a ser apreendido e a oferecer novas possibilidades de reconfiguração de experiências por meio de agenciamentos coletivos de enunciação.

### Considerações finais

Este trabalho suscitou percepções importantes, tanto sobre como mulheres trans utilizam o recurso da aparência para performar gênero quanto para promover a subjetivação política. Notamos, pelas entrevistas, que mulheres trans estão tentando se inserir nos mais diversos locais na luta pelos mais diversos tipos de reconhecimento: despatologização, direitos assegurados, fim da transfobia, reconhecimento de sua condição e diversos outros. Ao saírem dos lugares pré-determinados e promoverem seu aparecimento em cena (cena esta também criada por elas), reconfiguram a partilha policial do sensível. Promovem, com sua encenação, a verificação constante da igualdade e da pluralidade que alimentam a política.

Nesse sentido, Rancière (2012) define três facetas importantes do processo de construção do sujeito político: a demonstração argumentativa do dano (não atendimento ao pressuposto da igualdade); a dramatização performática da condição do indivíduo; e a desidentificação com uma identidade atribuída pela ordem policial.

É importante mencionar que o trabalho de criação de dissenso, de disjunção e ruptura, constitui uma estética da política que, segundo Rancière, pode ser

descrita, de forma breve, como atividade de reconfiguração do que é dado no sensível operada por um sujeito político dotado de capacidades enunciativas e demonstrativas para alterar a relação entre o visível e o dizível, entre palavras e corpos, entre a saturação e o suplemento. Não se trata simplesmente de apontar formas ideológicas de camuflar desigualdades, mas de nomear e tornar visíveis e verificáveis as experiências singulares que tornam uma condição intolerável. A existência de uma base estética para a política, além de ser um desafio à oposição entre interlocutores legítimos e ilegítimos, remete à invenção da cena de interlocução na qual se inscreve a palavra do sujeito falante, e na qual esse próprio sujeito se constitui de maneira performática, poética e argumentativa.

Sob esse viés, as mulheres trans por nós entrevistadas criam, com as roupas e os recursos estéticos de feminização da aparência, suas próprias imagens e códigos para “ser no mundo”. O que há de se considerar, é claro, é que a produção delas não condiz com a normatização social. Elas estão na heterotopia que criaram para seus corpos e modos de ser, subvertendo o binarismo de gênero e a ordem policial que prefigura identidades a serem “habitadas” de modo consensual.

O trabalho possibilitou, então, discutir acerca do papel da aparência em suas vidas, como se sentem usando o que usam, quais foram as sensações experimentadas nas primeiras vezes em que travestiram-se, como foi seu processo de transição etc. A performance de gênero, para além de intervenções cirúrgicas e hormonais, conta com a aparência como aliada, conferindo a essas mulheres a possibilidade de usufruir da potência da vida, questionando dispositivos biopolíticos de sujeição e disciplinamento.

Vale ressaltar que a linguagem do vestuário e materialidade de sua expressão definem, para as entrevistadas, as relações possíveis com o mundo, com os outros e consigo. Assim, as roupas femininas constituem um novo vocabulário visual para auxiliar nessa designação de gênero que condiz com a subjetividade dessas mulheres trans, expressando seu entendimento próprio e a criação poética de modos de vida e de suas potências.

## Referências

ARENDR, H. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução Antônio Abranches, César Augusto R. de Almeida e Helena Martins. 2. v. 5. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BARTHES, R. *Sistema da moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; USP, 1979.

BATTISTELLI, P. A psicologia e a moda. In: SORCINELLI, P. (Org.). *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2008. p. 81-85.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo, volume 2*. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BERTOLAZO, I. N. O conceito de espaço da aparência em Hannah Arendt. *Facnepar*, Apucarana, v. 4, n. 1, p. 1-21, jan. 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/2iQd9db>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

BRAGA, J. *Reflexões sobre a moda*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2008.

BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

\_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALANCA, D. História e moda. In: SORCINELLI, P. (Org.). *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2010. p. 47-55.

CHAMBERS, S. *The lessons of Rancière*. Oxford: Oxford University, 2013.

CRANE, D. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.

DASGUPTA, S. Words, bodies, times: queer theory before and after itself. *Borderlands*, Sidney, v. 2, n. 8, p. 1-20, 2009.

FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GOLDENBERG, M. (Org.). *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2015.

KOLLIAS, H. How queer is the demos? Politics, sex, and equality. *Borderlands*, Sidney, v. 2, n. 8, p. 1-15, 2009.

MARQUES, A. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 10, n. 17, p. 61-86, 2014.

MAYRINK, A. Desafios metodológicos na leitura de Rancière em conjunto com a apropriação da aparência por mulheres trans. In: MARTINO, L. M.; MARQUES, A. (Org.). *Teorias da comunicação: processos, desafios e limites*. São Paulo: Plêiade, 2015. p. 91-108.

MOTTA, E. *O lugar maldito da aparência*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

MUZZARELLI, M. G. Um outro par de mangas. In: SORCINELLI, P. *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2010. p. 19-29.

OLIVEIRA, A. L. G. Os homens transexuais brasileiros e o discurso pela (des) patologização da transexualidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: Instituto de Estudos de Gênero, 2013, p. 1-7. Disponível em: <<http://bit.ly/2kKVDbO>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

PEREIRA, O. P.; TIMM, F. B.; GONTIJO, D. C. Alteridade e violência: travestis e mulheres transexuais em situação de prostituição no DF. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Instituto de Estudos de Gênero, 2010, p. 1-9. Disponível em: <<http://bit.ly/2kmJGLV>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière (interview by Davide Panagia). *Diacritics*, Baltimore, v. 30, n. 2, p. 113-126, 2000.

\_\_\_\_\_. *Estética e política: a partilha do sensível*. Com entrevista e glossário por G. Rockhill. Tradução V. Brito. Porto: Dafne, 2010.

\_\_\_\_\_. *La mécontente: politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SCOTT, J. (Org). *Sociologia: conceitos-chave*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SIBILIA, P. A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 638-656, set./dez. 2011

STALLYBRASS, P. *O casaco de Marx: roupas, memórias, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

# A cidade e o campo no *nuevo cine* argentino: *Mundo grúa* (1999) e a obra de Pablo Trapero

## Fábio Raddi Uchôa

Pós-doutor em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP/PR). E-mail: raddiuchoa@uol.com.br

## Débora Regina Taño

Bacharel em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e mestranda pela mesma universidade. Tem como foco de pesquisa o cinema argentino contemporâneo e o som no audiovisual, área na qual também atua na prática. E-mail: debora.tano@gmail.com

**Resumo:** Este artigo questiona as presenças da cidade e do campo no *nuevo cine* argentino e, em particular, no filme *Mundo grúa*, de Pablo Trapero. Acompanhando uma das tendências do período, nas obras do diretor nota-se uma reformulação de tais espaços, gradualmente associada a uma ênfase aos interstícios da sociedade. Após debater as noções de cidade e campo nas ciências humanas e no *nuevo cine*, sua configuração em *Mundo grúa* será analisada em sintonia com a noção de paisagem, que abrange as relações estabelecidas entre personagens e espaços, bem como a coexistência de referenciais narrativos em práticas de fronteira. No filme em questão, nota-se um cotejo particular entre a tendência documentarizante, os fragmentos do *road movie* e uma construção criativa de não lugares, que aqui colaboram para a união da cidade e do campo como espaços de exploração do operário, com algum vislumbre utópico.

**Palavras-chave:** *Nuevo cine* argentino; Pablo Trapero; A cidade e o campo.

## The city and the countryside in the new Argentine cinema: *Crane world* (1999) and Pablo Trapero's work

**Abstract:** This article questions the presence of the city and the countryside in the new Argentine cine, and particularly in the movie *Crane world*, by Pablo Trapero. In line with one of the tendencies of the period, in the director's works is evident a reformulation of such spaces gradually associated with an emphasis on the interstices of society. After discussing the notions of city and field in the humanities and in the *nuevo cine*, their configuration in *Crane world* will be analyzed in line with the concept of landscape, which covers the relations between characters and spaces, as well as the coexistence of narrative frameworks in border practices. In the movie, there is a particular coexistence of the documentary trend, the road movie fragments and a creative construction of non-places, which contributes to join city and countryside as spaces of worker exploitation, with some utopian glimmer.

**Keywords:** New Argentine cinema; Pablo Trapero; City and countryside.

## Introdução

O primeiro longa-metragem de Pablo Trapero, *Mundo grúa*, reverbera traços da cinematografia do *nuevo cine* argentino e da posterior obra do cineasta. Além disso, o filme possibilita examinar as construções da cidade e do campo, bem como do estilo dos filmes do diretor e roteirista argentino. Realizado em Buenos Aires e na província de Comodoro Rivadavia, *Mundo grúa* faz parte da produção que acompanha a crise econômica e social argentina da segunda metade dos anos 1990, que se iniciou no governo de Carlos Menem (1989-1999) e atingiu seu ápice em 2001. Observa-se nesse período uma considerável mudança nas construções do campo e da cidade no cinema argentino, paralelamente às reconsiderações sobre as identidades argentinas presentes na heterogênea produção audiovisual do período, conhecida sob o rótulo de *nuevo cine* argentino. Num contexto de reverberações da *débâcle* argentina, buscando-se ultrapassar o enfoque de uma transposição tal qual da crise e da pobreza às telas, pode-se tomar *Mundo grúa* como local privilegiado para pensar a cultura do período, devido a sua natureza de reestetização perante a realidade socioeconômica do período. Construído como locus de “todos os outros imagináveis” entre o imaginário e o despertar (COMOLLI, 1997: 159), o filme possui um “ponto de vista diferencial”<sup>1</sup> (ANDERMANN, 2015: 15) que passa pela construção dos espaços do campo e da cidade.

<sup>1</sup> Todas as citações deste estudo foram traduzidas para o português pelos autores do artigo.

*Mundo grúa* trata da história de Rulo, um trabalhador da construção civil que fora músico em sua juventude. Ele vive com seu filho, também músico, e está iniciando um novo trabalho como operador de guias em Buenos Aires. Um problema de saúde, no entanto, faz que não possa seguir essa ocupação. Logo consegue uma indicação para outro serviço em Comodoro Rivadavia, no sul do país, onde depara com as difíceis condições colocadas aos trabalhadores e as consequências de um capitalismo em crise. Sua história apresenta o deslocamento de um trabalhador da capital para o interior, sugerindo uma forma particular de encarar essa relação entre as regiões do país.

No filme, assim como em outras obras de Trapero, o lugar e a paisagem em que se desenvolvem as ações estão intimamente relacionados a estas, uma vez que a vida e a construção dos personagens se ligam ao lugar que habitam. Eles não apenas ocupam um espaço, mas são formados por ele, chegando até mesmo a alterá-lo, como é o caso de Rulo, que nas duas cidades onde vive as altera e é alterado por elas. Essa relação pode ser entendida de diversas formas. O primeiro longa de Trapero também possui pontos de contato formais com outros de seus filmes, incluindo uma tendência documentarizante<sup>2</sup> proveniente da alteridade dos espaços e personagens marginais enfatizados<sup>3</sup>, as reminiscências do *road movie*, bem como uma construção criativa de não lugares<sup>4</sup>. Para examinar a construção do cidade-campo, *Mundo grúa* será explorado como paisagem, em termos de um espaço significado, sugerindo o visível sob o viés do cinema num contexto de decadência socioeconômica, e, por outro lado, em termos de uma prática de fronteira, que reprocessa fazeres cinematográficos, em diálogo com experiências do período.

<sup>2</sup> Entendemos aqui por “documentarizante” um tipo de leitura realizada pelo espectador, a quem, em algumas das passagens do filme, sugere-se tomar a câmera e a sociedade na qual o filme se insere como enunciadores reais, colocando-se como modalidade particular daquilo que Roger Odin denomina “leitura documentarizante” (ODIN, 2012).

<sup>3</sup> Jens Andermann aborda tal tendência à espontaneidade a partir do termo “naturalismo” (ANDERMANN, 2015: 117).

<sup>4</sup> Termo inspirado no debate do “uso criativo da realidade” de Maya Deren (2012).

<sup>5</sup> Filme composto por curtas dirigidos por Daniel Burman, Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Lucrecia Martel, Pablo Ramos, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro e Andrés Tambornino.

## A obra de Trapero, o campo e a cidade

Pablo Trapero é diretor, roteirista e produtor argentino que teve sua carreira iniciada com o curta-metragem *Negocios*, um dos escolhidos para compor o longa *Historias breves* (1995)<sup>5</sup>. Entre os seus – até o momento – oito longas-metragens, além de outros curtas e segmentos de filmes como *7 dias en la Havana*, Trapero aborda de forma recorrente o espaço urbano, incluindo visitas e trânsitos ao mundo rural.

Os quatro primeiros – *Mundo grúa* (1999), *El Bonaerense* (2002), *Familia rodante* (2004), *Nacido y criado* (2006) – recorrem ao campo, ou, ao menos, a cidades vizinhas à metrópole, a partir de diferentes formas e visões. Enquanto em

*Mundo grúa*, como tratado, o interior do país é um local de extensão da exploração que ocorre na cidade, em *El Bonaerense* o personagem sai de sua cidade, que fica bem próxima a Buenos Aires, para enfrentar o mundo policial na capital. De forma diversa, *Familia Rodante* leva os onze integrantes da família da capital à fronteira com o Brasil para um casamento, sendo a viagem e, portanto, também o interior, uma forma de representação do contato com as origens familiares, bem como dos descompassos pessoais atuais entre seus membros. *Nacido y criado*, por sua vez, também tira o personagem central da capital e o leva às paisagens frias e vazias da Patagônia para fugir de sua antiga vida depois de uma grave tragédia. É possível notar que enquanto nos dois primeiros filmes a locomoção e a mudança entre campo e cidade se dão por condições sociais e de trabalho, os dois últimos colocam a paisagem como projeção dos personagens, como visão externa de suas buscas pessoais ou relacionais.

Já os outros quatro filmes são predominantemente urbanos. Com exceção do mais recente, *El Clan*, de 2015, baseado em uma história verídica do país e que trata da classe alta, os outros – *Leonera* (2008); *Carancho* (2010); e *Elefante Blanco* (2012) – colocam seus personagens em não lugares sociais e físicos. *Leonera* trata de uma mulher que é presa grávida e de sua vida com o filho na cadeia. Após alguns anos, a briga entre ela e a mãe pela tutela do garoto faz que, em uma de suas saídas, a personagem fuja com o filho em direção ao interior e posteriormente ao Paraguai para terem uma vida juntos. *Carancho* acompanha as ações de um advogado que se aproveita de vítimas de acidentes de trânsito e uma médica que atua em primeiros socorros. A relação dos dois se dá em meio aos golpes efetuados por ele, os acidentes e o hospital onde ela trabalha, numa ligação com a violência moral e física da cidade. O não lugar em que habitam os personagens dos filmes de Trapero fica ainda mais marcante em *Elefante Blanco*. Em uma construção paralisada de um antigo hospital vive toda uma comunidade de pessoas em subcondições. Os personagens centrais, dois padres e uma assistente social, tentam defender a vida e os direitos daqueles cidadãos que se encontram à margem da cidade de Buenos Aires em todos os sentidos.

Tais filmes, cada um a sua maneira, agregam traços próprios ao cinema argentino da época e do cinema de Trapero em geral. Entre tais traços, que terão configuração particular em *Mundo grúa*, pode-se colocar em pauta a representação da pobreza, associada a certo tom documental – denominado por Joanna Page (2009) de arqueologia do presente, que é relacionada à observação de personagens que não têm domínio de seu próprio destino, a partir de rupturas para relevar a espontaneidade e o lirismo do cotidiano dos excluídos. Em contato com outras produções do período, além dessas espontaneidades, os filmes de Trapero apresentarão reminiscências do *road movie*, com seu gosto por planos do ponto de vista dos passageiros, os pontos de abertura do roteiro, suas mesclas entre ficção e documentário, unindo também a atenção turística e os possíveis disparates da modernidade sobre o campo.

Outro dos traços consonantes, por fim, será o referido gosto por não lugares físicos e sociais, construídos pela reincidência de corpos e elementos narrativos em espaços diferentes, mas também pelo local social dos personagens, às margens da pobreza e do não visível. Nesse sentido, o não lugar aqui pensado não equivale ao conceito homônimo, associado por Marc Augé (1994) a espaços de trânsito (autoestradas, supermercados, centros comerciais, aeroportos etc.), próprios à cidade na hipermodernidade. Esses espaços opõem-se à cidade tomada como lugar do encontro, bem como à importância das fronteiras na definição da identidade e das condutas sociais. Ao contrário, o não lugar físico e social dos filmes de Trapero, com particular ênfase a *Mundo grúa*, refere-se, muito mais, ao olhar que se volta à marginalização e a suas implicações sobre as reconstruções imaginárias da nação argentina entre as décadas de 1990 e 2000. Em termos temáticos e culturais, trata-se de uma mirada que reverbera o grande estrato,

fragmentário e intersticial, de subempregados urbanos, típicos da sociedade argentina na passagem ao século XXI, cujas fissuras, segundo Beatriz Sarlo (2001), decorrem do imaginário midiático e da decadência de laços de sociabilidade. A isso acompanha um ato cinematográfico em si intersticial, unindo, em diferentes cotejos, o gosto pela espontaneidade documental, os fragmentos do *road movie*, bem como a tematização de populações de bordas da sociedade argentina.

### **Campo e cidade no *nuevo cine* argentino**

Para entender o cinema de Pablo Trapero na passagem entre os anos 1990 e 2000, deve-se levar em conta, em termos de consonância histórico-cinematográfica, o contexto da Argentina do período, bem como a retomada de Buenos Aires nas telas, processada por filmes do *nuevo cine*. Há muito a capital argentina era um lugar consolidado, onde pessoas formavam suas vidas e suas famílias e onde a economia acontecia, ou, como no caso, começaria a deixar de acontecer. Depois da inflação e da instabilidade política, marcantes durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989), seu sucessor Carlos Menem assumiu o poder com a intenção de alçar a Argentina a um país de primeiro mundo. Em termos de política econômica, durante a década de 1990, houve a amenização da presença do Estado e a imposição de um sistema neoliberal. Sob a face de uma modernização fictícia, o governo de Menem (1989-1999) foi acompanhado pelo esfacelamento do setor produtivo e das empresas tradicionais, assim como pelo aumento do desemprego e dos níveis de pobreza no país. No final de 2001, com o debandar dos investidores financeiros, a recessão econômica aprofundou a corrida dos bancos, a queda do PIB e a grave desvalorização da moeda, eventos acompanhados por protestos populares e crise na produção de alimentos. Paralelamente a essa crise, a segunda parte dos anos 1990 será o berço de um grupo variado e por vezes díspar de obras e cineastas, que com o apoio da *Ley del Cine* (1994), a confluência de uma leva de novas escolas de cinema, além do trabalho com baixos orçamentos, será responsável por um *boom* na produção cinematográfica do país. Nesses filmes, as dificuldades socioeconômicas não serão o tema principal, embora as consonâncias políticas possam ser encontradas nos meandros das relações dos personagens entre si e com os espaços, entre campo e cidade, bem como na ambiguidade por vezes pessimista dos desfechos.

Tal como denominado pela crítica, o *nuevo cine* argentino – o cinema produzido na Argentina a partir de 1995 e da estreia do filme *Historias breves* – é assim conhecido por apresentar mudanças na forma de fazer cinema no país a partir de então. Rompendo com o cinema dos anos 1980 e suas narrações alegóricas em tentativas de explicar o país, os filmes desse período podem apresentar características comuns em suas temáticas, estéticas e formas de produção, por mais que não constituam propriamente um movimento. Sob o grande leque de filmes do período, enfatizamos aqui aqueles que colaboram com a reconstrução da cidade e do campo, com especial ênfase às obras de cineastas como Carlos Sorín, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Fabián Bielinsky, Daniel Burmán e Pablo Trapero.

Entre tais características, pode-se destacar o interesse pelos interstícios da sociedade argentina, o gosto por uma espontaneidade na fotografia e na atuação, que por vezes flerta com o documental, bem como possíveis aproximações com o neorealismo, em termos do trabalho com baixos orçamentos, a recorrência a atores não profissionais, a expressão eloquente das fissuras e imperfeições do presente (PAGE, 2009: 34). Num contexto de extravasamento da crise econômica, parte de tais filmes trazem às telas espaços e classes não visíveis pelo cinema hegemônico, mantendo-os, porém, como outros distantes, ou *outsiders* que circulam por zonas de exclusão social; espaços que podem ser aproximados daquilo que Beatriz Sarlo (2001: 114) denomina de uma “zona gris de deambulantes”, ou daquilo que Castells propõe como “buracos negros do capitalismo informacional”

(CASTELLS, 1998: 162). Trata-se, sobretudo, das primeiras aventuras de cineastas no campo do longa-metragem, compartilhando as heranças de uma Argentina pós-ditadura, a pesada marca autoral, os personagens bem construídos, uma encenação imaginativa, além de estratégias provenientes da experiência no campo dos curtas, do amador e do cinema independente. Apesar da política não se constituir como temática de proa, ela aparece denotando-se apenas indiretamente como o sintoma de um sistema perverso, num contexto que se encaminhava à crise econômica. A partir de David Oubiña (2004), pode-se pensar em um conjunto de obras que recolocam a impossibilidade da transformação a partir de um modelo recorrente, que do ponto de vista das ações dos personagens tende à não realização, havendo “sempre os mesmos elementos e o mesmo conjunto limitado de funções” (Ibid.).

Entre as características de interesse para este artigo estão a forma de apresentação da paisagem e seus desdobramentos na construção da cidade e do campo no cinema. São perceptíveis transformações quanto ao contexto geográfico no qual os filmes de Trapero e do *nuevo cine* aqui abordados se passam, além da alteração, algumas vezes, do próprio lugar de filmagem, que deixa a capital do país para alcançar outras regiões. Em alguns casos, nota-se a busca por novos eixos, extrapolando a centralidade da capital Buenos Aires, e o estudo, de diferentes formas, de paisagens físicas e humanas pouco habitadas pelo cinema nacional até então, seja ao norte ou ao sul. Além desse ponto, os filmes do período, de forma geral, prezam pelo coloquialismo dos personagens, aproximando-os de pessoas reais, menos tipificados se comparados às produções anteriores.

Pode-se pensar numa nova maneira de estar e ocupar o urbano, com uma tendência mais simbiótica entre a construção física da cidade e a existência social e afetiva dos personagens. Tendo como marco inaugurador o filme *Pizza, birra, faso* (de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1999), considerado o primeiro longa do período – uma vez que *Historias breves* é uma coletânea de curtas-metragens –, o *nuevo cine* se coloca efetivamente dentro da capital argentina. O filme de Caetano e Stagnaro apresenta um grupo de jovens desempregados, que vive da prática de pequenos assaltos, numa cidade predominantemente noturna e de dejetos, incluindo as entranhas de regiões centrais, avenidas, terrenos baldios, espaços de docas, bem como perseguições de carro sob as luzes da Buenos Aires turística e de becos salubres. Os personagens não apenas estão ali, atuando sobre um espaço, mas ocupam, interagem, vivem daquele lugar e sob uma ética do banditismo inerente a tal sobrevivência. Os jovens de *Pizza, birra, faso* agem, andam e se alimentam pelas ruas; se relacionam nelas e com elas; habitam pontos turísticos – como o famoso obelisco –, mas agora por dentro da construção e não apenas olhando-a; vivem e morrem de acordo com o andar sobre a cidade à qual estão intimamente ligados. Em termos formais, há uma coexistência de tendências: uma tendência espontânea, presente no despojamento dos atores e na captação por vezes documental dos espaços e movimentos dos transeuntes, que caminha ao lado de uma tendência de inspiração no gênero policial, com os assaltos, trocas de tiros e perseguições policiais. A partir do viés do migrante absorvido em trabalhos precários, o filme *Bolivia* (2001), também de Caetano, recoloca o interesse pelos interstícios da cidade e da sociedade argentina num contexto de crise econômica. A cidade é, aqui, um campo de confronto cotidiano de Rosa e Freddy com o chefe, os clientes e a própria polícia. O olhar versa predominantemente sobre as ações diárias desses trabalhadores clandestinos, que não conseguem uma efetiva inserção junto à cultura e ao mercado de trabalho legal argentinos, restando como não cidadãos. São párias legalmente desprotegidos e socialmente discriminados, por gestos, olhares, atos falhos, ou até embates corporais que levarão ao assassinato de Freddy. Em *Bolivia*, a construção formal apresenta Buenos Aires como uma fronteira cultural. Por um lado, nota-se um afã documental, fundado no lirismo do cotidiano do bar, na documentação de seus espaços, utensílios, gestos e frequentadores<sup>6</sup>. A seleção

<sup>6</sup> Para Joanna Page (2009: 63), em *Bolivia* descobre-se um potencial lírico do cotidiano e dos objetos, trazendo consigo um posicionamento artístico perante a crise política e social. Busca-se uma estética que possa aproximar a tragédia e a experiência humana, explicando também a confusão de uma existência à sombra da lei ou à beira da ruína.

dos atores e sua atuação contida sugerem certo despojamento, que se apresenta a partir de uma leitura com tendência documentarizante. Por outro lado, a trilha musical evoca constantemente a presença cultural boliviana, outro tempo-espaço que por vezes se sobrepõe às imagens com tendência documental.

Assim como os jovens de *Pizza, birra, faso* ou os migrantes de *Bolivia*, estão os golpistas de *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), o policial de *El Bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), o jovem descendente de poloneses de *El Abrazo Partido* (Daniel Burmán, 2005), ou o operário de *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999) que será aqui debatido, entre tantos outros que têm na cidade a base de referência narrativa para as ações e acontecimentos de suas vidas. Todos eles poderiam ser pessoas reais que verdadeiramente habitam essa cidade, ocupando cada um seu não lugar, lugares não vistos, não reconhecidos, mas tão importantes para o funcionamento da vida urbana como qualquer outro. A cidade, portanto, é mostrada a partir da realidade dos personagens e não de forma idealizada, deixando de ter o papel de fundo, de cenário e passando a influenciá-los diretamente ou, até mesmo, sendo um deles.

Já no que se refere ao contato com o interior, as abordagens podem ocorrer de formas distintas, seja em uma intenção apaziguadora e de resgate das origens, numa busca pelo nacional; seja sob a ótica do trabalho, da impossibilidade perante os entraves causados pela economia e pela política do período. Independentemente da abordagem, o ir ao interior, retratá-lo, usá-lo como base para esses personagens e, além disso, levar a própria produção cinematográfica a esses locais é uma das inovações realizadas pelos cineastas do *nuevo cine*.

Isso está presente, por exemplo, nos filmes de Lucrecia Martel, que cria suas histórias baseadas no lugar onde viveu, a província de Salta, a noroeste do país. Assim, em *La ciénaga* (2001), o campo associa-se às figuras da piscina e do pântano, colocando-se como espaço do tédio e das enfermidades familiares. O tema clássico da família burguesa é retomado com flertes experimentais, sobretudo a partir do fermentar dos corpos e espaços, da atmosfera de abafamento, bem como dos incômodos sonoros, que estão na base de uma narrativa de total negação do progresso e da cidade como seu núcleo depositário. Há também os filmes de Carlos Sorín, como *Historias mínimas* (2002) e *El camino de San Diego* (2006). No primeiro, filmado na província de Santa Cruz, na Patagônia, o urbano corresponde a uma presença fragmentar, pela TV, pelo telefone e por esparsos produtos industrializados. A narrativa concentra-se no deslocamento de três personagens em direção a San Julian, num jogo onde o cidadão equivale às inconstâncias e aos objetivos sem sentido. Trata-se de um *road movie*, cujos trânsitos mimetizam uma fuga entre o vazio das planícies rurais e o absurdo das comodidades modernas citadinas. Já em *El camino de San Diego*, o personagem sai da província de Misiones, ao norte, e se dirige à capital a fim de levar uma raiz esculpida para Maradona, seu ídolo que está doente. As tradições rurais estão presentes nas fisionomias e na sociabilidade, colocando-se como uma das bases da narrativa, por meio da projeção do humano sobre a natureza e os desdobramentos disso como crença na possibilidade de cura. O longo trajeto, entre Misiones e Buenos Aires, apresenta os confrontos e disparates entre rural e modernidade, com a gradual presença de objetos industrializados – processo este incorporado pelo próprio personagem: um indígena com a camisa da seleção argentina. Ambos os filmes de Sorín são construídos a partir da tendência de uma filmagem próxima ao documental, que coloca pessoas locais e suas formas de fala e vida em contato com os personagens centrais. As histórias se mesclam entre o ficcional e algo muito próximo do real próprio de cada localidade. Entre outras possibilidades de construção do campo e da ruralidade, há ainda os filmes de Pablo Trapero, nos quais o campo assume diferentes articulações com a cidade, sendo desdobramento da exploração urbana como em *Mundo grúa*, que será aqui debatido, ou então, depositário de uma busca pelas relações familiares e pessoais, como em *Familia rodante* (2004) e *Nacido y criado* (2006).

### Sintonias metodológicas: o campo e a cidade, a noção de paisagem

Se o *nuevo cine* argentino e a filmografia de Trapero colaboram para remodelar as relações entre cinema, cidade e campo, tal debate faz parte de um longo caminho traçado por autores da sociologia, da literatura e do próprio cinema, como Henri Lefebvre, Raymond Williams e Jean-Claude Bernardet, que nos auxiliam com uma fortuna teórica de base para pensar o fenômeno.

As relações entre campo e cidade, bem como suas apropriações pelas artes, assumem diferentes configurações de acordo com os contextos sociais e teóricos envolvidos. Na sociologia de Lefebvre, por exemplo, pode-se pensar nas noções de rural, industrial e urbano como formas de organização que concentram em si resíduos e coexistências de diferentes temporalidades e relações sociais. No caso do rural, trata-se da comunidade, de homens com fraquezas perante a natureza, unidos a partir de disciplinas e propriedades coletivas (LEFEBVRE, 1978: 72). O industrial, por sua vez, desdobra-se da gradual subordinação da produção agrícola à concentração dos meios de produção, bem como à criação de uma “imagem da cidade” (Id., 1999: 22) que se interpõe entre homens e natureza. No final do túnel, o urbano coloca-se como um terceiro estágio, um objeto utópico que pressupõe a realização das potencialidades de humanização. Em tal contexto, haveria a superação das oposições entre campo e cidade, a partir de um processo de implosão-explosão e a mistura entre o passado e o possível. Esse projeto de identificação e superação do fragmentar, presente enquanto formulação teórica e ação narrativa, coloca-se como interessante caixa de ecos para o reprocessar das polaridades campo-cidade no *nuevo cine* e, especialmente, para a união explosiva, proposta por *Mundo grúa* a partir da união de espaços e referenciais narrativos também fragmentares.

No campo da literatura, as diferentes configurações assumidas por esses espaços devem levar em conta o trabalho de Raymond Williams, para quem a cidade, o campo e suas inter-relações são realidades históricas em transformação. Entre as categorias de *A cidade e o campo: na história e na literatura*, o crítico inglês identifica um tipo particular de literatura, situado entre a escrita urbana e a rural, composto por obras atentas aos trânsitos e fronteiras entre tais espaços, redigidas sob os ecos das transformações da Revolução Industrial. Aproximando-se da natureza desses materiais, *Mundo grúa* de Trapero propõe uma reconstrução do campo e da cidade permeada pela atenção aos interstícios, colocando-se como uma obra atenta às fronteiras num período de crise socioeconômica. É possível que essa formulação explicita uma “experiência social em solução” (WILLIAMS, 1979: 134), ou uma formulação ainda sem forma social definitiva e compartilhada, em suas diferentes variações, por parte de uma geração de artistas.

Voltando-se ao universo da sétima arte, Jean-Claude Bernardet (1980) realizou um importante estudo sobre essas relações no cinema brasileiro que possibilita inspirações de abordagem para o estudo de Trapero no contexto da produção argentina do *nuevo cine*. Como sugerido pelo crítico, seria possível acompanhar as transformações formais e ideológicas da construção do eixo cidade-campo no contexto de cinematografias específicas. Trata-se de uma temática já presente na literatura e no teatro, que é posteriormente transposta ao cinema, onde suas nuances passam a reverberar as transformações socioculturais e do olhar construído por aqueles que filmam. Entre as categorias sugeridas por Bernardet ao longo do cinema do século XX, encontramos: a construção da relação campo/cidade sob a chave da preservação/dissolução da moral; a exaltação da euforia e da agitação urbana, com a omissão do espaço campesino; ou então, a cidade marcada pela experiência da migração, um espaço sociologicamente negativo que massacra e rejeita o operário<sup>7</sup>. Essa última modalidade, criada por Bernardet para questionar filmes como *Zézero* (1976), de Ozualdo Candeias, resguardados os devidos ajustes, parece adequada para pensar os tipos físicos e humanos intersticiais do cinema

<sup>7</sup>Tais configurações, entre outras sugeridas por Bernardet, apesar de dizerem respeito ao contexto do cinema brasileiro do século XX, podem ser identificadas em outros cinemas e outras artes, como o caso da literatura inglesa trabalhado por Raymond Williams (1989), na qual pode-se identificar paralelos, em termos dos matizes assumidos pela cidade e pelo campo.

de Trapero e, especialmente, em *Mundo grúa*, num contexto em que ambos os espaços, campo e cidade, parecem expulsar o trabalhador.

\*

Para além dos aportes da fortuna teórica sobre o campo-cidade, as coexistências temáticas e narrativas, presentes em parte dos filmes aqui debatidos, permitem diálogos com a noção de paisagem, proveniente da Geografia Humana, e que se coloca como índice inspirador para essa análise.

Nas obras de Trapero e dos então jovens realizadores do *nuevo cine* é possível perceber que tanto a capital quanto o interior tiveram suas imagens alteradas. Tendo a paisagem física como uma personagem, um fator determinante e não apenas pano de fundo, as narrativas parecem se apropriar de seus contextos, de seus locais de produção e narração, aprofundando a relação entre o filme e o que o circunda. Por outro lado, pode-se pensar nesses filmes, em si, como paisagens, que agregam diferentes referenciais narrativos, variadas reminiscências daquilo que é visível no contexto argentino de então, bem como articulam práticas de fronteira, em termos culturais, cinematográficos e dos cotejos entre o rural e o urbano. Nessa senda, a noção de paisagem será aqui adotada a partir de uma reconceitualização que abrange configurações diegéticas (personagens, trânsitos e espaços), mas também traços extradieгéticos, do cinema como prática narrativa de fronteira (referenciais cinematográficos, identidades e configurações do visível, num contexto socioeconômico particular).

Para tanto, deve-se levar em conta as reverberações do trajeto do conceito de paisagem, que se consolida no campo da Geografia Humana, para referir-se aos fenômenos que são ao mesmo tempo físicos, enunciativos e culturais, remontando à noção de desenvolvimento desigual e combinado. Para Ana Fani Carlos (2004: 33), trata-se de uma obra coletiva, contemplando todas as dimensões humanas (sentidos, cheiro, tátil, visão, afetos), capaz de representar as contradições das forças produtivas em determinado contexto histórico, sendo cheia de vida e história, presente e passado.

No debate recente, a noção será transposta aos estudos do audiovisual, remetendo-se a aspectos interculturais e fronteiriços da arte cinematográfica. Assim, pode-se levar em conta a proposta de Denilson Lopes, em “Paisagens transculturais”, em seu diálogo com a noção de “entre lugar”, a partir de Silviano Santiago, tomando forma de redefinir a nação e questionar as hierarquias internacionais (LOPES, 2010). Andréa França (2002) também se preocupa com o cinema em contextos de redefinição das noções de nação. Assim, examina a noção de fronteira, considerando as relações mantidas pelo cinema com o espaço, tratando-se aqui não de fronteiras físicas ou geográficas, mas das referências imaginadas pelo cinema, inserindo-se “entre aquilo que diz respeito a um estado de coisas (histórico-social), e aquilo que é materialidade sensível, formada e determinada” (Ibid.: 61) No contexto dos filmes aqui debatidos, com especial ênfase ao cinema de Trapero, estamos tratando de modalidades de desenraizares, bem como de redefinições das fronteiras imaginárias, seja no contexto dieгético-narrativo, seja em termos da inserção e do debate social presente em suas obras. Tratamos, assim, das redefinições do cinema enquanto forma de narrar, significar e realizar, num contexto de crise do capitalismo, paralelamente a uma redefinição do visível e das construções do rural e do urbano.

Colaborando para questionar as configurações da cidade e do campo no *nuevo cine*, Jens Andermann mapeia os filmes do período a partir de seu ponto de vista diferencial ante a crise argentina, onde “o que está em jogo são diferentes estratégias de refração e *mise en scène* que têm por objeto fazer reconhecível a diferença e o caráter diverso da imagem cinematográfica em relação à realidade contemporânea” (ANDERMANN, 2015: 15). A cidade será tomada

<sup>8</sup> Andermann inicia a chave urbana de filmes com destaque a *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro.

<sup>9</sup> *El hijo de la novia* (2001) e *Luna de Avellaneda* (2004), de Juan José Campanella.

<sup>10</sup> *Vagon fumador* (2001), de Verónica Chen; *Ronda nocturna* (2005), de Edgardo Cozarinsky.

<sup>11</sup> *Bolivia* (2001), de Adrián Caetano; *Copacabana* (1999), de Martín Rejtman; *Habitación disponible* (2005), de Eva Poncet, Diego Gachassin e Marcelo Burd.

<sup>12</sup> Dentre a chave rural, Andermann incluirá filmes de Pablo Trapero (*Mundo grúa*, *Familia rodante*, *Nacido y criado*), Sandra Gugliotta (*Las vidas posibles*), Mariano Donoso (*Opus*), Lucrecia Martel (*La ciénaga*), Albertina Carri (*La rabia*) e Alonso (*La libertad*, *Los muertos*, *Liverpool*).

<sup>13</sup> Em espanhol, usada para referir-se ao guindaste, mas também para a grua cinematográfica.

como local-chave da crise, incorporando diferentes jogos entre as texturas do real e o distanciamento crítico, com a identificação de tendências gerais como: a apresentação das margens e dos excluídos da modernidade neoliberal, a partir de seus interstícios<sup>8</sup>; a representação da decadência a partir do universo da classe média<sup>9</sup>; a apresentação da cidade como um espaço erotizado e mercantil, tomada como palco para o espetáculo da mercadoria e de realidades noturnas múltiplas<sup>10</sup>; bem como a cidade em trânsito, proporcionada por experiências migratórias<sup>11</sup>. O campo, por sua vez, é abordado pelas presenças da paisagem, como espaço narrativo aberto a inscrições alegóricas, e, ao mesmo tempo, como experiência puramente estilística que excede o diegético, unindo também as irrupções fragmentares do *road movie*, do melodrama rural e de uma tendência documentarizante que emerge da alteridade dos espaços marginais<sup>12</sup>. É nesse contexto que se inserem os filmes de Trapero e *Mundo grúa*, incorporando diferentes vertentes de traços elencados por Andermann, e se colocando como um cinema de interstícios, em termos temáticos e das coexistências de linguagem.

### ***Mundo grúa* (1999): a não inclusão e o campo como extensão da exploração urbana**

É nessa situação, de uma vida econômica em dificuldades, de uma cidade que se mantém por meio do trabalho de operários e pequenos comerciantes, que se insere a história do protagonista de *Mundo grúa*. Rulo é um operário em busca de emprego, inicialmente na cidade e depois no campo. Entre sua inserção como manobrista de guindastes na construção urbana em Buenos Aires e seu desdobramento como operário na longínqua cidade de Comodoro Rivadavia, acompanhamos o relato do cotidiano das classes médias baixas argentinas, com suas ocupações passageiras, numa constante busca por inserir-se no mercado ou consertar mecanismos obsoletos. O tom geral é nostálgico, sempre se valendo da construção grandiosa do passado, diante de um presente decadente. Ao acompanhar o personagem Rulo, a narrativa de *Mundo grúa* sugere um trajeto onde a cidade e o campo repelem a presença do operário, embora unidos pelo gesto de apropriação do mundo pelo personagem. A cidade é o ponto inicial do trajeto daquele que não encontra lugar, em termos de relações pessoais e de trabalho.

A palavra “grua”, por sua vez, contemplando o acúmulo de gesto laboral e gesto artístico<sup>13</sup>, levando-se em conta seus desdobramentos narrativos, é central para se pensar no filme de Trapero. Na construção urbana, a grua equivale aos desdobramentos de um movimento gravitacional e circular, deslizando pelos céus e horizontes da cidade. Trata-se de um gesto social, reprocessado e reconstruído, da liberdade do operário em posse de seu instrumento de trabalho. A partir de uma utopia incipiente, que logo será anulada, Rulo tem momentaneamente o poder para projetar a própria vida, em termos pessoais e profissionais. A possibilidade do emprego lhe permite um apropriar-se criativo do céu portenho, com a passageira utopia do planejar a cidade e a si mesmo, posse transitória do corpo humano e do corpo da cidade. Já na província de Comodoro Rivadavia, a posse do guindaste por Rulo equivale à união com o coletivo de operários, que se organiza de maneira politizada, para opor-se à exploração do chefe. A não integração associa-se à consciência de si, num contexto em que o corpo impõe seus limites, sugerindo o trabalho como atividade perigosa. O mecânico remoer da terra, na longínqua Comodoro Rivadavia, substitui os anteriores movimentos circulares sobre o céu. A construção fílmica da grua deixa de lado os movimentos circulares e contínuos, aproximando-se, cada vez mais, de composições fragmentares, resíduos de uma atividade anteriormente utópica, fósseis marinhos em um espaço desertificado.

Ao lado do gesto da grua, como forma de apropriação de si e do mundo que une campo e cidade, inicialmente pela liberdade e depois pelo perigo, *Mundo grúa* caracteriza-se como um todo, na qualidade de uma paisagem fragmentar de tempos, espaços e linguagens. No plano das motivações de Rulo, o mundo se

divide entre o presente deteriorante do desemprego e o glorioso passado como músico; trata-se de um presente como fossilização de vidas passadas, simbolizado pela paisagem de Laguna Seca, visitada por Rulo e seus amigos no final do filme. Paralelamente, *Mundo grúa* propõe experimentações intermediárias entre o documental e o ficcional, dialogando com filmes como *Bolivia* (2001).

Coexistindo com as ações encenadas, a tendência documentarizante advém da seleção dos espaços, dos tipos físicos e, sobretudo, do gosto quase documental pelo cotidiano das classes baixas e seus espaços de vivência. Assim, a Buenos Aires de *Mundo grúa* une canteiros de obra, pequenos comércios e módicas habitações periféricas. Ganham pregnância na memória do espectador o prédio em construção, com seu térreo repleto de dejetos, as escadarias e a cobertura com andaimes, ou então, a módica loja de sanduíches, com sua porta de ferro rodante, que será reparada por Rulo. Na região de Comodoro Rivadavia, por sua vez, apresentada como extensão da exploração urbana, predominarão os cômodos coletivos de operários, as obras a céu aberto e suas dificuldades cotidianas, que são apresentados de modo quase didático. Logo de sua chegada, o espectador acompanha o protagonista em sua visita quarto a quarto, verificando operários e desocupados pelo chão, incluindo uma visita a um banheiro com encanamentos expostos. No canteiro de obras urbano e, com maior ênfase, nos espaços de trabalho e descanso rurais, há trechos que poderiam ser tomados como documentários encenados, inseridos de maneira coerente com o conjunto ficcional mais amplo do filme. Trata-se de brechas quase invisíveis, unindo didatismo e denúncia social sob a roupagem ficcional.

*Mundo grúa* parece apresentar-se, assim, como uma série de paisagens da não inclusão, compostas por coexistências espaciais, temporais e de linguagem particulares. Nele, a tematização de uma Argentina decadente, recortada por deslocamentos humanos que não encontram integração, coexiste com a criatividade de Pablo Trapero, estampando a ação cinematográfica como apropriação utópica de uma temática do desconsolo.

Em *Mundo grúa*, a sobreposição de espaços cidade-campo é construída pela montagem, com a presença das mesmas ações e objetos em espaços diferentes, num processo que iremos denominar de *construção criativa de não lugares*. Trata-se de um possível desdobramento daquilo que Maya Deren teoriza como uma manipulação do espaço-tempo, figurando um uso criativo da realidade. Em seu artigo “Cinema: o uso criativo da realidade”, a cineasta americana propõe que a manipulação dos tempos e espaços pode colaborar para a “criação de uma relação entre tempos, lugares e pessoas separados” (DEREN, 2012: 147). Um dos desdobramentos dessa ideia é que “Lugares distantes e separados podem não apenas ser relacionados, mas podem se tornar contínuos por uma continuidade de identidade e movimento” (Ibid.: 147). *Mundo grúa*, a seu modo, propõe um desdobramento de tal manipulação do tempo-espaço, em que a memória dos movimentos, temas e presenças físicas é reafirmada, com suas variações e diferenças, na cidade e no campo. A não inclusão do personagem na sociedade, bem como a criação de um não lugar, desdobra-se da sobreposição dos mesmos corpos e ações em espaços diferentes. Não se trata de um atributo dos espaços em si, mas do acúmulo de presenças formais, físicas e temáticas. Tal prática, envolvendo as reminiscências temático-formais entre diferentes espaços, parece ter desdobramentos em outros dos filmes de Trapero, como *Familia rodante* (2004), por exemplo.

Em *Mundo grúa*, tal prática sugere continuidades e diferenças entre cidade e campo. Ambos os espaços apresentam-se como não acolhedores à inserção social de Rulo, cujo destino sugerido é o constante trânsito, sendo a própria cidade um polarizador inicial. O campo, avesso a qualquer tratamento bucólico ou de retorno desejado às origens tradicionais, é apresentado como desdobramento

da exploração presente na cidade. O descumprimento dos possíveis direitos trabalhistas, presente em Buenos Aires, é superado pela união dos operários no campo, a partir de uma consciência que também os afasta do trabalho em condições precárias. Em termos da construção do personagem, por outro lado, as continuidades temático-formais coincidem no trato de um operário inserido na paisagem e nos ambientes de trabalho dos quais faz parte. Ainda que enquanto desejo de apropriação de si e de seus meios de trabalho, Rulo apresenta-se como extensão dos guindastes, na cidade ou no campo. No primeiro caso, na modalidade de utopia libertadora, sobre a qual reverbera a amplitude das panorâmicas iniciais, mimetizando um olhar que se apropria de uma cidade desejada. No segundo caso, na qualidade de um corpo doente, extensão que remói a terra, matéria que guarda em si transformações e mortes naturais, sob a figura da Laguna Seca, um mar desertificado com algum potencial de presentificação do passado.

Em *Mundo grúa*, os traços do *road movie* coexistem com o surgimento de tais planícies, por vezes desérticas, sobre as quais projetam-se a solidão e a não inserção do personagem Rulo, com alguma reminiscência utópica, da magnitude de um passado mineral que se sobrepõe a um presente sem raízes ou inclusão. São passagens dispersas, especialmente associadas ao percurso de Rulo em direção à Laguna Seca, ou em seu deslocamento final em direção à cidade. Nessas passagens, com a construção de paisagens que envolvem trânsitos físicos e temporais, despontam preferências temáticas e formais que terão depuração posterior, em *Familia rodante*. Tratamos aqui, em termos narrativos, da manutenção de formas e temas ao longo dos diferentes espaços percorridos por personagens que transitam entre a cidade e o campo. Entre tais traços: o reflexo do retrovisor, as paisagens externas em movimento, bem como as internas do próprio veículo aderindo à tensão dos olhares ou ao vislumbre dos *skylines* em movimento. A referência a *Familia rodante* (2004) estipula um debate a ser aprofundado acerca do próprio *road movie* como forma de construção criativa do não lugar, associado ao trânsito entre campo e cidade, no âmbito da obra de Trapero. Sob esse viés, duas formas de construção do não lugar explicitam-se de antemão. No filme de 2004, nota-se um espaço intermediário, interno e externo, entre campo e cidade, tendo por vetor a pureza do retorno ao rural que coexiste com certa ruptura e conflito da estrutura familiar – traço este intensificado no cinema argentino na década de 1990, como apontado por Verardi (2007). Já em *Mundo grúa*, as reminiscências do *road movie* despontam em momentos de fuga perante a exploração vivenciada, seja no campo, seja na cidade. A mobilidade do olhar sugerida em tais passagens na província do país parece rimar com a liberdade da panorâmica que desliza sobre o *skyline* de Buenos Aires no início do filme, dando um laço final não destituído de utopia. Ao aproximar, simetricamente, a liberdade dos movimentos da grua urbanos e a fuga, própria aos movimentos espaciais do *road*, *Mundo grúa* sugere a própria superação da oposição campo-cidade e da exploração associada a tais espaços. Essa superação, porém, é fugaz e ambígua, unindo intuitivamente o desejo de liberdade e o peso da situação de não inclusão.

Ao cabo da análise, aqui realizada com *Mundo grúa*, pode-se considerar a importância narrativa, própria à espontaneidade documentarizante, à construção criativa de não lugares e às reminiscências do *road movie* na construção de uma série de paisagens da não inclusão. Eles acabam por associar o campo e a cidade na qualidade de espaços de exploração do operário, tensionados por uma fugaz possibilidade de liberdade.

### Considerações finais

A partir do exposto, podemos entender a relação entre campo/interior e cidade/capital sob diferentes abordagens. Segundo Bernardet (1980: 147), “conforme a posição assumida diante do mundo rural, a cidade e a desagregação que ela provoca podem ser vistas de modo negativo ou positivo”. Os filmes de Trapero

debatidos, com especial ênfase a *Mundo grúa*, nos apresentam diferentes formas de entender tais regiões, atentando em particular para o debate de uma visibilidade aos espaços e populações excluídas, a coexistência de referências narrativas e para a construção de modalidades daquilo que denominamos de não lugares. Em oposição aos não lugares de Augé, a prática espacial aqui debatida colabora exatamente para a criação de uma identidade em espaços e práticas de fronteira. Num contexto de desdobramentos do neoliberalismo, globalização e aumento da crise econômica, os próprios limites da ideia de nação estavam socialmente em pauta na Argentina.

As reatualizações das fronteiras narrativas e imaginárias entre cidade e campo no cinema acompanham a dinâmica mais ampla de redefinição do nacional, constituindo-se como espaço privilegiado para vislumbrar processos que ainda não tomaram forma social definitiva. No caso do cinema argentino, como visto, nota-se a criação de brechas, ou vislumbres dos interstícios cotidianos da cidade e do campo, que podem ser pensados como criações de um saber social sobre a crise (PAGE, 2009), explicitações da diferença cinematográfica ante à realidade política do período (ANDERMANN, 2015), ou então uma estetização que rompe carapuças e exterioriza novas significações, trazendo à tona gestos sociais latentes (COMOLLI, 1997). São também alegorias das relações entre modernidade e tradição que se reconfiguram num período turbulento. Talvez seja necessário aprofundar sua interpretação nos termos de alegorias das negociações acerca da nação, cujas representações recorrem à reconstrução das relações entre campo e cidade, espaços que não deixam de ser balizas do próprio processo de modernização. A realocação imaginária do campo-cidade promovida pelo *western* e pela obra de John Ford já anunciava, desde o início do século XX, a avassaladora importância do tema em contextos de transformações das relações capitalistas e das construções imaginárias do nacional. Na passagem para o século XXI, os paralelos campo-cidade propostos por *Mundo grúa*, culminando com ambígua fagulha de utopia, colocaram-se como ribeira particular, num contexto mais amplo de globalização e afirmação de identidades transnacionais, enfatizado por Denilson Lopes e Andréa França, cada um a sua maneira, a partir do debate das noções de paisagem transcultural e paisagem fronteiriça, referidos anteriormente.

No cinema de Trapero, as repaginações se dão na cidade, com o gosto por espaços físicos e humanos excluídos, e no campo, com as tensões entre a retomada saudosista das tradições interioranas e a tomada de paisagens áridas como projeção da não inserção, embora sem negar reminiscências utópicas. Resta-nos colocar a construção criativa de não lugares como prática de fronteira, que concentra redefinições narrativas e sociais, tendo por palco as próprias redefinições das relações entre campo e cidade. Talvez possamos falar, no caso de *Mundo grúa*, em paisagens da não inserção, com suas reminiscências do *road movie*, o leve sotaque documentarizante e os não lugares, que promovem uma união crítica não destituída de diluição, do campo-cidade, sob os ecos mais amplos de reformulação das construções do nacional e das relações centro-periferia. A partir desses traços temáticos e formais, *Mundo grúa* parece ecoar uma identidade intersticial bastante particular, alocada num campo de tensões mais amplo, composto por filmes argentinos da época com propostas em diferentes regimes de interstícios, como aqueles de Carlos Sorín (*Historias mínimas* e *El camino de San Diego*), de Adrián Caetano (*Bolivia*) ou deste com Bruno Stagnaro (*Pizza, birra, faso*).

A referida riqueza intersticial de *Mundo grúa*, sob o ponto de vista temático e do próprio ato cinematográfico, por sua vez, aponta para um campo interpretativo ainda mais amplo, a ser explorado. Podem-se encontrar ecos, por exemplo, junto ao guarda-chuva conceitual da noção de espaço praticado, tal como colocado por Certeau em *A invenção do cotidiano*. As configurações em trânsito, tais como propostas por *Mundo grúa*, passam-se por uma espécie

<sup>14</sup> Trata-se de apropriações anônimas, associadas a táticas de disfarce e camuflagem, por meio de uma criatividade tática e bricoladora, que se reapropria dos elementos disseminados pelos grandes poderes, utilizando-os a partir de novos significados.

de caça não autorizada<sup>14</sup> (CERTEAU, 1998: 38), ou *braconagem*, garimpando elementos narrativos e culturais não vistos, mesclados a referências já vistas, desdobrando-se numa nova geografia do cidade-campo a partir de fins dos anos 1990. O potencial subversivo do gesto, porém, não deixa de ser eclipsado por presenças da narrativa clássica, tendo em *Mundo grúa* um cotejo particular, que o coloca como exemplo paradigmático de cinema dos interstícios físicos e narrativos, praticado no contexto do *nuevo cine* argentino.

## Referências

AGUILAR, G. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

ANDERMANN, J. *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da hipermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

BECEYRO, R. et al. Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino). *Punto de vista*, San Luís Potosí, n. 67, p. 1-9, ago. 2000.

BERNARDET, J.-C. A cidade e o campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. In: ANDRADE, R. et al. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC; Embrafilme; Funarte, 1980.

BOLIVIA. Direção e produção: Adrián Caetano. Intérpretes: Freddy Flores, Rosa Sánchez, Oscar Berteá e Enrique Liporace. Roteiro: Adrián Caetano e Romina Lanfranchini. Buenos Aires: Fundación PROA, 2001. (75 min), black and white., color., 35 mm.

BORGONDI, L.; GUZMÁN, V. Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino. In: LUSNICH, A. L.; PIEDRAS, P. (Org.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Livrería, 2011. p. 575-607.

CARANCHO. Direção: Pablo Trapero. Produção: Pablo Trapero. Intérpretes: Ricardo Darín, Martina Gusman, Carlos Weber e José Luis Arias. Roteiro: Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre e Pablo Trapero. Buenos Aires: Matanza Cine, 2010. (107 min), son., color., 35 mm.

CARLOS, A. F. A. *O espaço urbano*. São Paulo: Contexto, 2004.

CASTELLS, E. *End of millennium*. Oxford: Blackwell, 1998.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COMOLLI, J. L. A cidade filmada. *Cadernos de Antropologia e Imagem: a cidade em imagens*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 148-157, 1997.

DEREN, M. Cinema: o uso criativo da realidade. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jan./jun. 2012.

EL BONAERENSE. Direção: Pablo Trapero. Produção: Martina Gusman e Pablo Trapero. Intérpretes: Jorge Román, Mimí Ardú, Darío Levy e Hugo Anganuzzi. Roteiro: Nicolas Gueilburt, Ricardo Ragendorfer, Dodi Shoeuer, Pablo Trapero e Daniel Valenzuela. Buenos Aires: Pablo Trapero Producciones, 2002. (105 min), son., color., 35 mm.

EL CAMINO DE San Diego. Direção e roteiro: Carlos Sorín. Produção: Óscar Kramer e Hugo Sigman. Intérpretes: Ignacio Benítez, Carlos Wagner La Bella, Paola Rotela e Silvina Fontelles. Roteiro: Carlos Sorín. Buenos Aires: Guacamole Films, 2006. (98 min), son., color., 35 mm.

EL CLAN. Direção: Pablo Trapero. Produção: Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar, Esther Garcia, Matías Mosteirín, Hugo Sigman e Pablo Trapero. Intérpretes: Guillermo Francella, Peter Lanzani, Lili Popovich e Gastón Cocchiarale. Roteiro: Julian Loyola, Esteban Student e Pablo Trapero. Buenos Aires: Matanza Cine, 2015. (108 min), son., color., digital.

ELEFANTE BLANCO. Direção: Pablo Trapero. Produção: Juan Pablo Galli, Juan Gordon, Juan Vera, Alejandro Cacetta e Pablo Trapero. Intérpretes: Ricardo Darín, Jérémie Renier e Martina Gusman. Roteiro: Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre e Pablo Trapero. Buenos Aires: Matanza Cine, 2012. (105 min), son., color.

FAMILIA RODANTE. Direção: Pablo Trapero. Produção: Robert Bevan, Donald Ranvaud e Pablo Trapero. Intérpretes: Graciana Chironi, Nicolás López, Liliana Capurro e Ruth Dobel. Roteiro: Pablo Trapero. Buenos Aires: Matanza Cine, 2004. (103 min), son., color., 35 mm.

FRANÇA, A. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 61-75, jan./jun. 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2jaQnxc>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

HISTORIAS MÍNIMAS. Direção: Carlos Sorín. Produção: Martin Bardi. Intérpretes: Javier Lombardo, Antonio Benedicti, Javiera Bravo e Julia Solomonoff. Roteiro: Pablo Solarz. Buenos Aires: Guacamole Films, 2002. (92 min), son., color., 35 mm.

LA CIÉNAGA. Direção e roteiro: Lucrecia Martel. Produção: Lila Stantic. Intérpretes: Mercedes Morán, Graciela Borges, Martín Adjemián e Leonora Balcarce. Buenos Aires: 4k Films, 2001. (103 min), son., color., 35 mm.

LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Edicions 62, 1978.

LEONERA. Direção: Pablo Trapero. Produção: Youngjoo Suh e Pablo Trapero. Intérpretes: Martina Gusman, Elli Medeiros e Rodrigo Santoro. Roteiro: Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre e Pablo Trapero. Buenos Aires: Matanza Cine, 2008. (113 min), son., color., 35 mm.

LOPES, D. Paisagens transculturais. In: LOPES, D.; FRANÇA, A. (Org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Unichapecó, 2010. p. 91-108.

MUNDO GRÚA. Direção: Pablo Trapero. Produção: Lita Stantic e Pablo Trapero. Intérpretes: Luis Margani, Adriana Aizemberg, Daniel Valenzuela, Roly Serrano e Federico Esquerro. Roteiro: Pablo Trapero. Buenos Aires: Cinematografica Producciones, 1999. (90 min), son., black and white., 35 mm.

NACIDO Y CRIADO. Direção: Pablo Trapero. Produção: Douglas Cummins e Pablo Trapero. Intérpretes: Fernanda de Almeida, Federico Esquerro, Martina Gusman e Tomás Lipan. Roteiro: Mario Rulloni e Pablo Trapero. Buenos Aires: Matanza Cine, 2006. (100 min), son., color.

ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

OUBIÑA, D. Between breakup and tradition: recent Argentinean cinema. *Senses of Cinema*, Melbourne, n. 31, abr. 2004. Disponível em: <<http://bit.ly/2ibGKA9>> Acesso em: 1 jul. 2016.

PAGE, J. *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. Durham; London: Duke University, 2009.

PIZZA, BIRRA, FASO. Direção: Adrián Caetano e Bruno Stagnaro. Produção: Bruno Stagnaro. Intérpretes: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán e Adrián Yospe. Roteiro: Adrián Caetano e Bruno Stagnaro. Buenos Aires: Palo y a La Bolsa Cine, 1998. (76 min), son., black and white., digital.

SARLO, B. *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

VERARDI, M. Representaciones familiares en el Nuevo Cine Argentino. In: JORNADAS DE JÓVENES INVESTIGADORES, 4., 2007, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2007.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

# Uma análise de reportagem fora da “agenda do dia”: Gibby Zobel é o repórter

## Nivaldo Ferraz

Coordenador e professor do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi (SP). Doutor formado pelo Programa Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).  
E-mail: ferraznivaldo@gmail.com

**Resumo:** Após uma definição de reportagem e de reportagem no rádio, uma análise de reportagem do jornalista britânico radicado no Brasil Gibby Zobel demonstra uma amplitude radiofônica, social e política da expressividade desse gênero, a expandir o conceito de reportagem exposto em manuais de radiojornalismo. Novos elementos estéticos e de conteúdo justificam essa expressividade, entre eles uma narração impressionista do repórter, mesclada com sons ambientes, música e silêncio; além do conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams, que leva a encontrarmos espaços sociais ainda não ocupados no “agora”, para além do histórico e do social que já se reconhecem.

**Palavras-chave:** Rádio; Reportagem; Estrutura de sentimento; Som; Silêncio.

## An analysis of reporting out of the “agenda of the day”: Gibby Zobel is the reporter

**Abstract:** After a definition of reporting process and production on the radio, an analysis of the reportings by British journalist based in Brazil Gibby Zobel demonstrates a radiophonic, social and political amplitude of the expressiveness of this genre, to expand the concept of reporting exposed in radio journalism manuals. New aesthetic and content elements justify this expressiveness, among them an impressionist retelling of the reporter, mixed with ambient sounds, music and silence; beyond Raymond Williams’ concept of feeling structure, which leads us to find social spaces not yet occupied in the “now” like a concept, beyond the historical and the social that already recognized.

**Keywords:** Radio; Reporting; Structure of feeling; Sound; Silence.

## Introdução

Este artigo destina-se a apresentar, de um lado, alguns conceitos que constituem um modelo de análise de reportagens para rádio, composto por elementos que evidenciam reportagens realizadas com temas e em locais deslocados dos eixos e temas comuns ao jornalismo de composição social dominante. De outro lado, o estudo pretende analisar uma reportagem sob os conceitos desenvolvidos nesse modelo, com intenção de demonstrar a eficácia dele no sentido de reconhecer reportagens que promovam a inclusão de minorias que normalmente não habitam a agenda do dia do jornalismo convencional praticado pelo rádio. Essa inclusão pode ser reconhecida através do conceito de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams (1980). Para chegar a esse ponto, desenvolvemos alguns conceitos partidos de estudos do meio jornalístico impresso, em que a reportagem como gênero teve início. Esses conceitos migram com alguns deslocamentos a favorecer os fundamentos de uma reportagem no rádio específica, composta de narração impressionista (SODRÉ; FERRARI, 1986), como a restabelecer certa subjetividade e nível de autoria ao repórter de rádio, mas também feita de elementos que promovem o rádio a um meio de expressão com linguagem própria (BALSEBRE, 2007), através de sons, música e silêncio.

O modelo será aplicado à análise da reportagem “Wet”, do repórter inglês radicado no Brasil Gibby Zobel, feita na aldeia Palikur, no Amapá. O objetivo é demonstrar a possibilidade de realização de reportagens com temas e pessoas com histórias interessantes a contar aos ouvintes, ainda a serem descobertas. É também uma possibilidade ao rádio brasileiro de alternar as perspectivas de pautas para além do que é coberto pelo necessário sistema *all news*, a tomar como exemplo o programa *Outlook* da BBC Radio Four, que difundiu a reportagem em 2014.

Justifica-se essa busca pela escassez de reportagens radiofônicas cujas perspectivas extrapolem as fronteiras do esperado, da ordem do dia, da agenda estabelecida pela classe dominante aos principais grupos brasileiros que sustentam redes de rádio e são, por esse motivo, ainda, capazes de grande alcance da população do país.

## Uma definição de reportagem e de reportagem no rádio

A reportagem como a conhecemos tomou corpo entre o final do século XIX e começo do século XX (LAGE, 2002: 17-20) como resposta ao sensacionalismo dos magnatas da imprensa dos Estados Unidos Joseph Pulitzer (1847-1911) e William Randolph Hearst (1863-1951); ou ao final da década de 1910 (LEANDRO; MEDINA, 1968) em muitos jornais. Para Paulo Roberto Leandro e Cremilda Medina (1968), a reportagem principiou ainda na década de 1910, quando eclodiu a Primeira Grande Guerra. A complexidade de causas que culminaram no conflito gerava a necessidade de explicações. As consequências do início da Guerra geravam outras mais. Não bastava apenas informar aqueles acontecimentos, era necessário interpretá-los, inter-relacioná-los. Em qualquer das duas visões que se considere, quando a simples notícia não foi suficiente para explicar o que estava acontecendo no mundo, um novo método de construção narrativa foi necessário para interpretar os acontecimentos à luz de uma sequência que fornecesse sentido.

É a partir dessa deficiência que o público começa a esperar um tratamento informativo de maior qualidade. E exatamente vindo favorecer o atendimento a esta necessidade é que surge a revista *Time*, voltada para o relato dos bastidores, para a busca de conexões entre os acontecimentos, de modo a oferecer uma compreensão aprofundada da realidade contemporânea. (LIMA, 2004: 19).

A necessidade deu origem à reportagem nos jornais e revistas, na forma de *gênero*, sendo ela “o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística” (MARQUES DE MELO, 1994: 65). A reportagem também serve de

base de reconhecimento sobre jornalismo interpretativo. No “caso particular do jornalismo interpretativo, a grande mudança parece ter sido o desenvolvimento da reportagem, com o reforço analítico e documental que procurou situar mais precisamente o cidadão diante dos acontecimentos” (Ibid.: 43). A observação de que a reportagem é ferramenta do jornalismo interpretativo é ainda anterior, feita pelo professor Luiz Beltrão, a demonstrar elementos comuns às definições de ambos. Nesse sentido, o “jornalismo interpretativo é o objetivismo multiangular da atualidade apresentado pelos agentes da informação pública para que nós próprios, os receptores, o analisemos, julguemos e possamos agir com acerto” (BELTRÃO, 1980: 46). O conceito de Beltrão fala da reportagem com outras palavras, pois não há outro gênero no jornalismo que dê melhores ferramentas para interpretação e julgamento público.

Essas duas visões concordam com a dos professores Leandro e Medina a respeito do jornalismo interpretativo. Segundo eles, não “se contentar com um relato mais ou menos perceptivo do que está acontecendo, mas buscar um aprofundamento: isto é fazer jornalismo interpretativo” (LEANDRO; MEDINA, 1968: 40). Essas três visões, além de se aproximarem entre si, convergem, todas elas, para os elementos básicos constituintes da reportagem. Ela é procedimento de pesquisa, coleta, apuração, organização, redação, – gravação no caso da reportagem de rádio – e edição de um fato que se aprofunda a partir da notícia.

Além de poderem *anunciar, enunciar, pronunciar e denunciar* (SODRÉ; FERRARI, 1986), as reportagens são determinantes do interesse que uma emissora, uma equipe ou um jornalista demonstram por um assunto. São determinantes também do interesse que querem despertar no público. A narração impressionista, raramente aproveitada pelo jornalismo objetivo que normalmente implantam as equipes de rádio, é fruto de uma percepção apurada do repórter quando no local do fato, ou quando diante da situação em que o acontecimento se desenrola. A observação apurada do repórter deve estar presente, sempre em busca dos relatos e percepções humanistas dos acontecimentos. Para Sodré e Ferrari, a humanização do relato é fator preponderante para o “sucesso” de uma reportagem e passa definitivamente pelo “caráter impressionista do narrador”, de forma que

a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele “que está presente”, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita em 1ª pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproximação. (Ibid.: 15).

Os estudiosos do meio radiofônico persistem em estabelecer com clareza a autonomia do meio por sua linguagem própria. Para Emílio Prado, mais que isso, a ampla linguagem própria do rádio é subjugada, minimizada pelos métodos e produtos radiofônicos que o jornalismo faz sob influência da mídia impressa, pois

as estruturas funcionais que aqui se propõem são dinâmicas em si mesmas como o é o rádio, mas estão dirigidas pela tentativa de compreender o meio em si mesmo – longe do servilismo histórico imposto ao rádio pela “prestigiosa” cultura impressa. O desconhecimento dessas estruturas leva a uma subutilização das possibilidades desse meio, diminuindo a eficácia em sua utilização clássica e impossibilitando qualquer alternativa. (PRADO, 1989: 15-16).

Ainda que a linguagem radiofônica ampla tenha sua clara autonomia, é inegável que a linguagem do jornalismo no rádio, quando o momento era de sua constituição, foi influenciada pela linguagem do jornalismo impresso. No Brasil, essa influência está marcada em nomes como Corifeu de Azevedo Marques (Diários Associados e Rádio Tupi), Carlos Spera (Diários Associados e Rádio Difusora), Reali Júnior (O Estado de S. Paulo e Rádio Jovem Pan), Lourenço Diaféria (Folha

da Manhã, Jornal da Tarde, Diário Popular, Rádio Gazeta), entre muitos outros. Mas essa influência sofreu rapidamente um revés e, com o tempo, o jornalismo radiofônico tornou-se autônomo em seus meios de fazer. Ganhou personalidade própria, ainda que no princípio a influência do jornalismo impresso tenha dado o toque do trabalho prático. Por esse motivo, o jornalismo de rádio e a reportagem – objeto deste artigo – nesse meio pode, sempre, ser renovada em perspectivas sonoras e narração. Um dos caminhos da renovação é dar espaço à visão aguçada do repórter sobre os fatos e espaço para ele expressar em seu texto sua visão, sobretudo quando a pauta favorece uma visão humanista e menos objetiva do que obrigam as regras da objetividade do jornalismo tratado por todo o tempo em emissoras que informam 24 horas ao dia – as chamadas rádio *all news*. Para a reportagem que escapa o espectro comum à agenda dessas rádios, é cabível a narração impressionista do repórter (SODRÉ; FERRARI, 1986: 15).

Embora também sejam pertinentes as manifestações de Arnheim (2005) e Balsebre (2007) sobre as dificuldades impostas pela narração jornalística no rádio – para Rudolf Arnheim “Geralmente falta ao repórter esse raro talento de narrar de forma coerente e vivida o que acontece, num improviso em que submeta suas palavras ao som ambiente nos momentos certos” (ARNHEIM, 2005: 55) e para Balsebre, na “informação radiofônica se produz uma exagerada relevância do monólogo expositivo, uma das formas expressivas da palavra, e se ignoram outras, que impedem ver a amplitude expressiva da linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 2007: 24, tradução nossa)<sup>1</sup> – é possível a construção de uma reportagem para rádio a contemplar, além dos elementos da *linguagem radiofônica* (Ibid.), uma significância cultural e política, identificadas com o universo dos *estudos culturais* ingleses representados pelo conceito de *estrutura de sentimento* e desvendadas por um modelo de análise cuja construção veremos adiante.

<sup>1</sup> Do original: “información radiofónica se produce una exagerada relevancia del monólogo expositivo, una de las formas expresivas de la palabra, y se ignoran otras, que impiden ver la amplitud expresiva del lenguaje radiofónico”.

Entre as concepções sobre reportagens em rádio, e sobretudo nas rádios da América Latina, está a do estudioso Mário Kaplún (1978: 142, tradução nossa), para quem a

rádio-reportagem não é uma breve exposição sobre um tema [...] e sim uma apresentação relativamente completa do tema. Geralmente dura meia hora, ou pelo menos quinze ou vinte minutos. Às vezes há reportagens tão interessantes e tão variadas em recursos que duram quarenta ou quarenta e cinco minutos sem que resultem pesadas nem longas<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Do original: “radio-reportaje no es una breve exposición sobre un tema [...] sino una presentación relativamente completa del tema. Suele durar media hora, o por lo menos quince o veinte minutos. A veces hay reportajes tan interesantes y tan variados en recursos que duran cuarenta o cuarenta y cinco minutos sin que resulten pesados ni largos”.

Na contemporaneidade, tende-se a considerar como reportagem em rádio um relato do repórter em tempo menor do que o observado por Kaplún, porque “as reportagens elementares que em geral são emitidas dentro dos serviços principais de notícias não costumam durar mais de 2 ou 3 minutos” (HERRERA DAMAS, 2008: 30, tradução nossa)<sup>3</sup>. Na farta bibliografia de manuais de reportagem para o rádio, uma das mais curiosas referências é de José Ignacio López Vigil (2003: 288), que define dois tipos de repórteres:

<sup>3</sup> Do original: “los reportajes elementales, que se suelen emitir dentro de los servicios principales de noticias, no suelen durar más de 2 ó 3 minutos”.

Os que diariamente vão para a rua fazer os relatos (em inglês, *report*) e os que elaboram, depois de um árduo trabalho de investigação, uma reportagem (não seria melhor chamá-los de *reportagistas*?). Os primeiros agem como peões no xadrez jornalístico. Os segundos ocupam casas de cavalo. De fato, pode-se dizer que a reportagem tal como evoluiu desde a época de Morrison, constitui o formato-rei, a *síntese* do *gênero jornalístico*. Nela cabem todos os outros formatos radiofônicos, dos informativos aos de opinião, até mesmo os dramatizados e musicais.

É sobre esses “cavalos” do jogo de xadrez de López Vigil que recai a observação deste artigo: sobre os repórteres que não estão na situação ou integralmente no dia-a-dia das emissoras *allnews*; sobre os repórteres que vão aos lugares em que não há outros repórteres, em busca de uma história diferente para contar a seus ouvintes.

### Estrutura teórica da reportagem para além da agenda do dia

Em primeiro lugar é preciso salvaguardar a importante função das emissoras *all news*, quando se entregam a informar as notícias urgentes, necessárias, fundamentais a influir no cotidiano das pessoas. Por outro lado, há uma característica da chamada “agenda do dia”, a ser mediada no jornalismo pelo conceito de *centro*, difundido no âmbito do rádio por Meditsch (2001), apoiado em Gurevitch e Blumler (1993). Para esses autores, o *centro* é principalmente um lugar de decisões sobre quais informações serão escolhidas para serem apresentadas ao público. Para Meditsch, o *centro* é oportunidade para o jornalista se aproximar do poder por “fascínio” (VILLAFANÉ; BUSTAMANTE; PRADO, (1987) apud MEDITISCH, 2001: 107) pelo poder e por figuras públicas. O autor também afirma que há a construção de uma malha discursiva em que os poderes públicos são grandes fontes para os jornalistas, com centros de comunicação que possuem eficientes estruturas de informação de toda sociedade. Observa ainda Meditsch (2001), baseado em Gomis (1991), que nas rádios de informação voltadas ao público de elite “as fontes fazem parte deste público e a mediação do jornalista (entre fonte e redação), assim como a exercida pela redação (entre fonte e público), fica circunscrita aos jogos políticos que ocorrem no âmbito dessa elite” (MEDITISCH, 2001: 107). Soma-se a isso o fator geográfico que caracteriza o *centro* das informações como a esfera de interesse: “internacionalmente, das metrópoles em relação aos países periféricos; no âmbito nacional, da capital para o interior; no regional, da cidade para o campo; no municipal, do centro para o subúrbio” (loc. cit.).

Essa roda retroalimentar social faz o jornalista “dar as costas” para parte de seu público, pois “ao rádio informativo interessa a audiência dos ‘ricos” (Ibid.: 97). O *centro* é também uma qualidade de discurso que media o *status quo* e o que ele necessita para permanecer como tal, negociado social e politicamente com um comedido avanço de forças, grupos, comportamentos, novas necessidades sociais. Todos eles são permitidos pela ideia do *centro*, em reconhecimento, em geral depois de muita luta dessas minorias, que por mérito próprio ocupam lentamente um espaço nas emissoras majoritárias.

Essa qualidade do discurso do *centro* fundamenta uma hegemonia apoiada na sustentação da democracia ocidental, que é uma “democracia de espectadores” na concepção de Noam Chomsky, em que o “rebanho desorientado”, como é vista a população pelo poder dominante, é chamado a eleger um líder. Depois de elegê-lo, a população convocada a votar se afasta do centro dos acontecimentos e assiste ao líder e a uma comissão de escolhidos atuarem diante dos fatos sociais. Há um princípio por trás disso, exposto com ironia por Chomsky (2014:17-18):

O princípio moral imperativo é que a maioria da população é simplesmente estúpida demais para conseguir compreender as coisas. [...] Precisamos de algo que domestique o rebanho desorientado, e esse algo é a nova revolução na arte e na democracia: a produção do consenso.

A expansão das fronteiras proporcionadas por um olhar inclusivo do repórter fornece o escape – inclusive do consenso mostrado por Chomsky – que este artigo busca. As reportagens de rádio cujos repórteres buscam histórias além do previsto possuem grande oportunidade de expandir as bordas do jornalismo apoiado sobre o conceito de *centro*.

### Um modelo de análise

Um modelo para analisar esse tipo de conteúdo, que saia da concepção do *centro*, seria composto de *estrutura de sentimento* (WILLIAMS, 1980), narração impressionista (SODRÉ; FERRARI, 1986), música radiofônica (BALSEBRE, 2007) e silêncio (SCHAFER, 2011; ZOBEL, 2014).

Um dos conceitos difundidos pelos *estudos culturais* ingleses é o de estrutura de sentimento, de Raymond Williams (1980). Em termos gerais, diz respeito a certos espaços ou dobras sociais ainda não ocupadas pela produção dos meios de comunicação, ocupações de espaços ainda não reconhecidos e legitimados integralmente pelo jornalismo, mas que se manifestam em seus nichos e podem ser observadas como tendências em seu lugar. São normalmente tendências de classes ou grupos que não possuem voz ativa na agenda do jornalismo, em claro clamor de inclusão. Essa ferramenta que elegemos para analisar reportagens de rádio mais adiante, a *estrutura de sentimento*, define-se como uma *experiência* vivida no presente das massas que vale mais do que o social apoiado em bases do passado.

Se o social é sempre passado, no sentido de que sempre está formado, devemos encontrar outros termos para a inegável experiência do presente: não só para o presente temporal, a realização disto e deste instante, mas a especificidade do ser presente, o inalienavelmente físico, dentro do qual podemos discernir e reconhecer efetivamente as instituições, as formações e as posições, ainda que não sempre como produtos fixos, como produtos definidores. (WILLIAMS, 1980: 150, tradução nossa)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Do original: “Si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la inegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, como productos definidores”.

Dessa forma, “tudo o que é presente, mobilizador, tudo o que escapa ou parece escapar do fixo, do explícito e o conhecido, é compreendido e definido como o pessoal: isto, aqui, agora, vivo, ativo, ‘subjetivo’” (Ibid.: 150-151, tradução nossa). Tudo o que permitir “acessar a emergência de novas características que ainda não se concretizaram em ideologias, convenções, normas, fórmulas e gêneros” (GOMES, 2011: 18), e proporcionar descobrir o que é novo, um dos postulados da *estrutura de sentimento*, importarão definitivamente em nosso modelo de análise, pois estarão a demonstrar uma possibilidade que tende a contrariar a teoria do *centro*. Essa perspectiva servirá para observar a potencialização de uma cultura latente e as manifestações sociais emergentes que ocupam um espaço conquistado na dinâmica da rotina do jornalismo de rádio. Também servem para observar o envolvimento do tema e da estrutura da reportagem a deslocarem um eixo pré-concebido de temas e espectros de cobertura, cuja característica principal sugere ser a imobilidade.

A palavra, de preferência em composição de uma narração impressionista (SODRÉ; FERRARI, 1986) que habita a definição de reportagem neste artigo, se repete neste modelo de análise de reportagem de rádio. Não é usual ao repórter possuir espaço e tempo para elaborar uma narração que vá além do discurso objetivo a cumprir as principais metas do lide do jornalismo (quem, que, quando, como, onde e por quê). É esse não tempo e esse tipo de repórter que se busca neste artigo.

A música radiofônica (BALSEBRE, 2007) é um elemento de destaque em uma reportagem mais elaborada para o rádio. O ponto ideal de ocupação de espaço sonoro pela música é tê-la desprendida de seu conceito inicial de arte pura. Ela pode ser lançada como componente fundamental no quadro narrativo de uma reportagem para o rádio, remetendo-a (a música) a seu lugar original de música radiofônica.

Tendo em conta que o rádio não é só um meio de difusão, não há que entender o uso da linguagem musical no rádio como uma realidade alheia ao sistema semiótico da linguagem radiofônica. A música no rádio é a música radiofônica, valor de uso comunicativo e expressivo especificamente radiofônico. (Ibid.: 90, tradução nossa)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Do original: “Teniendo en cuenta que la radio no es solo un medio de difusión, el uso del lenguaje musical en la radio no hay que entenderlo como una realidad ajena al sistema semiótico del lenguaje radiofónico. La música en la radio es la música radiofónica, valor de uso comunicativo y expresivo específicamente radiofónico”.

A música possui papel na condução do ouvinte a espaços sonoros oníricos profundos. Como todo som em reportagem, deve ser também trazida do fundo à frente da audição, a ocupar mais espaço e tempo, ao ponto de se caracterizar como parte integrante da narrativa. Ela não deve ser os três segundos convencionais que já prenunciam seu fatal *background* antes da fala do repórter ou de uma sonora do entrevistado. A música surge como um gênero

sonoro absolutamente diverso dos outros que se apresentam e traz um apelo emocional insuperável, podendo estabelecer na audiência sensações de medo, suspense, alegria, tranquilidade, tristeza.

O silêncio e o som completam-se em uma dualidade inversa perfeita, pois encaixada conceitualmente entre uma totalidade e sua absoluta ausência. O som e o silêncio estão ligados, de forma que “O som é presença e a ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som... Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio” (WISNIK, 2002: 18). Sobre o silêncio, o repórter de rádio que o respeita, respeita também o som que a reportagem invoca. O repórter *freelancer* britânico Gibby Zobel, que vive no Brasil realizando reportagens de rádio e vídeo para a *internet*, em geral para a BBC de Londres, está acostumado com essa lida.

Uma coisa que gosto muito de fazer é brincar com [...] não silêncio [...] em termos de som morto como a gente fala, mas acho que é muito importante você ouvir uma pessoa pensando. Que é diferente de uma pessoa com uma narrativa plena... Você ouvir uma pessoa respondendo alguma coisa, tipo, esperando, dando aquela pausa...eu não tiro essa coisa da matéria. Eu coloco porque é interessante ouvir o pensamento das pessoas (ZOBEL, 2014: 356, Anexo 2).

O respeito que o repórter Gibby Zobel tem pelo pensamento de seus entrevistados é algo que estabelecemos como parte de nosso conceito para a realização de uma reportagem. Se não a torna criativa exclusivamente pelo respeito ao entrevistado, a torna natural como não são as reportagens editadas com a intenção de se buscar o tempo mínimo. Isso é fazer o contrário do que fazem editores e repórteres de equipes de jornalismo em rádio, que costumam cortar os silêncios e os pensamentos que provocam pausa no discurso dos entrevistados para ganhar tempo na reportagem e torná-la mais enxuta. Esses cortes tornam a reportagem uma negação do tempo natural do entrevistado. Portanto, é passível de crítica, do ponto de vista ético, por manipular a realidade. É necessário manter o silêncio onde ele existe. Trata-se de um silêncio que “torna-se cada vez mais valioso, na medida em que nós o perdemos para vários tipos de ruído: sons industriais, carros esportes, rádios transistores etc. [...] Silêncio é uma caixa de possibilidades. Tudo pode acontecer para quebrá-lo” (SCHAFER, 2011: 59).

Gibby Zobel realiza reportagens para o programa *Outlook* da BBC Radio Four, disponível também na internet. O programa é uma reunião de reportagens chegadas de vários pontos do mundo onde a BBC mantém repórteres e aos quais pede matérias. Uma das matérias emitidas foi “Wet”, de Zobel, cujo roteiro fornecido pelo repórter, originalmente em inglês e traduzido por mim, apresento a seguir:

#### **Roteiro da reportagem “Wet”**

#### **BBC – “Wet” script – Tradução**

#### **0.00 MÚSICA [Lamentos] 0.06**

GZ: A cidade mais ao norte do Brasil, Oiapoque, está tão lá em cima na América do Sul que se localiza, na verdade, no hemisfério norte.

GZ: E é onde estou de pé agora, na fronteira com a Guiana Francesa. 1.18

GZ: Eu, na verdade, desci alguns poucos quilômetros rio abaixo, e estou em uma de uma série de aldeias indígenas. Esta é da tribo Palikur. 1.28

GZ: E é aqui que vive Wet, um *etnocosmologista*, e um escultor das estrelas. 0.34-0.55

MÚSICA ... peça temática original da série Cosmos de Carl Sagan {DETALHE PERMISSÃO} 0.55

GZ: Você pode entender por que as estrelas é [sic] tão importante para o povo Palikur. À noite, não há nenhuma luz artificial e você fica dominado pelos bilhões e bilhões de estrelas...

**GZ: Você poderia me contar a origem do seu nome, por que você é chamado de Wet?**

Meu nome é Manoel Antonio, Wet. Minha mãe me deu o nome Wet porque tem um beija-flor na floresta que ela achou bonito, então ela escolheu esse nome para mim. Eu sou um artista dos Palikur. Eu não sabia que eu era um artista até que um homem branco me disse que eu era.

Eu tenho 85 anos. Eu tenho 11 filhos, mais ou menos.

**GZ: Você poderia me contar sobre sua família, e o que você se lembra da sua infância aqui?**

Quando eu era uma criança, minha mãe me abandonou. Eu fui viver com minha tia, mas ela morreu, e então eu fui viver com outra tia e ela morreu também. Eu tinha 12 anos, era uma vida muito precária.

**GZ: Você poderia me contar quando você começou sua jornada como um artista?**

Meu avô era um xamã. Quando ele morreu, eu comecei a colecionar madeira para esculpir e desenhar como ele tinha feito. Então eu comecei a aprender. Eu comecei a pensar de meu ponto de vista, da minha perspectiva... Agora já faz 40 anos que trabalho com madeira.

**GZ: Wet, eu entendo que você é um tipo de *etnocosmologista*, você faz esculturas de constelações que as pessoas veem nas estrelas.**

Os primeiros escultores [sic] que fiz foram de animais. Onça-pintada, jacaré, gaivotas, galo-da-serra, anaconda. E então comecei a contar histórias sobre as estrelas. A maior estrela é conhecida como as sete estrelas. Não é uma constelação, mas sete estrelas em uma. E é soberana. É a estrela que governa, controla tudo.

FX: RAIN

Quando a estação chuvosa começa, é ele quem envia a chuva. Quando chove, ele inunda os campos. A história é que seu barco – ele sempre circula com muitas pessoas em seu barco – é capaz de carregar todo mundo. Toda vez que ele troveja, ele dá uma grande batida de palmas trovejante, nos avisando que ele está fazendo seu trabalho [trovão!]. Toda estrela tem uma história. Foi o xamã quem descobriu essas histórias e quem as passa para frente. Existem as histórias reais e também existem os mitos. Por exemplo, a cobra de três cabeças. Ela não existe, é só uma lenda. A história é assim, quando você entra num campo ou sai à caça, você ouve um animal chamando, mas não tem certeza de que animal se trata. Poderia ser uma onça-pintada, ou um bugio, ou um tamanduá. Mas você não sabe, e assim a lenda nasce.

[ÁUDIO DE BUGIO!] 6.13

**GZ: Hoje, Wet está trabalhando em um cervo, que está tomando forma na minha frente agora, ele ainda não esculpiu os pés ou os olhos ainda, e então ele vai colocar um pouco disto, que é uma garrafa plástica de dois litros de um líquido que parece vermelho arroxeadado e vem de uma das árvores daqui.**

**Este é um ambiente tropical muito quente e úmido. Você poderia explicar como o clima informa seu trabalho em termos de tipos de materiais que você usa?**

Esta área onde nós estamos, no norte, é muito quente. Se a madeira fica muito quente, ela racha, então eu tenho que trabalhar na sombra. Você não pode trabalhar no calor extremo ou, quando chove, você tem o abrigo de uma árvore.

Eu uso um lápis para riscar o desenho na madeira e pinto entre as linhas. 7.16

**GZ: Eu estou olhando o céu noturno acima de mim, e é fantástico. Nós estamos bem a norte do Equador, então na minha frente posso ver a Ursa Maior, de ponta a cabeça, o símbolo clássico do hemisfério norte, e quando me viro, posso ver o Cruzeiro do Sul, o clássico símbolo do hemisfério sul. Então, aqui na aldeia Kumané, estamos a aproximadamente cinco horas de descida pelo rio até Oiapoque, a cidade, onde há um museu dedicado à cultura dos povos nativos. E onde o trabalho de Wet não é apenas exibido, mas também vendido. O museu mantém uma pequena percentagem do dinheiro, e o resto retorna para Wet, para que ele continue seu trabalho. 8.20**

GZ: Estou aqui no museu Kuahí, com o diretor Elio, e é aqui que o trabalho de Wet está sendo exposto para um público tanto nacional quanto internacional.

Elio, você poderia me dizer a importância que o trabalho de Wet tem aqui? 8.35

E: Então, Wet, Manuel Antonio, ele é da tribo Palikur. Quando o museu foi criado, era principalmente para preservar a cultura indígena, para reforçar seu trabalho, de modo que sua arte pudesse ser valorizada. Com a etnocosmologia, estamos pesquisando o conhecimento dele sobre as constelações como lenda, mito e história.

**Assim como seu avô transmitiu a você o conhecimento dele, você está transmitindo suas habilidades para suas crianças, do povo Palikur?**

Os jovens não estão interessados no trabalho dele. Eles não querem aprender, se tornar artistas. Eles estão abandonando nossa cultura indígena. Então, o que o homem branco vai dizer? Ele vai dizer que os índios nativos não existem mais. Meu conhecimento não foi espalhado, então essas sementes não foram plantadas. A semente tem permanecido comigo e vai morrer comigo. Eu queria ofertá-la para todo mundo semear, plantar, produzir, para ela crescer. Eu fui colocado nesta Terra para ensinar meus irmãos. De modo que um dia o homem branco venha aqui, veja nosso trabalho, nossa cultura, como os indígenas vivem, como se alimentam, quais são suas ideias. Nós estamos valorizando a cultura do homem branco. Mas a cultura do homem branco é a cultura do homem branco. E a cultura dos indígenas é a cultura dos indígenas. Quem sabe se nossa língua sobreviverá por mais de 20 anos? Quem sabe se não abandonaremos nossa própria língua? Porque se fizermos isso, um dia os indígenas vão desaparecer do mapa. Quando eu morrer, quem vai ensinar aquele jovem? Ninguém. Vai desaparecer junto com a sabedoria que tem.

**MÚSICA: [LAMENTOS] FIM**

### Análise de “Wet”

Em 9 minutos de reportagem, Gibby Zobel nos leva ao coração da mata, exclusivamente pelos sons que propõe. Ao fazer isso, em primeiro lugar retira de seu trabalho a questão de cobrir como jornalista o *centro* dos acontecimentos. É exatamente aquilo que está fora do eixo em torno do qual circula a grande maioria dos jornalistas que atrai Zobel. Ele assume uma pauta contra a corrente do jornalismo de rotina, buscando pessoas interessantes, seja por sua história, seja pelo que fazem. “Primeiro o foco é o entrevistado, em geral nas minhas reportagens eu foco em uma pessoa só” (ZOBEL, 2014). Com “Wet”, Zobel nos faz refletir que existe arte em muitas civilizações e que, assim, a expressão artística não é privilégio do ocidente civilizado. Evidentemente a reportagem está também alinhada a um acontecimento que desperta interesse histórico, pois é suficiente o fato de que existe um artista vivendo de sua arte na floresta: um indígena que provavelmente não sabe o que é um museu. Esse choque traz um sentido vívido na maneira de enxergar a história e a sociedade e isso reforça a existência da *estrutura de sentimento* na reportagem.

A reportagem, em sua narrativa de palavras, torna-se um exemplo de *storytelling*, em que o entrevistado narra sua história de forma sintética. Como sempre, no caso de Zobel, usa-se o recurso chamado no rádio de “*voice over*”. Isso implica outra voz traduzindo para o inglês aquela fala original, para a matéria ficar apta a ser ouvida pelo público da BBC.

Ao mesmo tempo, produzindo reportagens para a rede pública BBC, Zobel faz o que diz Jay Allison sobre a missão do comunicador de uma emissora pública:

nós temos um chamado, uma missão de que existe fora do mercado e diretamente na esfera cívica. Nós esperamos desafiar a linha divisória em favor de dar voz àqueles que não são ouvidos. Nós podemos servir essa missão através de reportagens e documentários tradicionais, mas também temos a oportunidade de ajudar os cidadãos a falarem por eles próprios e a falarem diretamente um ao outro. (ALLISON, 2007: 92, tradução nossa)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup>Do original: “We have a calling, a mission that exists outside the marketplace, squarely in the public realm. We are expected to defy the bottom line in favor of giving voice to those who are not often heard. We can serve that mission through traditional reporting and documentary, but we also help citizens speak for themselves and speak directly to one another”.

Jay Allison é ex-repórter independente, ex-repórter da NPR, dos Estados Unidos, e um dos colaboradores para a série de rádio *This American Life*. Como ele explica, o britânico Gibby Zobel cumpre a missão que deve assumir um repórter de rádio pública: dar voz a quem não tem. As falas que Zobel faz são realizadas dentro da situação. “Eu gosto de fazer todos os ‘links’ ao vivo. Eu não gosto de voltar pra casa e fazer lá. Às vezes é necessário, mas se eu consigo fazer tudo ao vivo, fico feliz” (ZOBEL, 2014).

Em “Wet”, o que também toma forma definida é a constituição sonora do local em que o repórter está. Isso serve, para, como ele diz, colocar na matéria todo o

ambiente de que o entrevistado faz parte. Por isso, logo na abertura, a reportagem mostra o trecho da música “Lamento”, mesclada com o som de remos na água. Essa combinação oferece a impressão clara de que o repórter está indo para a aldeia pelo rio. A música parece ajudar a mover o barco onde o repórter está. O próximo som que toma lugar é o ambiente onde está Zobel, na aldeia Palikur. Trata-se de um som denso, cheio de sinais de animais e insetos, a mostrar a força da floresta, enquanto o repórter diz ao ouvinte sua localização. Depois de três minutos da entrevista em que o artista indígena Wet conta parte de sua história, a narrativa dele chega à questão das estrelas. Nesse momento, a música que entra para compor o ambiente sonoro da reportagem é o tema da série *Cosmos*, de Carl Sagan.

Uma questão que diferencia essa reportagem de outras que se ouve comumente no Brasil é o tempo de exposição dado para a música. Gibby Zobel deixa a música da abertura da reportagem, “Lamentos”, por 17 segundos; e a segunda, o tema de *Cosmos*, por 21 segundos. Essas durações são incomuns, mas suficientes para a reportagem no sentido de estabelecerem a música não apenas como fundo e fazer que ela participe mais ativamente no significado da reportagem. O mesmo ocorre com o significado sonoro da chuva e trovoadas que o repórter fez participar da narrativa. Elas se mantêm por 18 segundos, tempo suficiente para estabelecer para o ouvinte o que isso significa na história de Wet, quando ele diz que as *sete estrelas* do céu é que mandam a chuva para a tribo. Em entrevista concedida a este autor, Zobel (2014) explica o que fez com os sons nesta reportagem:

eu procuro os sons do próprio lugar. [...] Entrevistando um artista na Amazônia, eu procuro gravar os sons dos sapos à noite, de macacos nas árvores, do som da água, do ambiente da casa dele, coisas sutis e as coisas mais óbvias. Tempestade, alguma coisa desse tipo. [...] Então, também eu faço, se possível coloco música, de vez em quando, no início e no fim das matérias. Mas o som ambiental é uma peça tão chave quanto a entrevista.

Com a reportagem “Wet”, Zobel também coloca para a audição de milhões que acessam a Rádio BBC Four pelo mundo um dialeto minoritário de uma tribo sul-americana instalada às margens do Oiapoque, na fronteira com a Guiana Francesa. Apenas essa escuta do dialeto *palikur*, uma das 274 línguas em 305 etnias pertencentes a cerca de 900 mil representantes indígenas em terras brasileiras (BRASIL, 2016) seria suficiente para cumprir a meta da *estrutura de sentimento* de Raymond Williams, em que o novo ocupa uma das dobras da cultura ainda não estabelecida, com a demonstração de uma voz em sua língua original, a representar uma etnia completamente alijada do processo cultural de nosso país.

## Conclusão

Nada se perde em uma proposta que aponta para uma possibilidade de reportagem para rádio com pauta diferente, promoção de uma história distinta, exposição de um dialeto original do país, ambientação de sons do lugar onde ocorre o fato a participar ativamente da narrativa da reportagem, como marca do rádio.

Por sua identificação com a *estrutura de sentimento* como abordada por Raymond Williams; por lançar mão de música radiofônica como propõe Armand Balsebre; por tentar uma narrativa impressionista como planteiam Sodré e Ferrari, ainda que em momentos dosados; por ser conduzida por um repórter que respeita o silêncio quando ele é produzido naturalmente na narrativa da reportagem, “Wet” torna-se um exemplar de reportagem contemporânea que ruma na contramão da regra dominante. As músicas que se expressam na reportagem, os sons originais captados no local do acontecimento, unidos às palavras do artista indígena e do repórter, constituem uma harmonia sonora triste, a comprovar o fim anunciado de uma civilização. Mas, por outro lado, traz novidade, é inesperada e mostra a emergência de um ambiente que mal se conhece: a floresta, seus sons e seus habitantes. É justa essa audição e é justo esse olhar, que para a agenda do dia a

ocorrer como método das equipes de jornalismo no rádio em geral é um “olhar para fora”, em tradução literal ao título do programa que expõe reportagens do estrangeiro ao público da BBC Radio Four (*Outlook*). Mas para esta análise é um “olhar pra dentro” dos brasileiros, já que somos conterrâneos do povo *Palikur*. Somente esse fato justifica a necessária inclusão do tema na agenda do país.

### Referências

ALLISON, J. Public Radio: community storytelling. In: KRAMER, M.; CALL, W. (Ed.). *Telling true stories: a nonfiction writer's guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. New Baskerville: Penguin, 2007.

ARNHEIM, R. O diferencial da cegueira. In: MEDITSCH, E. *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. 1 v.

BALSEBRE, A. *El lenguaje radiofónico*. 5. ed. Madrid: Cátedra, 2007.

BELTRÃO, L. *Jornalismo interpretativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Atlas Digital Nacional 2016*. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2j2cOHh>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

CHOMSKY, N. *Mídia: propaganda política e manipulação*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GOMES, I. M. *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo*. Salvador: UFBA, 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2j2n826>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

GOMIS, L. *Teoria del periodismo: cómo se forma el presente*. Barcelona, Paidós. 1991.

GUREVITCH, M.; BLUMLER, J. G. (1982). A construção do noticiário eleitoral: um estudo de observação da BBC. In: TRAQUINA, N. *Jornalismo: questões, teorias, "estórias"*. Lisboa: Vega, 1993. p. 191-213.

HERRERA DAMAS, S. *Cómo elaborar reportajes en radio*. Buenos Aires: La Crujía, 2008.

KAPLÚN, M. *Producción de programas de radio: el guión – la realización*. Quito: Ciespal, 1978.

LAGE, N. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LEANDRO, P. R.; MEDINA, C. Interpretar os fatos é reconstituir o real. *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n. 44, p. 39-45, 1968.

LIMA, E. P. *Páginas ampliadas*. São Paulo: Manole, 2004.

LÓPEZ VIGIL, J. I. *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas, 2003.

MARQUES DE MELO, J. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MEDITSCH, E. *O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo*. Florianópolis: Insular, 2001.

PRADO, E. *Estrutura da informação radiofônica*. São Paulo: Summus, 1989.

SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

SODRÉ, M.; FERRARI, M. H. *Técnicas de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

VILLAFañÉ, J., BUSTAMANTE, E.; PRADO, E. *Fabricar notícias: las rutinas productivas em radio y televisión*. Barcelona, Mitre, 1987.

WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones 62, 1980.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZOBEL, G. *Entrevista concedida em português a Nivaldo Ferraz*. 15 out. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2kd3zCx>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

# A dimensão musical na minissérie *O brado retumbante*: princípios e articulações<sup>1</sup>

## Irineu Guerrini Jr.

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Faculdade Cásper Líbero. Já foi produtor, diretor e narrador da TV Cultura de São Paulo; diretor das emissoras Cultura AM e FM; produtor, diretor e apresentador da Seção Brasileira da BBC em Londres; avaliador e negociador da TV Cultura para programas produzidos por terceiros; e codiretor da TV Escola, do MEC.  
E-mail: irineu.guerrini@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho procura analisar a trilha musical da minissérie *O brado retumbante* (2012), produzida pela Rede Globo, e demonstrar a importância da criação musical para a construção de significados nesse gênero específico de ficção televisiva. Para tanto, primeiramente é fornecida uma noção do argumento da minissérie. Em seguida, logo após a enumeração de algumas publicações importantes que tratam de trilhas musicais, são apresentados alguns conceitos desenvolvidos em *Unheard melodies: narrative film music* (Claudia Gorbman, 1987), uma conhecida obra desse campo. Na sequência, é apresentada uma análise da trilha musical e parte do primeiro capítulo dessa minissérie. Em seguida, busca-se relacionar certas características da articulação audiovisual com os conceitos vistos anteriormente.

**Palavras-chave:** Televisão; Trilha musical; Ficção televisiva brasileira.

## The musical dimension in the miniseries *O brado retumbante*: principles and articulations

**Abstract:** The aim of this work is to analyze the soundtrack of the miniseries *O brado retumbante* (2012), produced by Rede Globo, and to demonstrate the importance of the musical creation for the construction of meanings in this specific genre of television fiction. Therefore, first is provided a notion of the miniserie's argument. Next, the enumeration of some important publications about musical score, some concepts developed on *Unheard melodies: narrative film music* (Claudia Gorbman, 1987), a known work of this field, are presented. Then, a musical score analysis and part of the first chapter of the miniseries are presented. Finally, some characteristics of audiovisual articulation and concepts already seen are connected.

**Keywords:** Television; Musical score; Brazilian TV fiction.

<sup>1</sup> Versão revista e ampliada de trabalho apresentado ao GP – XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

## Introdução

Em sua forma atual, a concepção e a produção de uma minissérie de televisão diferem muito das de uma telenovela: enquanto nesta a emissão é diária e exige muita rapidez em sua realização, e sua história pode ser alterada ou mesmo encurtada a qualquer momento, dependendo da reação do público; uma minissérie dispõe de mais tempo para ser pensada e produzida, sua realização pode ser mais elaborada e a história normalmente é fechada, isto é, não é modificada durante o decorrer da transmissão de seus episódios. Além disso, não conta com *merchandising*, tão comum nas novelas. Há também uma diferença importante na trilha musical: uma novela costuma ser uma vitrine para canções já existentes que são utilizadas com boa dose de arbitrariedade, pois o que interessa para a emissora é agrupá-las em CDs “nacionais” e “internacionais” e lançá-los no mercado. No caso da Rede Globo, essas compilações são comercializadas pela Som Livre, do mesmo grupo empresarial. Já numa minissérie, em geral não ocorre esse fenômeno, e sua trilha musical costuma ser mais elaborada e funcional, sem a arbitrariedade comumente encontrada nas trilhas das telenovelas, possibilitando, assim, um trabalho mais autoral. Além disso, a pesquisa no campo das trilhas musicais de minisséries brasileiras é quase inexistente.

Neste trabalho, procurou-se primeiramente fornecer uma noção do argumento de *O brado retumbante*; em seguida, logo após a enumeração de algumas publicações importantes que tratam de trilhas musicais, trabalhou-se com alguns conceitos desenvolvidos em uma conhecida obra específica desse campo, citada mais adiante. A análise da trilha musical dos primeiros dezessete minutos e meio do primeiro capítulo dessa minissérie possibilita a comprovação do grau de elaboração da trilha, e, em algumas passagens de maior interesse, a utilização de obras musicais já existentes demonstra uma funcionalidade que frequentemente é perdida nas telenovelas. Em seguida, tentou-se relacionar certas características da articulação audiovisual com os conceitos vistos anteriormente.

## O brado retumbante

*O brado retumbante* foi ao ar em 2012 pela Rede Globo, e já seu título possui uma referência musical, pois, como se sabe, é uma expressão que consta da letra do Hino Nacional brasileiro. A história gira em torno de um deputado federal que, por uma série de contingências, é eleito para a presidência da Câmara dos Deputados. A morte do presidente da República e de seu vice num acidente faz que ele acabe ascendendo ao cargo máximo do Poder Executivo. Políticos corruptos, relações problemáticas com os países vizinhos, casos passionais interferindo na vida pública do protagonista, um presidente que anda de moto pelas avenidas de Brasília: há um componente fortemente jornalístico em seu enredo, que se passa na atualidade brasileira. Realidade e ficção se confundem.

Vale observar que não é a primeira vez que se pensou nesse título para uma obra audiovisual, dando-lhe um sentido irônico. Numa entrevista para o autor deste trabalho, realizada em 9 de janeiro de 2001, Carlos Diegues (apud GUERRINI JÚNIOR, 2009: 172), falando de seu filme *Os herdeiros*, conta:

O filme chamava-se originalmente *O brado retumbante*. Eu filmei até o final com esse título. Quando o filme foi para a censura, uma das implicações da censura foi exatamente com o título, porque o “brado retumbante” era do hino nacional. O título *Os herdeiros* só veio depois que o filme ficou pronto.

## Fundamentação teórica: apanhado bibliográfico, conceitos e categorias

Hoje em dia, já é grande o número de livros, teses, artigos e outros trabalhos acadêmicos e não acadêmicos que exploram diferentes aspectos do uso da música combinada com a dramaturgia *no cinema*. Do pioneiro *Music for the*

*films*, de Leonid Sabaneyev, publicado pela primeira vez em 1935, a *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film*, do conhecido compositor Enio Morricone e de Sergio Miceli (2001), passando pelo clássico *Composing for the films*, de Hans Eisler e Teodor Adorno (1945); *The technique of film music*, de Roger Manvell e John Huntley (1975); *La musique au cinéma*, de Michel Chion (1995); o pioneiro *Syngchronos*, do brasileiro Ney Carrasco (2003), e muitos outros, o pesquisador já dispõe de valiosas ferramentas para estudar a articulação da música com imagens e outros sons com uma fundamentação teórica satisfatória. A grande maioria desses trabalhos, como comprovam os títulos anteriores, refere-se à *música composta para filmes, não para trabalhos televisivos*.

Uma obra já clássica, bastante citada em trabalhos acadêmicos, e que será tomada como base para a fundamentação teórica deste pequeno trabalho é *Unheard melodies: narrative film music*, da professora e pesquisadora americana Claudia Gorbman, que teve sua primeira edição lançada em 1987 pela Universidade de Indiana. Mesmo considerando-se que a autora se refere a obras cinematográficas, os conceitos e categorias expostos em seu livro e em outras obras podem ser, em boa medida, e principalmente aqueles mais genéricos, aplicados também à dramaturgia para televisão, especialmente quando uma trilha musical produzida para uma minissérie se aproxima do grau de complexidade de trabalhos para o cinema.

Em seu livro, Gorbman, mesmo admitindo que a fronteira entre essas duas categorias pode não ser muito nítida, estabelece uma distinção básica entre “música diegética” e “música não diegética”. Esses termos vêm do grego *diegesis* = narrativa. Música diegética é a “música que (aparentemente) vem de uma fonte dentro da narrativa” (GORBMAN, 1987: 22). Isto é, está dentro da cena, mesmo que não vejamos sua fonte. Um personagem tocando um instrumento, a música que vem do rádio de um carro, uma pessoa que passa assobiando na calçada (mesmo que não a vejamos), produzem “música diegética”. “Música não diegética” (Gorbman, 1987: 14) também conhecida como “música de fundo” é música que está fora da cena, música para acompanhar um segmento de filme.

Em seu livro, Gorbman estabelece os princípios de composição, mixagem e edição de uma trilha musical, que são:

- I. Invisibilidade: o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível.
- II. “Inaudibilidade”: a música não foi feita para ser ouvida conscientemente<sup>2</sup>.
- III. Significadora de emoção: a música pode estabelecer climas específicos e enfatizar emoções particulares [...] mas é significadora de emoção em si mesma.
- IV. Pontuação narrativa: – referencial/narrativa [...] ex., indicando pontos de vista, fornecendo demarcações formais [...] – música conotativa: a música “interpreta” e “ilustra” eventos narrativos.
- V. Continuidade: a música proporciona continuidade formal e rítmica [...]
- VI. Unidade: [...] A música auxilia na construção da unidade formal e narrativa.
- VII. Uma dada trilha musical pode violar qualquer dos princípios acima, contanto que a violação esteja a serviço dos outros princípios. (Ibid.: 73, tradução nossa).

<sup>2</sup> Ao menos pelo espectador comum.

Em outra passagem da mesma obra, a autora contrasta o particular, o prosaico, o presente e o literal (sequências sem música) com o universal, o poético, o mítico e o simbólico (sequências com música) (Ibid.: 82).

Dos poucos trabalhos existentes que se debruçam especificamente sobre a música da dramaturgia na televisão no Brasil, este autor conhece: *A trilha sonora na telenovela brasileira*, de Rafael Roso Righini; *Som Livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música*, de Heloísa Maria dos Santos Toledo; e *Rede Globo e indústria fonográfica: um negócio de sucesso*, de Márcia Tosta Dias. Há também uma dissertação de mestrado para a Unicamp, de autoria de André C. Antonietti (2012), que trata da música da minissérie *Anos rebeldes*.

<sup>3</sup> Quando se trata de qualquer gênero cantado, sua letra obviamente tem um significado “literário”.

Uma questão importante que deve ser mencionada é a do significado musical. Entramos em terreno escorregadio quando desejamos atribuir significados extramusicais a determinada música, especialmente música instrumental, sem palavras<sup>3</sup>. Seria inviável num trabalho desta dimensão determo-nos de maneira mais aprofundada nessa questão, citando exemplos ou autores. Contudo, é certo que a posição mais aceita, atualmente (mas longe de ser uma unanimidade entre os estudiosos) é a de que os significados objetivamente verificáveis de uma composição musical são sintáticos, isto é, referem-se às relações entre os próprios componentes puramente musicais, e não semânticos, ou seja, referentes a valores extramusicais. Costuma-se dizer que a música é a mais autorreferente das artes, e que as emoções que ela pode transmitir não podem ser traduzidas em palavras.

Por outro lado, quando uma composição musical está associada a imagens, falas e ruídos, como em filmes, novelas ou minisséries, a situação é outra: ela pode se articular com esses outros elementos de uma obra audiovisual e ser parte importante de significados extramusicais.

### **A trilha musical em *O brado retumbante***

Uma audição atenta à trilha musical da minissérie, de autoria de Eduardo Queiroz, revela – o que depois foi confirmado por seu autor – que foram utilizados os seguintes instrumentos: orquestra de cordas, piano, vibrafone, trompete, baixo acústico, bateria e sintetizadores. No quarto capítulo ouve-se também um conjunto regional, formado por clarinete, bandolim, violão e pandeiro.

Frequentemente são motivos musicais curtos, formados por poucas notas e executados por poucos instrumentos, que lembram o estilo contido de trilhas musicais de alguns filmes norte-americanos contemporâneos – não os *blockbusters* juvenis, mas os *indies* (produções independentes), especialmente os dramas, que costumam trabalhar com orçamentos mais modestos (para os padrões de Hollywood) e não contam com a participação de orquestras sinfônicas (como muitas vezes notamos nos *blockbusters*, que repetem um estilo iniciado nos anos 1930, de caráter exuberante e com origens no romantismo musical).

Como já foi dito, a dimensão musical da minissérie começa já com seu título, retirado do Hino Nacional. E contrastando ironicamente com a falta de escrúpulos na política, o patriotismo lembrado pela expressão retirada do hino brasileiro junta-se a duas outras composições também muito emblemáticas da “pátria”: os primeiros compassos da protofonia de *Il Guarany*, de Carlos Gomes – há dezenas de anos música de abertura de *A voz do Brasil* –, num arranjo especial para a minissérie, e o início do samba-exaltação “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, tocado solitária e melancolicamente no clarinete pelo protagonista, em seu quarto, que constitui a cena final do primeiro capítulo. Em outra passagem, o presidente assiste a uma ópera no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – vemos e ouvimos um de seus trechos, como será comentado adiante.

Constata-se, também, haver muita música não diegética em todos os episódios, composta especialmente para a minissérie, que pode comentar, enfatizar, antecipar, recapitular ou contrastar ironicamente com as imagens.

### **A música no primeiro capítulo da minissérie: uma amostra**

Uma primeira constatação é a de que em todo o primeiro capítulo, com exceção da cena final, do solo de clarinete pelo protagonista, ouve-se música não diegética, isto é, que não faz parte da cena, mas que a acompanha e com ela se articula.

Em seguida, uma análise da trilha musical dos primeiros dezessete minutos e meio desse episódio. Foram usados alguns termos musicais. Contudo, mesmo

quem não está familiarizado com esses termos poderá constatar, com as indicações fornecidas por este trabalho, o quão elaborada é a trilha musical para um trecho equivalente a menos da metade de um único capítulo. Assim, procurou-se dar uma ideia, ainda que incompleta, da complexidade que pode atingir uma trilha musical de uma minissérie.

### *O brado retumbante* – 1º episódio

Primeiros 17min30seg.

1. Externa, dia – Plano geral dos prédios do Congresso Nacional. Letreiro de localização.	Motivo curto no xilofone, formado por três notas: mi, mi, fá. Percussão.
2. Interna, dia – Corredor dos gabinetes dos deputados.	Cordas em pizzicato apresentam outros motivos curtos, sempre formados por três notas: ré, fá, lá; ré, fá, si; sol suspenso, lá, si; si, lá, sol suspenso (inversão do penúltimo). Estes motivos aparecem em diferentes configurações, até a cena 5.
3. Interna, dia – Reunião de deputados corruptos para definir o presidente da Câmara, que deverá apenas completar um mandato.	
4. Interna, dia – Paulo Ventura, discursando na Câmara dos Deputados, acusa de corrupção o ministro da Educação Florando Pedreira e o presidente Monte Santo.	
5. Interna, dia – De novo, a reunião para escolher o presidente interino da Câmara. Paulo Ventura acaba sendo escolhido, por ser considerado inócuo para os interesses daqueles deputados.	Tema marcial, épico, com destaque logo no início para o prato e a caixa da bateria, Melodia solada por trombone e depois trompas tocando em quartas (na verdade, simulações desses instrumentos produzidos por sintetizador) e baixo com pulsação marcante.
6. Imagem de abertura.	
7. Externa, noite – Prédio de apartamentos no Rio de Janeiro.	
8. Interna, noite – Diálogo entre Paulo Ventura e sua esposa Antônia, professora universitária. Vivem separados. Ele conta a novidade a ela, e insiste que saiam e jantem fora. Ela recusa, dizendo que tem que preparar uma aula. “Chama uma das suas correligionárias; certamente deve ter alguma com fome”, são suas palavras, que encerram a cena.	Sem música (A ausência de música também faz parte do planejamento da trilha, pois estabelece um contraste muito forte com as cenas com música. Quando a música retorna, cresce em importância).
9. Externa, noite – Avenida de Brasília.	Sem música. Mas nos segundos finais, já ocorre um <i>fade-in</i> da música que aparece na cena seguinte.
10. Externa, noite – Paulo com esposa do senador no carro dela. Ela está dirigindo.	Voz entoada sem letra acompanhada de guitarra e piano, em estilo que lembra gêneros americanos.
11. Externa, noite – Os dois testemunham um acidente: um carro bate numa moto. O condutor da moto é atirado no chão.	Forte percussão. Baixo. Depois, vibrafone fazendo um solo baseado nas notas dó, dó, mi bemol, dó, fá.
12. Externa, noite – Chega a polícia. Os policiais sugerem um suborno. Paulo recusa.	Sem música, estabelecendo novo contraste. Ouvem-se apenas sirene e voz que supostamente sai do rádio do carro dos policiais <sup>4</sup> .

<sup>4</sup> Este é um bom exemplo de som diegético: embora não vejamos sua fonte, faz parte da cena.

13. Externa, noite – Paulo com esposa do senador do carro. Despedem-se.	Sem música, no início. Depois, tema com quatro notas: mi, mi, mi, dó com terças abaixo, tocadas em oitavas diferentes pelas cordas em pizzicato.
14. Interna, noite – Paulo testemunhando.	Música anterior invade os primeiros segundos dessa cena. Depois, solo de flauta, com motivos em três notas.
15. Interna, noite – Paulo com seu colaborador Saldanha.	Música anterior continua nessa cena, mas depois vai desaparecendo.
16. Externa, noite – Helicóptero sobre o mar. Transporta o presidente Monte Santo e seu vice. Relâmpagos.	Motivos de três notas (mais uma vez) tocados no piano. Acordes pontuais produzidos pelas cordas. Flauta também tocando motivos de três notas.
17. Interna, noite – Quarto de Paulo, que está alcoolizado.	Música da cena anterior continua nesta.
18. Externa, noite – Helicóptero.	Música continua.
19. Interna, noite – Quarto de Paulo. Seu amigo Saldanha finalmente consegue entrar e conta que o presidente e o vice morreram em acidente com o helicóptero. Paulo custa a acreditar e Saldanha diz para ele ligar a TV.	Sem música.
20. Tela de TV – No telejornal, apresentadora dá a notícia: o helicóptero explodiu, matando o presidente e o vice.	Pequenos motivos no piano tendo como fundo acordes longos, executados por vários instrumentos.
21. Interna, noite – Quarto de Paulo. Saldanha diz: “Você é o novo presidente da República, Paulo”.	Música continua.
20. Interna, noite – Apartamento de Antônia. Paulo chega, implora para que ela volte para ele e diz para ela ligar a televisão.	Música continua.
21. Tela de TV – No telejornal, apresentadora diz que Paulo Ventura, como presidente da Câmara, deve assumir a presidência.	Sem música.
22. Interna, dia – Mãe de Paulo liga querendo saber o que é essa história de ele virar presidente.	Sem música.
23. Tela de TV – Apresentadora completa a informação.	Sem música.
24. Interna, noite – Apartamento de Antônia. Paulo diz para sua esposa ficar com ele, pelo menos pelo próximos dezoito meses. Ela aceita, com algumas condições.	Sem música, até Paulo dizer “Não me deixe sozinho agora”, quando entra tema de quatro notas – ré, sol ré, mi, em tonalidade menor, primeiro feito pelo piano, depois pela orquestra de cordas.

### Algumas passagens de maior interesse musical

#### Capítulo 1

Como já foi assinalado, no final desse capítulo, Paulo Ventura, que é clarinetista amador, sola, em seu quarto, um trecho de “Aquarela do Brasil”, samba-exaltação por excelência, um dos melhores representantes de um gênero que floresceu principalmente durante o Estado Novo, e que canta as belezas da pátria. Embora o que se ouve seja uma versão instrumental, solada no clarinete, esse significado extramusical vem à tona, pois se trata de música amplamente conhecida, mesmo na atualidade. E como também já foi lembrado, há uma forte intenção irônica, ou seja, de estabelecer um contraste entre essa música que prega o amor à pátria e a realidade política abjeta.

## Capítulo 2

Logo no início desse capítulo, um narrador *off* faz uma rápida biografia de Paulo Ventura. Em background (BG), o que ouvimos é uma versão dos primeiros compassos da profonia da ópera *Il Guarany* originalmente para orquestra sinfônica, mas aqui solada num dos registros de um sintetizador. O fato de ser utilizada como abertura para o programa *A voz do Brasil* há dezenas de anos deve ter contribuído para que adquirisse um sentido fortemente “patriótico” também. Logo depois, ainda com o BG sob a voz do narrador, esse mesmo tema e algumas pequenas variações são acompanhados por uma percussão que lembra certos ritmos afro-brasileiros, como os do grupo Olodum<sup>5</sup>. Alta cultura e cultura popular fundem-se, o que remete à Tropicália.

<sup>5</sup> A versão atualmente usada pelo programa *A voz do Brasil* é a de um arranjo pop, com o uso de guitarra elétrica.

## Capítulo 3

O presidente Paulo Ventura veio prestigiar a abertura da temporada lírica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Está sendo apresentada a ópera *Roméu et Juliette*, de Gounod, e ouvem-se seus compassos finais, com o casal de personagens em cena. O presidente está no camarote. Na saída do teatro, numa sequência de produção muito elaborada, o presidente e seu principal agente de segurança são atingidos por tiros de revólver. Imediatamente são levados às pressas para um hospital, e acompanhando essas imagens da corrida dos carros presidenciais e depois no hospital, ouvimos sons graves na forma de uma pulsação rápida e regular, que enfatizam o suspense e o sentido de urgência dessas cenas.

## Capítulo 4

Numa festa de recepção no palácio presidencial, a música é feita por um conjunto regional. Embora, na narrativa trate-se de música diegética – os músicos estão efetivamente em cena – na verdade o que ouvimos é um *playback*. Esse recurso técnico é identificável pela qualidade sonora muito “limpa”, de gravação feita em estúdio de áudio e não em meio a todos os convidados para a festa, mas, acima de tudo, porque os instrumentos que aparecem em cena não são exatamente o que ouvimos, como a presença de um banjo em cena (e não no áudio) e a ausência de um clarinete, que na verdade sola a melodia de um dos maiores clássicos da música popular brasileira: “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro. Paulo Ventura, dançando com sua mulher, chega a cantarolar um trecho de sua letra: “Bate feliz quando te vê/ E os meus olhos ficam sorrindo/ E pelas ruas vão te seguindo/ Mas, mesmo assim, foges de mim”. Pouco depois, é o próprio presidente que sola um trecho de “Feito de oração”, de Noel Rosa e Vadico, em seu clarinete. Chega seu corrupto e bajulador tio Bejo e comenta, mostrando sua ignorância musical: “Nosso Glenn Miller” – o conhecido *bandleader* tocava trombone, não clarinete! Ainda na festa, mais adiante, pode-se ouvir “Atraente”, de Chiquinha Gonzaga, também tocada por um clarinete, em termos dramáticos diegético, mas que na verdade não está na cena, mas no *playback*.

## Capítulo 5

Paulo Ventura tem um filho que rejeita, por ser homossexual. Já na infância do menino, conflitos com o pai são permanentes. Ele acaba fugindo de casa e em Paris, passa por uma operação que completa sua transexualidade. Agora ele (ela) se chama Julie. Numa ocasião, de volta ao Brasil, ela sofre uma brutal agressão física, e tem que ser hospitalizada. Ao mesmo tempo, um dos principais inimigos políticos de Paulo Ventura explora o fato de o presidente tentar esconder sua filha, chamando-o de homofóbico na Câmara dos Deputados e perguntando se ele não escondia outros fatos.

Ventura resolve enfrentar a opinião pública e vai à televisão pedir perdão à filha, Suas palavras: “Estou aqui para pedir desculpas públicas a minha filha Julie e a todos que já sofreram com essa dor. E esperar que eles possam viver num

mundo mais pacífico e acolhedor, onde realmente nada do que é humano nos seja estranho”. Mas Julie, já recuperada, volta aos Estados Unidos, onde morava.

A última cena do capítulo, já com os créditos finais, mostra Julie no interior do avião e depois a aeronave decolando. Nessa sequência, mais música já existente e não diegética: o samba “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho, cantado por seu compositor. Sua letra vai bem ao encontro das palavras do presidente: “O sol há de brilhar mais uma vez/ A luz há de chagar aos corações/ Do mal será queimada a semente/ O amor será eterno novamente/ É o Juízo Final, a história do bem e do mal/ Quero ter olhos para ver a maldade desaparecer”.

Vale observar que essa mesma composição de Nelson Cavaquinho seria usada, em 2016, numa novela da Rede Globo: *A regra do jogo* – nesse caso com maior destaque, pois está na abertura de todos os capítulos, numa interpretação de Alcione.

### **Capítulo 8**

A cena final deste capítulo – e da minissérie – se passa num cenário de debate, pela TV, para a eleição presidencial. Os debatedores são os candidatos Paulo Ventura e Floriano Pedreira. Ventura é quem inicia o debate, anunciando que, ao contrário do que tinha afirmado quando assumira o cargo presidencial por acidente, vai concorrer à eleição. Quando ele começa a falar, e até o final, ouve-se um solo de trompete desacompanhado, que insiste num motivo curto, acentuando, de maneira muito expressiva, as falas do herói solitário. O motivo é repetido até as últimas palavras do candidato: “Eu conto com o seu voto”, fechando a minissérie.

### **Os princípios de Gorbman presentes na minissérie**

Nos princípios, já citados, estabelecidos por Claudia Gorbman, o primeiro obviamente está presente: a invisibilidade do aparato técnico para a música não diegética. A minissérie, contudo, vai um pouco adiante, pois chega a utilizar *playbacks* (ou seja, uma fonte invisível) para simular uma música na verdade diegética, ou seja, uma fonte visível. E ainda com a troca de alguns instrumentos – é o caso da cena da recepção no palácio presidencial.

O segundo princípio, da “inaudibilidade”, tem caráter geral, isto é, vale para toda e qualquer obra audiovisual de ficção. Ou seja, especialmente nas sequências com música não diegética, o espectador comum, via de regra, não costuma ter consciência da música utilizada, embora seja por ela influenciado.

Quanto aos princípios da música como “significadora da emoção”, e como “pontuação narrativa”, fica evidente, pelos exemplos dados, que ela cumpre esses papéis.

Entretanto, tais significados extramusicais têm de ser sempre considerados do ponto de vista da articulação da música com as imagens, falas e outros sons.

O papel da música ao auxiliar a “continuidade” e a “unidade” da obra são facilmente detectáveis em algumas cenas: pode-se notar, nas sequências com música não diegética analisadas anteriormente que, em algumas passagens, o mesmo motivo musical é utilizado numa sucessão de cenas, contribuindo para a continuidade de toda a minissérie. Em outras passagens, essa utilização estendida do mesmo motivo musical se dá até em situações dramáticas muito diferentes entre si: é muito intenso, nesses casos, o papel da música na construção da unidade de uma obra audiovisual. Simultaneamente, essa utilização dos mesmos motivos em cenas muito diferentes entre si, embora funcionando muito bem na articulação audiovisual, reforça a ideia de que uma mesma sequência musical, com seu inerente significado sintático e autorreferente, pode adquirir significados extramusicais diferentes – portanto, semânticos, quando associada a diferentes imagens, falas e ruídos. Como o próprio compositor afirmou:

*Queria fazer uma trilha que tivesse um tema que fosse usado em toda a trilha. Você pode ouvir este tema em quase todas as músicas, bem como a orquestração, que faz parte do conceito sonoro da trilha, usando pizzicatos, piano e vibrafone. (Eduardo Queiroz, depoimento via e-mail ao autor desta pesquisa).*

O último princípio estabelecido por Gorbman (1987: 73) afirma que “uma dada trilha musical pode violar qualquer dos princípios anteriores, contanto que a violação esteja a serviço dos outros princípios”. cremos que não se aplica nesta minissérie.

Em outra passagem, como já foi afirmado, a autora contrasta sequências sem música com sequências com música (Ibid.: 82). Também aqui podemos detectar esse contraste em algumas cenas apresentadas. Tomem-se, como exemplos, as cenas de 1 (prédios do Congresso Nacional) e 6 (abertura), que contêm música, e as cenas 12 (com os policiais) e 22 (a mãe do presidente falando no orelhão), que não contêm música. Nesses exemplos, fica clara a distinção mencionada.

### Considerações finais

Em primeiro lugar, deve-se insistir na importância da trilha musical como parte da articulação dramática dessa minissérie. cremos que qualquer espectador, ao assistir essa obra da ficção para a televisão e tendo ajuda de um trabalho como este, pode perceber o quanto faria falta a trilha musical se retirada. É oportuno lembrar que essa importância da música articulada com uma ação dramática é bem antiga: mesmo se nos restringirmos à cultura do mundo ocidental, ela remonta ao teatro grego, com seu coro e sua “orquestra” – palavra que originalmente designava o local onde os músicos ficavam numa representação teatral.

Em segundo lugar, cremos que a análise desenvolvida foi suficiente para demonstrar quão elaborada pode ser uma trilha musical para uma minissérie, o que a aproxima de muitas trilhas desenvolvidas para filmes de longa-metragem.

Em terceiro lugar, deve-se ressaltar que o trabalho de um compositor de trilhas é muito diferente daquele de quem compõe uma obra para ser apresentada autonomamente. Aqui também vale reproduzir uma observação de Eduardo Queiroz:

*Busco sempre manter uma boa relação com os diretores e produtores. Gosto de fazer trilhas e, portanto, gosto do trabalho criativo em equipe. Este trabalho provoca, instiga e leva a resultados inesperados. Acho que este é meu método: trabalho de equipe. No caso específico do Brado, a minha relação com o diretor foi sempre excelente e muito aberta a ideias. Foi meu primeiro trabalho com o roteirista, e durante a produção também pudemos desenvolver uma relação de confiança criativa. O tema de abertura foi feito a partir de uma sugestão dele. (Depoimento via e-mail ao autor desta pesquisa).*

Em quarto e último lugar, este pesquisador espera que um trabalho como este contribua, mesmo que modestamente, para estimular o estudo da música combinada com a ficção televisiva, especialmente nas minisséries – algo ainda incipiente em nosso país.

### Referências

ANTONIETTI, A. C. *A música da minissérie brasileira no exemplo de Anos Rebeldes*. Campinas: Unicamp, 2012. Mimeografado.

CARRASCO, N. *Syngkhronos: a formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2003.

CHION, M. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.

DIAS, M. T. Rede Globo e indústria fonográfica: um negócio de sucesso. In: BRITTO, V.; BOLAÑO, C. R. S. *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 214-226.

EISLER, H.; ADORNO, T. *Composing for the films*. London: Atlantic Highlands; New Jersey: Athlone, 1994.

GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University, 1987.

GUERRINI JÚNIOR, I. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

MANVELL, R.; HUNTLEY, J. *The technique of film music*. London; New York: Focal, 1975.

MORRICONE, E.; MICELI, S. *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film*. Venezia: Marsilio, 2001.

O BRADO retumbante. Direção: Gustavo Fernandez e André Felipe Binder. Intérpretes: Domingos Montagner, Maria Fernanda Cândido, Otávio Augusto e Leopoldo Pacheco. A autoria: Euclides Marinho. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. 2 DVD (343 min), son., color., digital. Minissérie de televisão em oito capítulos.

RIGHINI, R. R. *A trilha sonora da telenovela brasileira: criação à finalização*. São Paulo: Paulinas, 2004.

SABANEYEV, L. *Music for the films*. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1978.

TOLEDO, H. M. S. Som Livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre processo de difusão da música. In: GUERRINI JÚNIOR, I.; VICENTE, E. (Org.). *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p. 23-40.

# *Faça um esforço por agradar: dicas para um trabalhador de sucesso segundo a Randstad e a Tempo-Team*

## **José Nuno Matos**

Licenciado e mestre em Ciência Política pelo ISCSP-UTL, é doutorado em sociologia no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-UL), com a tese *O operário em construção: das relações humanas ao trabalho temporário*. Encontra-se presentemente a desenvolver um projeto de pós-doutoramento em torno da relação entre a prática jornalística e a precariedade. Tem dedicado os seus estudos às questões do trabalho, do sindicalismo e dos movimentos sociais.  
E-mail: jose.matos@ics.ulisboa.pt

**Resumo:** As novas formas de produção e as suas exigências vieram introduzir profundas alterações no mundo do trabalho e, logicamente, no trabalhador. Outrora selecionado pela força dos músculos e/ou por um conhecimento meramente técnico, ao trabalho da atualidade exige-se um conjunto de qualidades mais vastas, as quais obrigam a mobilização de traços de personalidade e sociabilidade. O objetivo deste artigo reside na compreensão do teor da contribuição correta e necessária que todo trabalhador deve desenvolver, concentrando-se a nossa análise no comportamento do trabalhador, em primeiro lugar, no processo de recrutamento e, posteriormente, na relação com os colegas e com o chefe. Com base nos artigos de imprensa e vídeos publicados na página de Facebook da Randstad e da Tempo-Team, procederemos ao estudo destas grelhas de inteligibilidade que devem orientar a conduta de todo trabalhador.

**Palavras-chave:** Trabalho; Redes sociais; Recrutamento; *Curriculum vitae*; Coach.

***Make an effort to please: tips for a successful employee according to Randstad and Tempo-Team***

**Abstract:** New forms of production and their demands have introduced profound changes in the world of work and, of course, in the worker. Once selected by the strength of the muscles and/or merely by their technical knowledge, the worker of today is required to embody a broader set of qualities which require the mobilization of personality traits and sociability. The aim of this article lies in understanding the content of the correct and necessary contribution that every worker should develop. We focus our study, firstly, on the behaviour of the worker in the recruitment process and, later, in the relationship with his colleagues and boss. Based on press articles and videos published on the Facebook page of Randstad and Tempo-Team, we will analyse these grids of intelligibility that should guide the conduct of every worker.

**Keywords:** Work; Social network; Recruitment; *Curriculum vitae*; Coach.

## Introdução

As últimas décadas têm sido marcadas por profundas mudanças na economia e no trabalho. A aplicação das novas tecnologias no domínio da produção, aliada à globalização transnacional dos mercados, permitiu a redução do número de trabalhadores industriais no mundo “desenvolvido”, passando a grande maioria dos empregos a concentrar-se no setor terciário. Mesmo as indústrias que não se deslocalizaram, à procura de condições de investimento mais atrativas, alteraram os seus modelos de gestão e de trabalho, adaptando-os a todo um novo rol de exigências, tais como a qualidade, os prazos de entrega, a satisfação de exigências específicas, a inovação e diversificação dos produtos. O *toyotismo*, ao contrário do que acontecia nas velhas indústrias *fordistas*, tende a dispensar o esforço físico, doravante delegado nas novas tecnologias de produção, inaugurando uma polivalência de tarefas, compreendendo, cada uma, o manuseamento de várias máquinas e o diagnóstico, manutenção e controlo de qualidade da sua produção.

A introdução de novos elementos sociais no domínio produtivo – o conhecimento, a imaginação, a reflexão, a habilidade comunicativa ou até a emoção – vem desencadear no trabalhador, seja ele do sector *secundário* ou do *terciário*, uma diversidade de saberes quer teórico-práticos, quer relativos ao próprio ser. A sua procura por parte das empresas representa o fim do monopólio da qualificação como critério essencial de recrutamento, dando lugar a uma mais lata procura de *competências*. A par das *hard skills*, nas quais se englobam os conhecimentos sobre um domínio específico, o trabalhador passará a ser avaliado segundo as suas *soft skills*, traços e saberes menos formais, mas tão ou mais determinantes.

<sup>1</sup> Propriedade da multinacional holandesa Randstad, essas empresas são o resultado de um processo de concentração iniciado em 2008, com a aquisição das antigas Select e Vedior. A quota do mercado português então absorvida levou a Comissão Europeia a pronunciar-se sobre o negócio, fazendo depender a sua aprovação da colocação à venda das operações nacionais detidas pela Randstad, então adquiridas pela norte-americana Kelly Services, e do adiamento (durante um período de dois anos) da adoção da nova marca. Por conseguinte, foi apenas em 2010 que as antigas Select e Vedior se passaram a apresentar, respetivamente, como Tempo-Team e Randstad, tendo em 2012 o grupo decidido unificar a sua atividade através do uso exclusivo da marca Randstad Portugal.

<sup>2</sup> De acordo com informações disponibilizadas no seu sítio, as áreas de atuação incluem, entre outros, a administração, a hotelaria, o setor automóvel, os call centres, a aviação e o turismo, a banca e os seguros.

<sup>3</sup> Análise das políticas de RH desenvolvidas pela empresa e aconselhamento, nas suas próprias palavras, sobre a flexibilidade ideal, sobre o processo de planeamento e sobre os métodos de trabalho pelos quais os custos indiretos podem ser reduzidos.

A relevância dessas qualidades implicará, como é lógico, o recurso a novas formas de recrutamento e seleção de trabalhadores. Até a Segunda Guerra Mundial, a avaliação partia da psicotécnica, isolando o indivíduo, sujeitando-o a uma série de estudos físicos e psicológicos e classificando-o apropriado (ou não) ao respetivo posto de trabalho. Atualmente, técnicas como a dinâmica de grupos ou o *role-playing* demonstram uma menor preocupação com a “medição, previsão e a performance laboral do que com relações, atitudes, interação, negociação, identidades e auto-perceção” (ILES; SALAMAN, 1995: 222). Porém, mais do que a utilização de uma ou mais técnicas de seleção específicas, é a introdução de novos tipos de vínculos contratuais, comumente designados de flexíveis, que vem garantir a perpetuação dos dispositivos de avaliação do indivíduo ao longo da sua permanência no mercado de trabalho. A substituição gradual do termo “emprego” pelo de “empregabilidade” remete, precisamente, para essa realidade. A noção de que o trabalho que se tem poderá ter uma longevidade limitada conduz a que o indivíduo esteja (ou, pelo menos, se sinta) sob avaliação permanente, desenvolvendo então os esforços necessários ao sucesso no mercado de trabalho. Nesse sentido, o emprego é avaliado como um momento integrado na condição total de empregável.

## Metodologia

Os artigos e vídeos que compõem o nosso objeto de estudo visam confrontar o leitor com um conjunto de técnicas e/ou de opções apresentadas como receitas para uma empregabilidade superior. Editadas por sítios temáticos disponibilizados por meios de comunicação social (como o *Isabe*, do *Jornal i*) ou portais de emprego – o *Sapoemprego* ou o *Expressoemprego* –, as peças foram recolhidas a partir de uma observação não participante das páginas de Facebook das empresas Randstad e Tempo-Team<sup>1</sup>, com atividades nas áreas do trabalho temporário<sup>2</sup>, de serviços de consultoria (os serviços *in-house*)<sup>3</sup> ou ainda de soluções de subcontratação/*outsourcing*, em particular ao nível dos *call centres*. O recurso a redes sociais, como o Facebook, contribui para o reforço do sentido veiculado pelos artigos. O cariz do próprio dispositivo, usado enquanto um meio de interação entre empresa, trabalhadores, candidatos e demais interessados,

através do qual se pode aceder a informação de forma gratuita, podendo até trocar opiniões a respeito, ajuda a criação de uma espécie de espaço sociossimbólico. Tanto a configuração discursiva dos artigos analisados, sob a forma de conselhos, manuais práticos e “dicas”, como o seu meio de divulgação, partilhado entre “amigos” e “fãs”, contribuem para um exercício mais eficaz do poder performativo sob o leitor, isto é, a criação das condições para que o indivíduo se reconheça no diagnóstico realizado e, associado, nas receitas sugeridas<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A noção de performatividade na linguagem terá sido inicialmente desenvolvida por Austin. O enunciado performativo, na sua visão, compõe o próprio ato, dependendo a sua eficácia das condições de felicidades existentes, do contexto em que decorre ao tom adotado na sua entoação. Autores como Bourdieu (1998) ou Benveniste (1992) teceram críticas à secundarização dos poderes e dos capitais entre as condições de felicidade. Se a capacidade de falar é universal, a capacidade de ser ouvido – mais do que isso, de se ver reconhecido socialmente o sentido desse mesmo falar – está longe de o ser.

<sup>5</sup> À semelhança do discurso escrito, a análise dos vídeos publicados no Youtube tenderá a enfatizar a sua componente social, em particular as formas e conteúdos de demonstração, classificação, nomeação.

O presente estudo não reside tanto numa análise com base na linguística e na semiótica, centrando-se antes na relação entre discurso e sociedade. Em termos práticos, essa opção tende a secundarizar o texto e/ou a imagem<sup>5</sup> em nome da interação de instituições, práticas e “produção de sujeitos particulares” (ROSE, 2002: 164). O nosso estudo compreende assim uma metodologia que visa a identificação de pontos que atravessam os vários discursos (*arquivo*). Não o cumpre, porém, mediante uma observação isolada, visando antes “todo esse domínio de instituições, dos processos económicos, das relações sociais nas quais uma formação discursiva se pode articular”, demonstrando como “a autonomia do discurso e a sua especificidade nem por isso lhe dão um estatuto de pura idealidade e de total independência histórica” (FOUCAULT, 2005: 213). O discurso será, certamente, considerado a partir da sua forma, mas sempre com base no *regime de verdade* em que se insere, em quem o reproduz e em que âmbito é que o faz.

### A “boa apresentação” do eu na vida quotidiana: a procura ativa de emprego

A procura de emprego não ocupa, atualmente, uma posição fixa na trajetória social e laboral de cada pessoa. Se há uns anos seria possível identificar o seu lugar entre o término dos estudos e a obtenção de emprego, hoje é difícil fazê-lo. Ela decorre ainda no período de ensino, seja por via de estágios curriculares obrigatórios e voluntários, seja determinado pelas necessidades económicas do estudante-trabalhador. O fim das promoções automáticas, a não circunscrição a uma empresa e a oscilação de períodos de emprego e de desemprego evidenciam a erosão do conceito clássico de carreira, passando esta a ser composta por uma diversidade de experiências e não, como antes, por uma só experiência delimitada no espaço e no tempo. A *procura ativa de emprego* adquiriu assim uma enorme perenidade, inclusive entre categorias até agora insuspeitas: estudantes, reformados e empregados em busca de uma segunda remuneração ou de melhores condições contratuais.

Contabilizadas as devidas diferenças, essa demanda obriga a uma série de medidas práticas, significantes de uma postura face aos desafios, frequentemente descritas e enumeradas em artigos cujos títulos remetem para receitas instrutórias – “Como procurar...”, “Dicas para...”, “O ABC de...”. Seguindo a sua lógica de raciocínio, procuraremos analisar os passos que separam o candidato do acesso à oportunidade.

A primeira etapa corresponde, na realidade, a uma fase prévia de preparação, na medida em que, como se pode ler no Guia Interativo do IEFP *Como procurar emprego*<sup>6</sup>, a pesquisa deve ser “persistente e organizada”, exigindo “tempo, energia, vontade e persistência”. As medidas a empreender supõem, portanto, um período de reflexão em que se começa por “trabalhar as três regras básicas: conhecer-se a si próprio, conhecer o mercado de trabalho e conhecer as técnicas de procura de emprego”. Segundo essa ordem, o trabalhador deverá pensar “nas atividades que sabe fazer e nas competências que possui”, bem como nos “seus gostos e interesses” e na “eventual necessidade de atualizar conhecimentos e competências profissionais”. Desse ponto, parte-se para a consulta de estatísticas e de ofertas de emprego nacionais e internacionais, quer através de vias formais (centro de emprego, internet, ETT, entre outras), quer pelo recurso a “familiares, amigos e conhecidos para obter informações sobre oportunidades de emprego” (IEFP, [s.d.]) e, em último, para a produção do *curriculum vitae* (CV).

<sup>6</sup> Programa com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 4 jul. 2011.

Embora não represente, *per si*, uma garantia, o CV “pode abrir uma porta para uma entrevista, numa altura em que os números do desemprego em Portugal têm vindo a aumentar” (Ibid.), justificando assim uma cuidada redação. No seu *Guia do colaborador*, a Randstad Portugal sugere a sua divisão em cinco partes obrigatórias: os dados pessoais, “quanto basta para uma identificação”; o último nível de escolaridade; a experiência profissional, da “mais recente para a mais antiga”; a formação, com destaque para as mais relevantes; e as aptidões específicas, com atenção para o “conhecimento de línguas e informática”. O candidato poderá ainda optar pela menção das suas atividades de lazer, pois “isso também revela ao potencial entrevistador como somos e como nos posicionamos no mundo” e eventuais referências de “pessoas que podem atestar que somos bons profissionais” (O PRIMEIRO..., 2010: 10)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 17 dez. 2010.

Essas informações deverão ser apresentadas em poucas páginas, concisas e organizadas, facilitando o trabalho do responsável pelo seu exame. De forma a espelhar a vontade e firmeza do retratado, a narrativa deverá privilegiar “verbos na voz ativa, que indiquem determinação: alcançar, ganhar, aprender, servir, arranjar, encorajar” ou termos como “primeiro, único, melhor” (UM CURRÍCULO..., [s.d.])<sup>8</sup> e, na mesma lógica, evitar verbos conjugados no passado ou passivos, incompatíveis com a transmissão de uma “ideia de ação e presente” (PALAVRAS..., [s.d.])<sup>9</sup>. O *Guia de carreira da SapoEmprego* aconselha ainda a eliminação de termos com uma carga negativa, como “agressivo, mau, limitação, erro, nada, pânico, problema”, de *clichés*, como “dinâmico, responsável e criativo”, de adjetivos que “perderam a sua relevância por serem repetidos até a exaustão”, ou ainda, além de erros de ortografia e de construção frásica, de abreviaturas, repetições ou bengalas de linguagem (Ibid.). Igualmente relevantes, existem uma série de elementos estilísticos – a fonte de letra, a fotografia ou a referência a um blogue ou página pessoal, a título de exemplo – cuja consideração poderá ser determinante. É importante realçar, todavia, que tanto esses componentes, como o próprio conteúdo, devem responder a situações específicas, adaptando-se à empresa e ao posto de trabalho.

<sup>8</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 19 out. 2011.

<sup>9</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 20 set. 2011.

Por fim, aliando a maior e mais célere capacidade de envio a um sentido inovador, o CV deverá poder ser consultado on-line. Os diversos formatos associados à internet vêm abrir um vasto leque de campanhas de marketing pessoal, fazendo com que a sua capacidade de manipulação se torne num critério de avaliação. A criação de um perfil profissional em redes sociais especializadas, como o LinkedIn, o Branchout (Facebook) ou o Twitter, e a procura e interação com outros “perfis” veio a tornar o CV (pelo menos, na sua forma tradicional) algo completamente ultrapassado. Nas redes sociais, como defende o docente e especialista em marketing digital Filipe Carrera,

as pessoas são encontradas não porque pura e simplesmente se mostraram, mas pela partilha. Eu partilho e respondo àquelas questões e ajudo pessoas, eu crio eventos, etc. Eu torno-me visível, eu apareço no radar [...] Isto porque ao partilharmos algo com outras pessoas, elas assumem que somos especialistas na área. Assumem-no, à partida, porque quando você adota o conselho de alguém e esse conselho resulta, o que é que você diz aos seus contatos sobre essa pessoa? Que ela sabe! A partilha de conhecimento, quando alguém manda um e-mail a perguntar como se faz e eu ajudo, dedico tempo a responder, e de repente as coisas começam a acontecer, porque nós ficamos sempre com uma ótima impressão de alguém que nos ajuda sem à partida nos pedir logo “isso custou X”. Achamos extraordinário. E passamos muito a palavra. Tanto no *online* como no *offline* (O VELHO..., 2011)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 14 abr. 2011

O “CV” passa a incluir todo o mais pequeno ato realizado pelo candidato na rede. Os contactos estabelecidos e o seu modo de gestão, a partilha realizada, até o seu modo de apresentação, são dados em tempo real, submetidos a uma constante avaliação e, portanto, merecedores de um certo cuidado:

<sup>11</sup> Numa reportagem sobre redes profissionais, Cátia Mateus menciona a importância da sua consulta no momento de recrutamento: “Antes de entrevistar um candidato ou no momento em que é analisado o seu perfil, não há diretor de recursos humanos que não espreite as respetivas páginas nas redes sociais. Um estudo recentemente divulgado pela Right Management revela que o Facebook já conseguiu superar o LinkedIn, tornando-se em todo o mundo a rede favorita dos headhunters para aquele momento de ‘tira-teimas’ que antecede qualquer contratação. E os resultados desta análise podem ser muito assustadores para os candidatos, já que, nos Estados Unidos, 70% das empresas inquiridas confessam já ter desistido de um candidato depois de analisar a sua página pessoal nas redes sociais” (MATEUS, 2011c). Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 17 dez. 2011.

<sup>12</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 25 jun. 2011.

<sup>13</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 24 jun. 2011.

<sup>14</sup> No vídeo, o candidato encara a personagem de um multimilionário excêntrico, apresentando-se de bigode postiço, casaco e cuecas e, de forma humorística, descrevendo as suas competências sociais. No final, pede à Google que analise o seu CV e lhe conceda uma conversa de 15 minutos (MATEUS, 2011b). Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 12 out. 2011.

<sup>15</sup> O jovem setubalense Marco Serra optou por recorrer à impressão de uma *t-shirt* com a frase «Procuro Trabalho», acompanhada do seu contato e declaração de competências do IEFP (Pereira, 2011). Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 25 jul. 2011.

<sup>16</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 01 jun. 2011.

<sup>17</sup> Alguns artigos chegam a recomendar a entrega pessoal do CV junto das instalações da empresa.

<sup>18</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 23 fev. 2011.

<sup>19</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 17 nov. 2011.

fiz um projeto o ano passado [...] em que fui a várias universidades explicar que eles estão, no fundo, a determinar o seu futuro. Todas as idiotices que colocarem na Web vão ser perseguidas durante muitos anos. Isto não quer dizer que temos de ter uma atitude esterilizada. Basta ver o meu próprio Facebook, eu estou lá, em festas, e não sei que mais, porque isso faz parte de quem sou, mas não ponho no meu Facebook determinados detalhes da minha vida que ninguém sabe (Ibid.)<sup>11</sup>.

A aplicação Branchout, disponível aos utilizadores do FB, chega mesmo a permitir a emissão de recomendações, depoimentos e até distinções: “Você é *rankeado* de acordo com elas, e quanto mais conexões você tiver – com pessoas e com empresas – mais importante fica na lista de pessoas influentes” (PEREIRA, 2011)<sup>12</sup>.

Uma vez integrado na rede, o CV pode assumir novos formatos, como o mini *podcast* áudio; o *visual CV*, transformado em página on-line; ou o vídeo-CV, a partir dos quais, na opinião de Conceição Pereira (Randstad), se podem “avaliar competências como a criatividade, a capacidade de comunicação e de expressão num estágio preliminar do processo, sendo valorizada em funções onde estas competências sejam críticas para o perfil que se pretende selecionar” (apud BARROSO, 2011)<sup>13</sup>. Dessa forma, o documento deixa de corresponder apenas a um espaço visual inerte onde a informação é reunida. De vídeos humorísticos, como o realizado por Matthew Epstein, autor de *Googlepleasehireme*<sup>14</sup>, a certificados impressos em *t-shirts*<sup>15</sup>, o importante é fazer da sua forma o conteúdo comprovativo de um saber técnico e criativo.

A acompanhar o CV, ou inserido nele, o candidato é aconselhado a enviar uma carta de motivação, exprimindo as razões da sua escolha. A concretização do seu objetivo, “convencer o empregador a chamá-lo para uma entrevista”, torna alguns procedimentos obrigatórios: a remissão a uma pessoa e não apenas a um cargo, a síntese da narrativa, com “frases curtas e dinâmicas com muitos verbos ativos”, ou a atenção a alguns elementos estéticos (uma boa frase de abertura e de final, evitando banalidades ou “frases feitas”). O foco, porém, reside no tom de entusiasmo com a oportunidade e, correspondentemente, na exclusão de temáticas que possam anular o seu efeito, como o salário, “senão acredite que vai criar uma impressão negativa” ou a falta de experiência profissional, mencionando antes “a sua capacidade de aprender depressa” (Expressoemprego, [s.d.])<sup>16</sup>.

Editados e enviados os documentos, a resposta terá que ser procurada através do contacto direto com a empresa<sup>17</sup>, de preferência pessoalmente. Mesmo que se revele infrutífera, essa via cria oportunidades de diálogo e conhecimento com novas pessoas. Em alguns países, esse tipo de *networking* acabou mesmo por ultrapassar as fronteiras das empresas e da própria internet, decorrendo em cafés, restaurantes e até mesmo discotecas, espaços nos quais se trocam “contactos, informações sobre vagas e até pontos de vista sobre o mercado laboral, enquanto se come” (COMO ARRANJAR..., 2011)<sup>18</sup>.

Tanto num ambiente informal, mas ainda assim aglutinador de contactos, como na entrevista de emprego, estágio final do processo de recrutamento e seleção, as primeiras impressões são consideradas decisivas, sendo suficientes para se “fazer uma radiografia completa da pessoa” (MATEUS, 2011a)<sup>19</sup>. Causar uma boa impressão, segundo as recomendações publicadas, compreende uma relevância fundamental, exigindo cuidados prévios. Perante a marcação de uma entrevista de emprego, importa, em primeiro lugar, antecipar o seu momento, preparando-se para algumas questões relativas à sua condição, realizadas com base na análise do CV (e/ou do perfil on-line), ao grau de conhecimento da empresa e do seu segmento de mercado. O estudo do modo de apresentação assume uma importância equivalente, devendo o entrevistado optar nem por algo muito casual, significativo de desleixo e falta de dedicação, nem por algo excessivamente formal, evitando “aparecer mais bem vestido do que o seu

<sup>20</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Tempo-Team a 08 abr. 2011.

<sup>21</sup> DICAS para uma entrevista de emprego bem sucedida. *iSabe*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2j81fMM>>. Acesso em: 20 dez. 2011. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 1 set. 2011.

<sup>22</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 25 maio 2011.

<sup>23</sup> Uma opinião não inteiramente consensual entre as várias peças consultadas. Atendemos à posição de Joana Petiz: “Ok, está a candidatar-se ao emprego com que sempre sonhou. Mas isso não significa que deve aceitar todas as condições que lhe impuserem. Este é o momento para pôr as cartas todas na mesa: diga quanto espera receber e mostre-se disponível para negociar dentro de determinados limites. Subvalorizar-se pode levar o seu potencial chefe a pensar que afinal talvez não seja tão bom quanto quer vender-se. Além disso, não é de esperar que seja aumentado tão cedo, por isso há que pensar bem antes de se contentar com um salário apenas razoável – mesmo que seja mais do que recebia no seu anterior emprego. Lembre-se que o último ordenado lhe pode servir de referência, mas se considerava que não era bem pago, não deve aceitar receber apenas mais umas migalhas, sob pena de, rapidamente, ficar insatisfeito com as condições de trabalho ou sentir que está subvalorizado. Exponha as suas capacidades e mais-valias e explique clara e concisamente por que razão pensa que deve receber determinado salário” (2011).

<sup>24</sup> PROCURA emprego? Ser licenciado já não ajuda. *Agência Financeira*, [S.l.], 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2irXRNY>>. Acesso em: 15 nov. 2011. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 19 jul. 2011.

<sup>25</sup> COMO se dar bem numa entrevista de grupo. *iSabe*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2inTMY9>>. Acesso

potencial chefe” (PETIZ, 2011)<sup>20</sup>. Pormenores como “unhas, maquilhagem, barba feita, cabelo” (DICAS..., [s.d.])<sup>21</sup> veem-se igualmente dotados de poder simbólico, merecendo por isso alguma atenção. No dia da entrevista, é fundamental, antes de tudo, comparecer 15 minutos antes da hora apontada, evitando o atraso e a conseqüente transmissão de “uma ideia de irresponsabilidade” (Ibid.). Ao dirigir-se ao entrevistador, o candidato deve responder ao seu cumprimento com “um aperto de mão, firme e acompanhado de um sorriso” (POSTURA..., [s.d.])<sup>22</sup>. A linguagem corporal é, desse prisma, tão indispensável quanto a narrativa a desenvolver. A cabeça erguida, uma posição hirta (mas não rígida), a ligeira inclinação do corpo para a frente, o olhar frontal, até o tom de voz, tornam-se indicadores de confiança, atenção ou segurança. Num sentido inverso, cruzar as pernas, baloiçar a cadeira, bater com o pé no chão, gesticular em excesso, mexer no cabelo, roer as unhas ou olhar para o relógio serão interpretados como sinais ou de um “à-vontade” a mais ou de nervosismo e inquietação (Ibid.).

Sem se deixar vergar, pois “ninguém quer uma alforreca no escritório”, é importante que o candidato não deixe de se apresentar “entusiasmado, motivado, perseverante, com espírito de iniciativa e disposto a aprender”. A paixão pelo trabalho a desempenhar ou o orgulho no seu percurso profissional constituem, certamente, pontos a favor, desde que acompanhados pela revelação dos defeitos; por isso, “quando lhe perguntarem sobre as suas fraquezas – o que é cada vez mais frequente nas entrevistas – não minta” (PETIZ, 2011). A frontalidade, clareza de exposição e até debate de ideias, sem a necessidade de “concordar com tudo o que o entrevistador lhe diz”, devem ser uma constante ao longo da entrevista. Existem, porém, ressalvas a considerar, como o salário, a não mencionar “a não ser que lhe seja perguntado”<sup>23</sup>, os benefícios, abordados “de forma discreta”, ou eventuais experiências profissionais negativas – “Dizer mal só o vai prejudicar” (PROCURA..., 2011)<sup>24</sup>.

Alguns processos de seleção submetem ainda os seus participantes a testes práticos e/ou à presença conjunta de outros candidatos, “uma forma das empresas compreenderem como você é a lidar com os outros o que, por sua vez, prova como é a trabalhar em equipa” (COMO SE DAR..., [s.d.])<sup>25</sup>. Sob esses condicionalismos, e uma vez que a troca de argumentos decorre entre diversos interlocutores, a determinação, autenticidade, conhecimento, otimismo e simpatia assumem uma ainda maior relevância. No final, “com esse sorriso laroca e ar confiante todos lhe vão achar graça, inclusive os selecionadores” (Ibid.)<sup>26</sup>.

### O trabalho e “um ombro amigo”

O sucesso no processo de seleção não implica, porém, o fim das operações de avaliação. Estas, ao atravessarem toda a relação de trabalho, conduzem a uma perpetuação da atenção e dos cuidados do trabalhador tanto consigo próprio como com os seus colegas e superiores hierárquicos.

A aparência, como sublinha o consultor e palestrante Mario Persona, continua a requerer um cálculo relevador de algum

cuidado e sensatez [...], pois um Office-boy que se queira vestir como diretor ou um gerente que queira trabalhar de bermudas ou de camiseta são igualmente atitudes estranhas, dependendo também da filosofia da empresa. O melhor mesmo é não chamar muito a atenção para a roupa e para os adereços – joias, bijuterias, para que o talento e a capacidade sejam os elementos que ocupem o lugar sobre os holofotes. Pessoas exageradamente maquiadas, enfeitadas, tatuadas, vestidas de forma espalhafatosa, levam mais tempo para revelar a sua capacidade, porque vai demorar mais tempo para que os outros se acostumem com a sua aparência e passem a enxergar o que realmente importa nelas<sup>27</sup>.

A salvaguarda alarga-se aos modos de exposição oral, acautelando-se um tipo de “linguagem chula, gírias” (Ibid.), semelhante à utilizada entre o círculo de amigos.

em: 21 nov. 2011. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 23 fez. 2011.

<sup>26</sup> Paralelamente a uma condução positiva, ambas as páginas de FB apresentavam artigos preventivos, ou seja, com a descrição das condutas a evitar por parte dos candidatos. Uma grande parte adota um teor humorístico, frequentemente baseado em situações verídicas.<sup>27</sup> Vídeo com ligação na página de Facebook da Randstad a 15 nov. 2011.

<sup>28</sup> O artigo tem a particularidade de recomendar a aplicação das “suas ideias por conta própria” (Ibid.) caso não despertem atenção junto dos superiores. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 24 ago. 2011.

<sup>29</sup> Essas atividades, por norma, são organizadas por empresas contratadas para o serviço.

<sup>30</sup> Ao analisar as práticas do futebol desenvolvidas pelo Clube BCP, Nuno Domingos realça o quão a natureza coletiva do futebol pouco se compadece com a conceção individualista que hoje reina no mundo empresarial. Como tal, e relativo às atividades acima mencionadas, “não é por acaso que todos os novos desportos, independentemente das suas vantagens, são embrulhados no discurso da superação individual, da competição, da motivação. No fundo, trata-se de um discurso idêntico ao formulado no interior das empresas” (DOMINGOS, 2004: 326).

<sup>31</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 6 out. 2011.

<sup>32</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 18 ago. 2011.

Ter imaginação é, nessa perspectiva, tão relevante quanto saber “vender as suas ideias” de uma forma simpática e humilde – “Não precisa de ser cínico, mas faça um esforço por agradar. Quando apresentar as suas ideias, faça-o sem minimizar as ideias de ninguém. Todas as ideias são boas e é ao seu chefe que cabe avaliá-las e ver se podem ser postas em prática” (VENDA..., [s.d.])<sup>28</sup>.

A qualidade das relações sociais é, aliás, um importante elemento de uma estratégia de *marketing pessoal*. Por norma, de acordo com o diagnóstico de Mário Persona, o primeiro impulso do recém-contratado “é entrar logo no grupo dos menos cotados na empresa e fazer amizade justamente com aqueles que podem parecer mais legais, mas que não são bem vistos pela chefia e pelos colegas” (NOVO..., 2009). A primazia da capacidade analítica sobre o instinto, hábil na descoberta dos “colegas que são benquistos pela chefia e quais os que são considerados medíocres, os que estão com o emprego por um fim, principalmente por problemas de caráter e comportamento” (Ibid.), impõe-se assim como chave de sucesso. A avaliação do comportamento do trabalhador em grupo poderá ocorrer, inclusivamente, fora do espaço da empresa. O relevo do “espírito de grupo” no índice de produtividade das empresas veio diversificar as técnicas de motivação, em particular a organização de ações de *team-building*, em geral atividades desportivas, como orientação, *paintball* ou canoagem, por exemplo<sup>29</sup>. O seu objetivo é dotar a lógica de divisão e competição de algum sentido lúdico, fundindo trabalho com lazer<sup>30</sup>. Desse modo, os atributos requeridos pelas práticas e o eventual ambiente de descontração passam a integrar a estrutura da empresa, reforçando as *softskills* e ajudando a mitigar possíveis disfunções, como as provocadas por equipas recém-formadas ou por conflitos internos (TEAM..., [s.d.])<sup>31</sup>. Decorrendo quase sempre fora do horário de expediente, o *team-building* vem estender o lugar da empresa no espaço e tempo de vida do trabalhador. O convite (a ter que aceitar) é o de “ir para fora cá dentro”, ou seja, de auferir de um maior grau de informalidade sem abandonar por completo o modo de apresentação adequado.

Ao mesmo tempo, esse tipo de atividades vem retirar o monopólio da avaliação a um grupo de técnicos especializados. As suas funções passam a ser fundamentadas por uma opinião coletiva em permanente atualização, capaz de incidir sobre o mais pequeno ato e, assim, de recolher os benefícios de um trabalhador que se sente sob permanente *peer review* (MCKINLAY; TAYLOR, 1998). Um poder, enfim, com o condão de conseguir multiplicar os olhares inspetivos, não mais concentrados sob um centro único e de fazer dos observadores observados.

A prossecução desse raciocínio torna a boa relação com os colegas e aproximação às chefias em dados lógicos e autoevidentes. Seria injusto, todavia, atribuir esse poder racionalizador a apenas um dispositivo quando, na verdade, ele é fruto da inter-relação de diversos. A própria natureza técnica da produção reforça o trabalho em coletivo, o qual, por coerência, passa a ter o estatuto de competência (se bem que dificilmente analisada de forma insulada, não só por nascer de uma obra conjunta, mas por resultar de uma interdependência com outro tipo de competências). Daí, a promoção das equipas de trabalho e, associada, a alteração das formas de chefia.

Apresentado como parte integrante desse leque de mudanças, o *coaching* pretende fundir o chefe com o técnico e o pedagogo. Qual treinador, como indicia a sua nomenclatura, o *coach* é “alguém que ‘transporta’ uma pessoa de um ponto de conhecimento/ação para um outro ponto diferente, mais elevado” (TORRES; DUARTE, 2011)<sup>32</sup>. O processo compreende uma formação prática, sob orientação permanente, com as suas linhas de contorno a ultrapassar a aprendizagem puramente técnica. Ainda que hierárquica, a posição anunciada é a do *par*, nas palavras da jurista Cláudia Torres e da docente Alzira Duarte, aquela que “funciona como modelo e apoia de forma incondicional o sucesso de quem ajuda.

<sup>33</sup> Sob esse desígnio, a APG, com o apoio da Randstad, foi responsável pela iniciativa Passaporte RH. Nesse âmbito, um conjunto de estagiários era selecionado para trabalhar com um conjunto de mentores. O objetivo, segundo Catarina Horta (Randstad), é “replicar uma coisa que tinha acontecido conosco, com muitos de nós, que, enfim, nós tínhamos entrado em empresas e fomos estagiários de outros. E percebemos que muitos de nós, diretores de recursos humanos, tínhamos sido promovidos através de conhecimentos e através de experiências de outras pessoas. Quisemos replicar esta experiência: se nós acolhêssemos não só o estagiário, mas fôssemos responsáveis pelo seu desenvolvimento na aquisição de competências de recursos humanos e também na sua empregabilidade, se conseguíssemos também que eles seguissem um percurso profissional nesta área”. Vídeo com ligação na página de Facebook da Randstad a 14 dez. 2010.

<sup>34</sup> SAIBA como lidar com um chefe workaholic. *iSabe*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2jEt6mE>>. Acesso em: 2 dez. 2011. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 19 maio 2011.

<sup>35</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 10 mar. 2011.

<sup>36</sup> Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 04 abr. 2011.

<sup>37</sup> DOMINE a arte da negociação. *iSabe*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2j7YyuQ>>. Acesso em: 21 nov. 2011. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 10 jul. 2011.

<sup>38</sup> COMO abordar o tema férias com o seu chefe. *iSabe*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2jrv5f9>>. Acesso em: 29 nov. 2011. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 25 mar. 2011.

<sup>39</sup> COMO abordar o tema férias com o seu chefe. *iSabe*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2jrv5f9>>. Acesso em: 29 nov. 2011. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 25 mar. 2011.

[...] que acredita no potencial de cada um e que a cada momento cria condições para demonstrar que este é alcançável e até mesmo superável” (Ibid.). Em suma, aquele com quem contamos para partilhar ideias e sugestões, pedir ajuda ou mesmo reconhecer erros<sup>33</sup>.

O imaginário do *coach* é, porém, contraposto por uma série de artigos em que a representação da hierarquia se encontra mais próxima da sua concepção tradicional. Uma dessas peças, a título de exemplo, enumera um conjunto de truques a aplicar num chefe *workaholic*. No seu cômputo geral, a fórmula reverte-se na gestão de um dado adquirido: demonstrando que se “é capaz de suar a camisola e que se preocupa” e, no momento exato, parar – “talvez ele se aperceba do quanto já se fartou de trabalhar e que agora é hora da pausa”; comprovando “a sua lealdade à empresa”; mantendo-o ocupado com relatórios, de forma a evitar “que ele esteja sempre a perguntar-lhe o que anda a fazer”; comunicando a sua situação aos recursos humanos; ou recusando-se a atender “chamadas do trabalho ao fim de semana ou quando acaba o dia no escritório”<sup>34</sup>. A cordial relação com o chefe chega a ser definida como algo que “às vezes pode ser difícil”, mas que caso se queira “progredir na carreira e manter a sanidade mental é melhor tentar” (MENDES, [s.d.])<sup>35</sup>. Assinado por Solange Mendes, o artigo começa por recomendar o estudo do chefe, não porque valha “a pena confrontá-lo. Isso só trará mau-estar desnecessário”, mas para perceber e “contrabalançar as falhas do boss”. A perspectiva é, pois, a de apoio “nas decisões difíceis. Afinal, vocês são uma equipa”, a de antecipação de problemas, a de apresentação de soluções e a de ganho de confiança: “Demonstre ser uma pessoa íntegra. Ofereça ao seu chefe um ombro amigo. Vai ver que ganha-lhe a confiança mais depressa do que julga” (Ibid.).

Algumas matérias de elevada sensibilidade, como o salário ou as férias, são dignas de apontamentos específicos. Nestes, começa-se por recomendar ao trabalhador uma análise da sua prestação, base a partir da qual enformará o seu argumento. No “pedido” de aumento salarial convém que se apresente provas sólidas: os objetivos atingidos, as metas superadas, a contribuição para o sucesso da empresa, os *feedbacks* obtidos ao longo do seu percurso na instituição (INFOMONEY, 2011)<sup>36</sup>. É essa a reserva da iniciativa do proponente, evitando-se a sua intrusão nos domínios estritos do seu superior, como a apresentação de números ou dos termos do acordo<sup>37</sup>.

O espaço e tempo da conversa são fatores igualmente ponderados, de forma a garantir-se alguma privacidade, o momento certo “em que o ambiente esteja mais calmo e o chefe descontraído” (COMO ABORDAR..., [s.d.])<sup>38</sup> e, em última análise, uma maior descontração – “Se o seu chefe notar que está nervoso, será mais fácil lhe recusar o pedido” (Ibid.). A sua recusa, por outro lado, deve ser trabalhada de forma estratégica, podendo suscitar uma contraproposta, como a frequência de cursos e de ações de formação. Em nenhum momento, contudo, o trabalhador é aconselhado a uma resposta mais impetuosa: “Caso a empresa ou chefe o convença de que o momento não é de ajuste, não faça escândalo ou recue na sua produção, mas continue igual. Um pedido de aumento é sempre um alerta para que o chefe veja a aspiração daquele colaborador em ganhar mais”. No máximo, segundo as recomendações do docente de gestão de RH Cristiano Luiz Rosa, há que repensar “a carreira dentro daquela companhia” (apud INFOMONEY, 2011). Na negociação das férias, além do ajuste das datas, sugere-se o prévio cumprimento de todos os prazos e a oferta de “horas extras no trabalho. Por exemplo, se habitualmente sai às seis da tarde, saia, duas ou três vezes por semana, às sete. Se for uma pessoa dedicada ao que faz, será quase impossível ser recusado” (COMO ABORDAR..., [s.d.])<sup>39</sup>.

Quando confrontada com uma depressão económica mundial, a anuência a essa política de recomendações assume uma premência acrescida. No entanto, a adversidade tende a ser vista como um difícil e turbulento terreno de oportunidades:

A crise pode ser sinónima de oportunidade de desemprego, mas também pode significar progressão na carreira. As crises alteram a perceção do mercado em quase todas as áreas, e isso exige novas competências, maior adaptabilidade e flexibilidade em termos de abordagem da nova situação. É aqui que reside a sua oportunidade para começar um novo sentido para a sua carreira, sem se deixar abater pelas incertezas ou dificuldades”<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> A CRISE pode ser o passo seguinte para poder subir na carreira. *iSabe*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2jfD5SE>>. Acesso em: 15 dez. 2011. Artigo com ligação na página de Facebook da Randstad a 31 ago. 2011.

## Conclusão

A componente prática das “dicas” e conselhos disponibilizados carrega consigo a defesa de uma ontologia, cumprida em vários passos enumerados, um a seguir ao outro. No primeiro passo, o CV, a sua elaboração recorda-nos dos preceitos da confissão religiosa e a sua atenção aos atos categorizados enquanto pecados. Longe da exposição abrangente e detalhada sobre a sua vida, ao confessor, como defende Michel Foucault, exige-se “que nos diga a nossa verdade ou antes, pedimos-lhe que diga a verdade profundamente penetrada por esta verdade de nós próprios que julgamos possuir em consciência imediata” (FOUCAULT, 1994: 74).

A divulgação realizada pelo CV ou na entrevista de trabalho é atravessada por esse discurso verdadeiro sobre si próprio, sugerindo-se uma autoavaliação com base nos critérios emanados pelas indústrias dos recursos humanos e pelo mercado de trabalho. A ocultação de uma experiência profissional negativa, causada por uma má relação com o colega ou com o superior, não é meramente instrumental, como se estivessemos num jogo, constituindo antes um segredo de algo que nunca deveria ter acontecido. E, como defende A. W. Metcalfe, “se prudentes, eles não irão confessar (alto e bom som) certas fraquezas. Contudo, ao chegar a esta prudente decisão, eles acabam por se avaliar a si mesmos à medida de um empregador tornado Deus” (1992: 634).

Podemos sempre argumentar, com Erving Goffman (1993: 19), a distância entre o *eu* que apresenta e o *eu* apresentado, compreendida por um ciclo “potencialmente indefinido de simulação, descoberta, falsas revelações e redescobertas”. Apesar de o trabalho corresponder àquele domínio onde a interiorização de comportamentos gera um “afastamento de si próprio” (Ibid.: 101), o seu agente sempre conseguiu refugiar-se em pequenas capelas, onde poderia resguardar-se do peso da instituição e cumprir um reportório minimamente seu.

Porém, existe uma tendência para a perpetuação dos processos de avaliação ao longo de toda a vida ativa do trabalhador, como se a lógica do panóptico se alargasse para lá do espaço físico de empresa e tornasse a existência dessas regiões de retaguarda cada vez mais difícil. Concebido inicialmente por Jeremy Bentham, o panóptico, como analisou mais tarde Michel Foucault, era um dispositivo de vigilância que permitia ver-se sem se ser visto a fazê-lo. Entre os observados, o reconhecimento da existência de tal aparelho significava a indução de “um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 2001: 167). A sensação de permanente observação, independentemente de se estar a ser realmente ou não, faz com que não seja “necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho” (Ibid.: 167).

A integração do indivíduo nas redes sociais, como o Facebook a título de exemplo, poderá representar a expansão da lógica do panóptico para lá do espaço físico da empresa, aquilo que Massimo de Angelis designa de *Panóptico fractal*. Este não se limita a ser constituído por uma multiplicidade de panópticos, algo que já era patente na sociedade disciplinar descrita por Foucault. A grande novidade reside, sim, no facto de os inspetores passarem a ser igualmente inspecionados e dos inspecionados passarem a ser igualmente inspetores. Embora, como observámos, a figura do chefe seja ainda prevalecte, o recurso a dispositivos baseados numa opinião coletiva – do *peer review* ao *team-building* – fazem

de “todos os ‘agentes’ participantes [...] partes constituintes do que Bentham designava de ‘força inspetiva’” (ANGELIS, 2007: 220). Em última análise, podemos admitir que a reconfiguração das funções de autoridade, integrada à formação e ao aconselhamento de trabalhadores (o *coaching*), incluem a avaliação da própria chefia à luz dos resultados obtidos pelos seus subordinados, entre outros critérios.

A sofisticação do olhar avaliador sobre o trabalhador, um olhar que também é o seu, assinala a passagem de sociedades disciplinares a sociedades de controlo. Estas, segundo Gilles Deleuze (2003: 244), funcionam por via da *modulação*, um processo de “curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitada”. Ou seja, uma flexibilidade e adaptação na resposta às várias vicissitudes que permitem atravessar as várias instituições e cobrir todos os cantos recônditos da sociedade.

Nesse sentido, a precariedade laboral é mais do que um fenómeno ou uma consequência social: a sempre presente possibilidade de se retornar ao mercado de trabalho leva o trabalhador a encetar as opções necessárias à manutenção da sua sobrevivência: não confrontar o chefe, procurando *contrabalançar as suas falhas*; aceitar a recusa de um pedido salarial; realizar horas extraordinárias em troca do direito legal a férias; oferecer um ombro amigo ao seu chefe. A precariedade poderá assim ser encarada como uma estratégia de modulação, destinada a garantir, como se pode ler, um trabalhador disposto a atender à *percepção do mercado*.

## Referências

ANGELIS, M. *The beginning of history*. London: Pluto, 1997.

BARROSO, R. P. *Vídeo-CV: procurar emprego na era da imagem*. 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2jrbeAc>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

BENVENISTE, É. *O homem na linguagem*. Lisboa: Veja, 1992.

BOURDIEU, P. *O que falar quer dizer*. Lisboa: Difel, 1998.

BOUTANG, Y. M. *Le capitalisme cognitive: la nouvelle grand transformation*. Paris: Éditions Amsterdam, 2008.

CARTA de apresentação. *Expressoemprego*, 1 jun. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2jM3ZCH>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

CATARINA Horta, Directora RH da Randstad Portugal em entrevista na RTP. Reprodução: Randstad Portugal; YouTube. 2 nov. 2011. (5 min), son., color. Disponível em: <<http://bit.ly/2jMA3q5>>. Acesso em: 28 dez. 2011.

COMO arranjar emprego “à francesa”. *Cap Magellan*, [S.l.], 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2jEgyMj>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

COMO procurar emprego. *Portal do IEFP*, [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2iPySlu>>. Acesso em: 19 dez. 2011.

DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controlo. In: \_\_\_\_\_. *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003. p. 239-246.

DOMINGOS, N. O futebol e o trabalho. In: NEVES, J.; DOMINGOS, N. (Org.). *A época do futebol*. Lisboa: Assírio e Alvim; Arquivo Fotográfico Municipal, 2004. p. 305-328.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Coimbra: Almedina, 2005.

\_\_\_\_\_. *A vontade de saber: história da sexualidade I*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*, Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

GOFFMAN, E. *A apresentação do Eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio D'Água, 1993.

ILES, P.; SALAMAN, G. Recruitment, selection and assessment. In: STOREY, J. (Ed.). *Human resource management: a critical text*. London: Routledge, 1995. p. 202-233.

INFOMONEY. Saiba o que realmente justifica um aumento de salário. *Administradores*, [S.l.], 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2jeZWhC>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

MATEUS, C. Como causar uma primeira boa impressão. *Expressoemprego*, [S.l.], 2011a. Disponível em: <<http://bit.ly/2j8cZyY>>. Acesso em: 28 dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Currículos que abrem portas. *Expressoemprego*, [S.l.], 2011b. Disponível em: <<http://bit.ly/2ikA5VR>>. Acesso em: 26 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. O poder das redes profissionais. *Expressoemprego*, [S.l.], 2011c. Disponível em: <<http://bit.ly/2jMoLC8>>. Acesso em: 29 dez. 2011.

MCKINLAY, A.; TAYLOR, P. Through the looking glass: Foucault and the politics of production. In: MCKINLAY, A.; STARKEY, K. (Ed.). *Foucault, management and organization theory*. London: Sage, 1998. p. 173-190.

MENDES, S. Dê-se bem com o seu chefe. *iSabe*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2jfnjdj>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

METCALFE, A. W. The curriculum vitae: confessions of a wage-labourer. *Work, Employment & Society*, London, v. 6, n. 4, p. 619-641, dec. 1992.

NOVO emprego – Dicas para o jovem profissional – Palestrante Mario Persona. Reprodução: tvbarbante; YouTube. 22 ago. 2009. (9 min), son., color. Disponível em: <<http://bit.ly/2jfilFu>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

O PRIMEIRO passo para procura de emprego: o Curriculum Vitae. *Revista Randstad*, [S.l.], ano 1, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2j8kmGr>>. Acesso em: 27 out. 2011.

O VELHO CV já devia ter morrido: entrevista com Filipe Carrera. *SapoTEK*, [S.l.], 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2inEkkQ>>. Acesso em: 7 dez. 2011.

PALAVRAS a evitar. *SapoEmprego*, Lisboa, [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2j8iUnC>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

PEREIRA, R. Sabe o que é o BranchOut? Você pode achar seu próximo emprego pelo Facebook. *Época*, São Paulo, 24 jun. 2011. Disponível em: <<http://glo.bo/2ikE2tO>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

PETIZ, J. Sete conselhos para sobreviver à entrevista e sair de lá com emprego. *Universia*, [S.l.], 21 jan. 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2j8dk4w>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

POSTURA de sucesso. *SapoEmprego*, Lisboa, [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2jMCbOA>>. Acesso em: 2 nov. 2011.

ROSE, G. *Visual methodologies*. London: Sage, 2002.

TEAMbuilding. *SapoEmprego*, Lisboa, [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2io8Njr>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

TORRES, C.; DUARTE, A. Coaching em contexto organizacional. *Negócios*, [S.l.], 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2jRAiMI>>. Acesso em: 15 dez. 2011.

UM CURRÍCULO competitivo. *SapoEmprego*, Lisboa, [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2io8QVD>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

VENDA as suas ideias. *SW*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2j8cx3J>>. Acesso em: 15 dez. 2011.

# Repulsa visceral ao terror mutilado: *Halloween*, adequado à classificação indicativa<sup>1</sup>

## Ivan Paganotti

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), realizou doutorado-sanduíche sobre regulação midiática no Centro de Estudos Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho (Portugal), com bolsa Capes/PDSE. Professor nos cursos de pós-graduação lato sensu do Digicorp da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP) e da Universidade Anhembi Morumbi, é membro do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom-USP) e do Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (MidiAto/ECA-USP). E-mail: ipaganotti@usp.br

**Resumo:** Para adequar-se a uma faixa etária da audiência mais jovem, os distribuidores brasileiros do filme de terror *Halloween – O início* (2007) excluíram 26 minutos do longa-metragem – quase um quarto de sua extensão original. A partir do inusitado reposicionamento da classificação estatal na crítica aos cortes, este artigo analisa como as cenas cortadas comprometem a obra, considerando que a violência é o cerne de “*slasher films*” e não pode ser descartada como excesso pela autocensura. Este texto também critica o modelo de cortes promovidos por produtores privados e induzido pela classificação indicativa governamental, sugerindo um novo mecanismo para apresentar maior transparência ao processo que foi considerado como uma prática inconstitucional de censura pelo Supremo Tribunal Federal.

**Palavras-chave:** Cinema; Horror; Censura; Liberdade de expressão; Classificação indicativa.

## Visceral repulse to slashed terror: *Halloween*, edited to fit teen ratings

**Abstract:** In order to be approved to younger audiences, the Brazilian distributors of horror film *Halloween* (2007) cut 26 minutes from the feature film – almost a quarter of its original length. Since even the state agency responsible for media ratings denounced this editing practice, this article evaluates how these excluded scenes compromise the movie, considering that violence is essential to slasher films and cannot just be cut off as an excess in self-censorship commercial practices. This paper also criticizes the Brazilian model that induces movie producers to cut their own films in order to follow the State film ratings. This research introduces a new mechanism to give more transparency to this processes that have already been considered as an unconstitutional practice of censorship by the Brazilian Supreme Federal Court (STF).

**Keywords:** Cinema; Terror; Censorship; Free speech; Movie rating.

<sup>1</sup> Versão preliminar e parcial dessa pesquisa foi apresentada previamente no XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine) em outubro de 2012, no Senac (SP).

### Introdução: repulsa e mutilação perversa dos fluidos vitais em gêneros viscerais

Certos gêneros cinematográficos atraem a atenção do público – e, por vezes, a crítica de especialistas ou de agentes governamentais – por sua proposta estética explicitamente apelativa de revelação de imagens de corpos em situações extremas. Trazendo à luz as imagens de emoções ou práticas comumente consideradas como tabus, escancaram na sala escura sensações e momentos de nossos corpos que podem trazer sentimentos contraditórios de repulsa, nojo, desgosto ou atração, fascínio e excitação. O fato de atrair ou repelir os olhares não depende somente das sensibilidades dos diferentes públicos a que apelam – ou repelem –, e podem indicar a própria dicotomia da representação explícita de expressões corporais que estão abertas para uma dúbia sensação simultaneamente atraente e indesejada, reveladora dos tabus culturais que recobre com a interdição os objetos de interesse a serem recalçados, visto que, como lembra Freud (2012: 114), “o que se proíbe enfaticamente deve ser objeto de forte desejo”.

Ao tentar identificar esses gêneros que causam tanto revolta como fascínio ao revelar funções corporais tabus, Williams (1991: 2, tradução nossa) parte de sua experiência cotidiana ao escolher os filmes a que gostaria de assistir com seu filho e revela como tais obras podem ser classificados como “*gross*” – uma vulgar e desagradável sensação corporal de nojo ou repugnância:

Quando vou ao cinema com meu filho de sete anos de idade, nós frequentemente escolhemos entre categorias de filmes que prometem ser sensacionais e podem abalar fisicamente nossos corpos. Ele chama esses filmes de “nojentos” [*gross*]. Meu filho e eu concordamos que a graça dos filmes “nojentos” está em sua exibição de sensações que estão no limite do aceitável<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> No original: “When my seven-year-old son and I go to the movies we often select from among categories of films that promise to be sensational, to give our bodies an actual physical jolt. He calls these movies ‘gross’. My son and I agree that the fun of ‘gross’ movies is in their display of sensations that are on the edge of respectable”.

Williams (1991) avalia que o grande interesse do público por gêneros como o melodrama, o terror e a pornografia envolve justamente a resposta que esses filmes dão à necessidade de metaforizar conflitos emocionais, medos e desejos que enfrentam barreiras culturais para sua discussão aberta ou até mesmo para sua visibilidade. Com isso, não é de surpreender que autoridades que ocupem o espaço de policiamento das práticas culturais em nome da preservação de instituições culturais ou para a proteção do público tendam a manter-se vigilantes sobre esses gêneros audiovisuais que tanto atraem quanto repelem: assim, os corpos revelados pela cena cinematográfica por vezes precisam passar pelo filtro da censura antes de encontrarem seu público nas salas de exibição.

Para se distanciar das práticas de censura nas décadas autoritárias anteriores, o Manual da Nova Classificação Indicativa do Ministério da Justiça do Brasil – que recomenda as faixas etárias de audiência apropriadas a produtos audiovisuais como filmes, programas televisivos, shows e videogames – defende a “transparência” dos procedimentos de “um dos órgãos públicos com mais informações a respeito de sua atividade-fim” (BRASIL, 2006: 8). Suas diretrizes apontam uma análise sistemática de imagens e conteúdos audiovisuais que possam incomodar ou ser considerados inadequados para certas audiências ou circunstâncias – e, com isso, a classificação indicativa segue uma avaliação pormenorizada de cenas que exibem corpos que são tomados pela violência, por substâncias entorpecentes, pelo desejo ou por questões problemáticas. A identificação dessas cenas acarreta no escalonamento dos públicos que poderiam ter acesso a essas produções, em uma escala do “livre” até “apropriado para maiores de 18 anos”.

Como anunciado em seu manual, seguindo o princípio de transparência inerente a um órgão público, os processos de classificação são acessíveis ao público, mas permanecem ocultos os eventuais cortes realizados pelos produtores dos filmes ou pelos canais de televisão – que pleiteiam as classificações mais brandas possíveis para ampliar seu público potencial e, por vezes, sacrificam a integridade da obra

e cortam cenas mais ousadas que possam trazer uma classificação mais restritiva. Com isso, a classificação indicativa só salienta que os itens avaliados sofreram “adequação” – um eufemismo para os cortes (Petley, 2007: 14) promovidos não mais pelo órgão estatal, como era prática nos períodos autoritários do passado (Mattos, 2005: 126), mas por seus próprios divulgadores de acordo com diretrizes de agências governamentais.

Ainda assim, um caso recente de cortes pela autocensura surpreendeu até os próprios classificadores do Ministério da Justiça. A PlayArte Pictures já havia tentado duas vezes, sem sucesso, rever a classificação do filme de terror *Halloween – O início*, de 2007 (na época inapropriado para menores de 18 anos), quando, em 2009, recebeu o deferimento: após cortar surpreendentes 26 minutos da versão original de 109 minutos – quase um quarto da extensão do filme – a classificação indicativa do filme foi reduzida para 14 anos. Cenas de sexo, assassinato, crueldade e suicídio foram omitidas em troca da ampliação de seu público potencial entre as camadas mais jovens, como descrito no processo de classificação indicativa desse filme no Ministério da Justiça:

Mesmo que a temática do filme seja adulta, considerando o psicopata sanguinário que matou, entre outros, membros da própria família, é percebido um esforço de edição para remover ou deixar implícitos muitos dos assassinatos. Mesmo com repetidos assassinatos, não se percebe a crueldade no conteúdo analisado: cenas fortes/impactantes estão removidas ou interrompidas<sup>3</sup>.

A prática corriqueira dos cortes para a adequação, entretanto, atraiu atenção devido a sua extensão, e levou Davi Ulisses Brasil Simões Pires, diretor do departamento de justiça responsável pela classificação, a destacar essa excepcional deformação do filme original (ver Figura 1).

<sup>3</sup> Relatório de Rafael Figueiredo Vilela (estagiário/Classificação Indicativa) e Otavio Chamorro Mendoza (Coordenador de Classificação Indicativa Substituto) sobre a classificação indicativa da versão com cortes do filme *Halloween – O início*, que consta no PROCESSO 08017.000902/2009-15, p. 29, da Coordenação de Classificação Indicativa (COCIND) do Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação (Dejus) da Secretaria Nacional de Justiça (SNJ) do Ministério da Justiça.

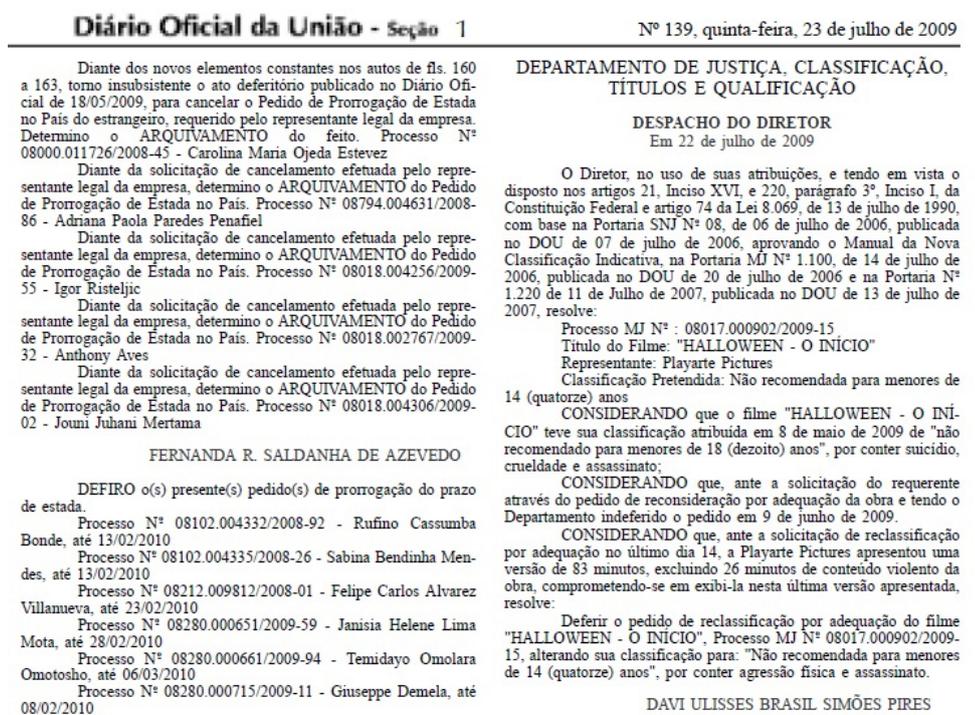


Figura 1: Trecho da página 58 do Diário Oficial da União de 23 de julho de 2009. A reclassificação do filme *Halloween – O início* está na coluna direita (BRASIL, 2009).

A partir dessa surpreendente crítica estatal que destacou a extensão excessiva dos trechos suprimidos, este trabalho analisa o prejuízo da versão com cortes propostos pela produtora e sancionados – ainda que sob o alerta dos minutos sacrificados – pela classificação indicativa. Como a obra foi desfigurada, o direito

moral do diretor do filme sobre sua criação foi igualmente talhado (Bittar, 2004: 77). Ainda mais grave foi o desrespeito ao público, que assistia a um filme sem saber que houve “adequação”, nem quais foram os cortes – uma falha na transparência da classificação que ainda ecoa os “filmes que sofreram mutilações grotescas e deformantes” em nosso passado autoritário (Simões, 1999: 218). Assim, é preciso avaliar como as cenas cortadas comprometeram a obra, considerando que de forma alguma a violência pode ser vista como “gratuita” ou “excessiva” em gêneros como o terror dos “*slasher films*” (Williams, 1991: 9): a catarse dos corpos mutilados é justamente seu cerne estético-narrativo, e acaba comprometida com a castração da autocensura. Essa imposição de autocontrole pode ser vista como uma prática do que Jansen (2010: 13) classifica como “censura do mercado”:

Censura de mercado indica práticas que rotineiramente filtram ou restringem a produção ou distribuição de ideias, perspectivas, gêneros ou formas culturais específicas dentro de meios de comunicação massivos tradicionais, baseando-se em seu lucro antecipado e/ou em seu apoio de valores corporativos e no consumismo. (JANSEN, 2010: 13, tradução nossa).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> No original: “Market censorship points to practices that routinely filter or restrict the production and distribution of selected ideas, perspectives, genres or cultural forms within mainstream media of communication based upon their anticipated profits and/or support for corporate values and consumerism”.

Entretanto, no caso específico em foco, a corporação privada que procurava ampliar o público potencial do filme sacrificou os próprios valores que atraíam a audiência ao produto que ofertavam – as imagens excessivas de violência e sexualidade – para garantir uma base mais ampla entre as faixas etárias mais jovens – que seriam barradas pela classificação indicativa caso as cenas inadequadas fossem mantidas. Com as cenas originais, o filme teria ficado restrito a um público menor, o que impactaria o lucro da empresa; sem as imagens, um público maior poderia ter sido atraído, mas uma rede de fãs de produções de terror, frustrados pelo tom brando da versão que chegou às telas brasileiras, acabou por divulgar críticas que operaram como um desincentivo ao público geral no final. O sacrifício das cenas violentas pela bilheteria, dessa forma, foi frustrado pela própria audiência, irada pelos cortes revelados na comparação com versões originais disponíveis em mercados estrangeiros, como será visto a seguir.

### **O levante burocrático da blogosfera contra cortes mercadológicos**

Além do atraso de quase dois anos entre o lançamento do filme nos EUA e sua distribuição no Brasil, o público nacional também foi tolhido pelos cortes – e demonstrou sua frustração e revolta contra a distribuidora. Paradoxalmente, diversos artigos publicados em sites sobre cinema baseiam-se justamente no trecho do Diário Oficial da União que aprovava a reclassificação, com o alerta sem precedente sobre os 26 minutos cortados (BITO, 2009), e ecoam a crítica estatal em reclamações contra a produtora que promoveu os cortes (ver Figura 2).

Em primeiro lugar, surpreende o uso inusitado do veículo oficial do antigo aparato censório, tomado como aliado do público na defesa da liberdade de expressão, o que revela os limites da “transparência” sobre o processo e, consequentemente, os cortes. Esse reposicionamento da classificação indicativa é ainda mais estranho se considerarmos que a própria constitucionalidade de seus mecanismos coercitivos<sup>5</sup> passava nesse período por revisão no Supremo Tribunal Federal (STF) (PAGANOTTI, 2012: 126-127). Durante os anos em que a produtora se preparava para exibir esse filme no Brasil, o STF avaliava se seria inconstitucional obrigar canais de televisão a exibirem conteúdo considerado pela classificação indicativa como inapropriado para determinadas faixas etárias antes dos horários reservados para esses materiais, no final da noite. Recentemente, em agosto de 2016, a maioria dos ministros dessa corte considerou, ao final, que a punição das emissoras que desrespeitassem essas faixas de horário seria realmente inconstitucional, visto que a classificação realizada pelo Ministério da Justiça só poderia ser indicativa, como seu próprio nome aponta, e não obrigatória. Alguns dos ministros inclusive apontaram, em suas considerações, que ao Estado brasileiro seria possível somente classificar os produtos audiovisuais e exigir a

<sup>5</sup> Até a finalização desta pesquisa, em outubro de 2016, ainda não havia sido publicado o acórdão da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 2404, que julgou inconstitucional a punição em casos de desrespeito às faixas de horário de exibição televisiva de acordo com as faixas etárias da classificação indicativa. O resultado do julgamento e o processo, entretanto, podem ser acompanhados pelo site do (STF) em: <<http://bit.ly/2jh7ldG>>.

publicidade dessa classificação, sem punir com multas ou até com a suspensão da programação das emissoras que desrespeitassem as faixas etárias indicadas, o que poderia ser visto como uma prática de censura por parte dos ministros (BRASIL, 2016).

blogpolvo.blogspot.com.br/2009/07/ainda-o-corte-em-halloween.html

**Blog do Polvo**  
Blog coletivo da revista eletrônica Filmes Polvo (www.filmespolvo.com.br)

QUARTA-FEIRA, 29 DE JULHO DE 2009

**Ainda o corte em "Halloween"**  
por Marcelo Miranda

O leitor que me desculpe a insistência no assunto, mas este caso vai muito além de se gostar ou não de *Halloween - O Início*, de Rob Zombie. Como já dito dois posts abaixo, o filme foi lançado nos cinemas brasileiros pela distribuidora Playarte numa esquisita versão de 83 minutos, suprimindo um total de 26 minutos de cenas da versão original. O motivo mais provável era a reclassificação etária, de 18 para 14 anos.

Pois a "censura legal" se confirmou no Diário Oficial da União, que, nas suas letras miúdas, explicita o procedimento da Playarte de uma forma, a meu ver, assustadora. Dá para ler clicando [aqui](#), mas o trecho é exatamente o seguinte:

Processo MJ No- : 08017.000902/2009-15  
Título do Filme: "HALLOWEEN - O INÍCIO"  
Representante: Playarte Pictures  
Classificação Pretendida: Não recomendada para menores de 14 (quatorze) anos

CONSIDERANDO que o filme "HALLOWEEN - O INÍCIO" teve sua classificação atribuída em 8 de maio de 2009 de "não recomendada para menores de 18 (dezoito) anos", por conter suicídio, crueldade e assassinato;

CONSIDERANDO que, ante a solicitação do requerente através do pedido de reconsideração por adequação da obra e tendo o Departamento indeferido o pedido em 9 de junho de 2009.

CONSIDERANDO que, ante a solicitação de reclassificação por adequação no último dia 14, a Playarte Pictures apresentou uma versão de 83 minutos, excluindo 26 minutos de conteúdo violento da obra, comprometendo-se em exibi-la nesta última versão apresentada, resolve:

Deferir o pedido de reclassificação por adequação do filme "HALLOWEEN - O INÍCIO", Processo MJ No- 08017.000902/2009-15, alterando sua classificação para: "Não recomendada para menores de 14 (quatorze) anos", por conter agressão física e assassinato.  
DAVI ULISSES BRASIL SIMÕES PIRES

Como se vê, a Playarte fez uma versão menor especialmente para baixar a classificação. Isso abre um precedente apavorante. Então uma distribuidora, se insatisfeita com a classificação recebida por seu filme, pode arrancar as partes causadoras do "mal" e entrar com recurso pedindo revisão a partir de um corte oportunista e específico? Me pergunto ainda se o próprio Rob Zombie, ou quem quer que responda pelo filme oficialmente, sabe do ocorrido.

Escrevi um e-mail para o setor de imprensa da Playarte há dois dias, perguntando sobre o assunto. Até o momento, não obtive qualquer tipo de retorno.

**blog do polvo**

Pesquisar neste blog

Arquivo do blog

- ▶ 2011 (24)
- ▶ 2010 (97)
- ▼ 2009 (111)
  - ▶ Dezembro (13)
  - ▶ Novembro (9)
  - ▶ Outubro (13)
  - ▶ Setembro (11)
  - ▶ Agosto (14)
  - ▼ Julho (17)
    - [Novos desdobramentos de "Halloween"](#)
    - [Ainda o corte em "Halloween" Maria Sílvia \(1944-2009\)](#)
    - ["Halloween - O Início" cortado nos cinemas](#)
    - [Ainda Michael Jackson](#)
    - [Jacques Tati](#)
    - [Paulínia V - prévias finais](#)
    - [Paulínia IV - Gradações de sutileza](#)
    - [Paulínia: "À Deriva", de Heitor Dhalia](#)
    - [Paulínia III - Dias melhores vieram](#)
    - [Paulínia II: filmes para o cinema o que acontece com nossos festivais?](#)
    - [Paulínia I](#)
    - [Arbus/Kubrick](#)
    - [Balé de balas](#)
    - [Isto é Johnnie To](#)
    - [Karl Malden \(1912 - 2009\)](#)
- ▶ Junho (20)
- ▶ Maio (14)

Outros blogs

[Anotações de um Cinéfilo](#)

Figura 2: Blog do Polvo repercute a denúncia dos cortes em *Halloween* com o trecho do Diário Oficial da União (MIRANDA, 2009).

No debate acerca dos cortes do filme *Halloween – O início*, entretanto, o sistema estatal que induz e permite a proibição se reposiciona como denunciante dos abusos; o público, em cujo nome se classifica, torna-se uma vítima indefesa; e a culpa é concentrada nos interesses particulares da produtora, que se preocupa em ampliar seu lucro nas bilheterias (RANDALL, 1968: 215) à custa do respeito à obra cinematográfica e aos que buscavam nesse filme justamente as cenas mais drásticas do terror. Críticas como a apresentada pelo blogueiro Vítor Mendes, do site *Cinema em foco*, evidencia que as imagens dos corpos dilacerados são cortadas em nome do público que mais as quer, e deixa claro que o único desejo a ser satisfeito é o da produtora em obter a maior bilheteria possível:

Excelente programa nos Estados Unidos, o lançamento de *Halloween* torna-se uma das maiores catástrofes do cinema de terror aqui no Brasil ao ser lançado neste mês de julho completamente cortado pela distribuidora PlayArte e ainda por cima sem nem 1/10 de toda a violência [...]. O trabalho porco da distribuidora brasileira conseguiu acabar com um – na minha humilde opinião [sic] – novo clássico do terror e do suspense, adaptando-o para a ridícula classificação etária de 14 anos que visa, obviamente, abranger um maior número de espectadores no cinema, sem se importar com a notória situação ridícula em que deixa o filme perante as audiências de nosso país. [...] Os cortes conseguem ser tão ruins que fazem uma gravação impecável parecer um típico filme B ao interromper as músicas de suspense do nada, mostrar situações que aparentemente teriam um desfecho e então passar para uma outra cena sem ao menos se preocupar em dar explicações quanto ao que ocorreu na passagem anterior. (MENDES, 2009).

Parte da crítica aos cortes efetuados pela produtora do filme utiliza uma estratégia que ecoa os mecanismos adotados pela própria classificação indicativa ao procurar “decupar” o filme editado nos cinemas brasileiros em relação ao original. Em um cenário em que qualquer usuário da Internet pode ter acesso a cópias da versão original do filme – ainda mais porque, devido ao atraso do lançamento no Brasil, já era possível encomendar o DVD do filme norte-americano de diversos sites antes mesmo de sua exibição das telas brasileiras – blogueiros e sites de crítica de cinema realizaram uma leitura sistemática de todas as cenas do filme original que foram deixadas de fora da versão nacional devido a seu conteúdo violento, sexual ou relacionado a outras temáticas consideradas inadequadas para a audiência mais jovem, que era alvo da produtora brasileira.

Assim, como em um processo de engenharia reversa, os cortes foram revelados e a edição aberta, destacando os trechos suprimidos do “corpo” fílmico que foi mutilado em comparação com o material original. Esse mecanismo adotado pelos críticos dos cortes mimetiza os procedimentos dos funcionários da classificação indicativa e, ao mesmo tempo, das produtoras audiovisuais nacionais, que precisam seguir o guia de leitura sistematizada proposto pelo guia do Ministério da Justiça. Para Gomes e Paganotti (2012: 296), esse manual descreve a “classificação indicativa como uma objetiva decupagem – do francês *découpage*, que significa o corte ou análise do filme em sequências, além do próprio processo de descrição das cenas e eventos nele retratados”:

Outra forma de lidar com essas tensões pode resultar no silêncio ou repressão, com uma decupagem literal do que é considerado como inadequado, ofensivo, repulsivo ou polêmico, classificando conflitos como expressões indesejadas e ocultando tudo que pode parecer extremo demais para ser visto ou discutido. (Ibid.: 298).

Paradoxalmente ecoando a decupagem sistemática de cada cena considerada como inadequada nos processos da classificação indicativa, sites como o *Cineclick* evidenciam justamente as cenas que foram excluídas, construindo, em negativo, um retrato das imagens ausentes após os cortes da censura (ver Figura 3).

Como destacado na descrição abaixo da cena excluída, “toda essa cena de matança, filmada de uma maneira explícita, foi limada pela distribuidora” (Figura 3), deixando de fora o objetivo principal dos realizadores do filme e o desejo do público: a revelação dos corpos mutilados. Com isso, impõe-se entre a proposta estética do filme e o interesse do público uma preocupação em deixar de fora de cena esses corpos considerados inadequados, repulsivos, violentos, sedutores ou degradantes. Apesar do interesse mercadológico da empresa distribuidora, esse fenômeno ainda é resultado de um mecanismo que faz parte de um aparato estatal de controle que se ocupa do papel de apontar à sociedade quais imagens seriam apropriadas para quais públicos – nesse caso, quais representações do

corpo seriam toleráveis para jovens com, pelo menos, 14 anos. Citelli (2010) destaca que essa preocupação “moralista” de tutela das audiências mais jovens em relação aos conteúdos subversivos dos meios de comunicação massivos está na gênese tanto dos estudos sobre comunicação e recepção dos públicos quanto em seu cruzamento com o campo da educação, no início do século XX:

No plano interno dos Estados Unidos, tratava-se de preservar a saúde moral dos jovens, supostamente incapazes de separar o joio do trigo, impotentes para discriminar o certo e o errado, frágeis em seu aparelho perceptual, sugestionáveis e prontos para cometer os possíveis desatinos e transgressões eventualmente expostos pela ficção televisiva, noticiários e programas de humor. Vale dizer, a questão residia em circundar as novas gerações, vigiando os mediadores de imaginários, símbolos, representações, a fim de que não provocassem desvios de conduta, comportamentos, levando as audiências juvenis a assimilarem valores não condizentes àqueles preconizados pelo *one way of life*. (Ibid., 2010: 71).



The screenshot shows the Cineclick website interface. At the top, there is a search bar labeled 'BUSCA' and a navigation menu with categories like HOME, NOTÍCIAS, CINEMA, FILMES, LANÇAMENTOS, BASTIDORES, TV CINECLICK, and CINECLUBE. Below the navigation, there is a section titled 'GALERIA DE FOTOS' with the main heading 'O Halloween da Playarte versus o de Rob Zombie' and a date '31/07/2009 17h18'. A row of small thumbnail images is visible, followed by a large main image showing a scene from the movie 'Halloween' (2009) where Michael Myers (played by Jamie Lee Curtis) is attacking Judith (played by Hanna Hall). Below the main image, there is a caption: 'Foto: Divulgação'.

A última vítima dessa noite é Judith (Hanna Hall), irmã mais velha do protagonista. Toda essa cena de matança, filmada de uma maneira explícita, foi limada pela distribuidora. É um filme feito para pessoas de 18 anos que está sendo exibido numa versão para 14. Acho que isso dá a ideia do tipo de mutilação que foi feita, incluindo, aliás, a cena na qual a mãe de Michael comete o suicídio.

Figura 3: Página Cineclick compara e critica cortes em “Halloween” (O HALLOWEEN..., 2009).

Esse controle moral surge como resposta a uma característica identificada posteriormente por Williams (1991) em alguns gêneros cinematográficos culturalmente desprezados pela crítica – mas de grande atração para a audiência – justamente por apelarem às reações emotivas e corporais e às sensações sugeridas nas grandes telas. Entre esses “gêneros corporais” [*body genres*] (WILLIAMS, 1991: 4), o terror soma-se ao melodrama e à pornografia por uma faceta comum que une suas propostas estéticas distintas: nos três casos encontramos emoções expressas pelo corpo dos personagens – respectivamente, o medo, o sofrimento

e o estímulo sexual – que pretendem ser mimetizados diretamente pelo corpo das audiências, criando uma resposta que reproduza os estímulos com gritos, lágrimas e excitação sexual (loc. cit.). Dessa forma, o que a censura – estatal ou privada – procuraria fazer é “castrar” o corpo fílmico para cortar esse cordão umbilical behaviorista que amarra a sugestão subversiva dos filmes à reação das audiências impressionáveis. Apagando os sinais repulsivos da emoção que toma o controle dos corpos nas telas pela violência, temática adulta ou pelo sexo, procura-se também domar a resposta dos corpos submissos da plateia.

Entretanto, como a crítica do site *Cineclick* já havia destacado anteriormente (Figura 3), *Halloween* “é um filme feito para pessoas de 18 anos que está sendo exibido numa versão para 14. Acho que isso dá a ideia do tipo de mutilação que foi feita”. Críticas como essas e como a também já apresentada por Mendes (2009) ressaltam que os cortes no corpo fílmico “mutilaram” a narrativa e as imagens até o ponto em que não podem mais instilar interesse no público que buscava esse gênero de terror justamente para saciar sua sede por seus excessos de violência, sexo, drogas e temática adulta. A excitação instigada ante as promessas de correntes de sangue, lágrimas e sexo acaba frustrada devido ao corte desses fluidos vitais em nome da proteção de plateias adolescentes – um público que passa por transformações corporais e emocionais que são comumente metaforizadas nas películas de terror, pornografia e melodrama (WILLIAMS, 1991), mas que é justamente deixado de fora dessas sessões que tanto os atraem.

Seria possível afirmar que essas cenas são exploradas de forma abusiva e gratuita por filmes de terror como esse, mas Williams (1991: 6) destaca que essa exploração não pode ser vista como gratuita, já que é parte central de sua proposta estética-narrativa. Como parte da tradição do cinema “de exploração” [*exploitation*] que usava de imagens fortes e apelativas para promover filmes policiais, eróticos ou de terror em meados do século XX (CÁNEPA, 2009: 1), esses filmes de baixo orçamento apresentavam temáticas proibidas em produções mais comerciais – como “sexo, prostituição, vício, uso de drogas, nudez e outros assuntos considerados de mau gosto” (PIECADE, 2002: 17). A franquia de *Halloween* é um marco no sucesso do subgênero classificado como “*slasher*”, que apresenta entre suas principais características:

a figura de um assassino serial que persegue jovens isolados da civilização e expostos a riscos desnecessários, que pagam com a vida pelas atitudes supostamente irresponsáveis ou libertárias – estrutura típica do chamado *slasher movie*, subgênero juvenil do horror que é um dos mais explorados desde o final dos anos 1970. (CÁNEPA, 2010: 132-133).

Assim como na pornografia e no melodrama, Williams (1991) destaca a função do corpo feminino como veículo de vitimização/expressão das sensações que são transmitidas do filme à audiência. No caso particular do terror, a audiência adolescente pode identificar-se pelo *pathos* da heroína feminina inicialmente aterrorizada, infantilizada e casta, e sua posterior superação andrógena ao encarar e vencer o monstro, tomando frequentemente sua arma – um objeto fálico como uma faca, machado ou serra-elétrica – para “simbolicamente castrar” o vilão que antes a afligia (Ibid.: 6-7).

Não podemos esquecer que o assassino serial nesses filmes de terror é comumente visto como um “representante do ódio patriarcal contra a liberação feminina” e “como arauto do conservadorismo que ataca oportunamente os comportamentos desviantes da juventude” (CÁNEPA, 2010: 142) como a liberação dos costumes e a expressão sexual, o consumo de bebidas, drogas e a socialização longe dos olhares vigilantes dos adultos. Como Williams (1991) destaca, as garotas “más” que não freiam seus desejos sexuais sucumbem nesses filmes, enquanto somente a heroína “boa” e casta pode sobreviver e vencer o monstro: assim, o “poder fálico é conquistado somente se é rigorosamente separado do prazer”<sup>6</sup> (Ibid.: 8).

<sup>6</sup> No original: “phallic power is granted so long as it is rigorously separated from phallic or any other sort of pleasure. For these pleasures spell sure death in this genre” (WILLIAMS, 1991: 8).

Seguindo essa linha de argumentação, não deixa de ser irônico o paralelo da teoria fílmica com a censura do terror *Halloween – O início*. No filme, o conservadorismo da repressão sexual do monstro (um ser por definição desprezado, deformado e até simbolicamente castrado) mutila os corpos sensualizados dos jovens, mas é morto pela heroína casta que aterrorizava e que toma sua faca fálica ao ocupar novo papel andrógono ativo (Ibid.). Da mesma forma, a censura mutilou as cenas mais ousadas dos corpos violentados ou sensuais de *Halloween*, mas foi colocada em xeque pela posição mais ativa do público, que criticou os cortes e tomou a arma castradora da tesoura que “adequou” o corpo fílmico à adequação à classificação indicativa, trazendo à luz o que foi castrado pela edição.

### **Conclusão: uma proposta para deixar de infantilizar o público**

No caso avaliado, o fardo da culpa pela censura foi alocado na pressão mercadológica por ampliar o público potencial do filme entre os mais jovens, mesmo que fosse necessário sacrificar seu deleite com as cenas mais violentas do filme. Justamente, sacrificou-se o que o público mais queria para conseguir a maior audiência possível – um evidente caso de “censura de mercado” (JANSEN, 2010). Porém, não se pode ignorar o condicionamento do próprio sistema de classificação indicativa, que possibilita e induz os cortes por parte das produtoras e tende a calar ante essa violência – exceto em casos excepcionais, como esse.

Não podemos negar a grande evolução desde os tempos em que o estado detinha a tesoura (SIMÕES, 1999: 243), porém ainda falta um último passo na democratização efetiva desse processo: permitir que o público saiba que os cortes foram efetuados. Além do *direito* do consumidor em saber que o produto adquirido foi adulterado, é necessário evidenciar que foi justamente em seu nome que os cortes foram promovidos para que o público possa avaliar se *deseja* consumir essa obra mutilada – ou até se *deve* assumir seu papel crítico e exigir o produto pelo qual está pagando, ou mudanças nesses processos. *Direitos, desejos e deveres*: três máscaras para o *cidadão*, o *consumidor* e o *agente político* que restam ao público adotar para definir seu papel no palco das disputas entre o Estado e o mercado.

Essa proposta não seria impossível, nem mesmo historicamente inédita, como pode ser exemplificado pelo documento que lista os cortes sugeridos à Censura Federal pela produtora do filme *Pixote, a lei do mais fraco* (Brasil, 1981. Dir. Hector Babenco) para sua veiculação pela TV em meados dos anos 1980<sup>7</sup> (ver Figura 4), ou pela decupagem das cenas cortadas de *Halloween* e divulgada pelo site *Cineclick* (BITO, 2009).

Os processos de classificação indicativa atuais poderiam facilmente exigir das produtoras o envio dessa lista de cortes, disponibilizando a descrição das cenas omitidas e sua duração, para que o público possa saber o que foi omitido em seu nome – e pese o sacrifício de avaliar se esse sistema que permite os cortes vale a pena. Não se trata de simples honestidade intelectual e defesa dos direitos do consumidor (que já deveriam bastar para a defesa dessa iniciativa), pois está em questão, essencialmente, um direito de informação ao cidadão sobre o sistema estatal e as práticas comerciais adotadas para satisfazer seus direitos e desejos.

“A censura quase sempre se ergueu sobre o duplo argumento de Deus e de César”, lembra Caldeira (2008: 16), mas “hoje, o novo bezerro de ouro chama-se mercado”. Entre o poder estatal e o interesse comercial, disputa-se pela proteção ou exploração de públicos mais jovens, sedentos por sangue nas telas de cinema. Assim, imagens são classificadas como inadequadas por abrirem à visibilidade aspectos considerados como repugnantes dos nossos corpos – como violência, ferimentos, desejo, entorpecimento, tristeza, enfermidade, morte, luto – e que são culturalmente ocultos. Ao retirar de cena essa escatologia, mutilando as produções culturais que ofereçam um vislumbre do que se passa por baixo

<sup>7</sup> Processo arquivado no site da Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988, disponível em: <<http://bit.ly/2iz2oLm>>.

dos panos que recobrem nossos corpos, procura-se manter o público longe dos excessos grotescos que os desviem das supostas virtudes corporais que devem ser protegidas. A imagem repugnante do corpo revela assim seu potencial subversivo e precisa ser controlada justamente quando as emoções parecem tomar conta dos corpos nas telas e nas plateias.

HEB FILMES LTDA  
R. PADRE MANOEL CHAVES 52  
01448 SÃO PAULO  
2823648

À

Censura Federal

Relação de cortes em imagem e som efetuados pelo produtor, no filme 'Pixote, a Lei do Mais Fraco' para sua apresentação em TV.

Descrição da Cena	Tipologia Corte: Imagem (I); Som (S)
<u>1ª Parte:</u>	
1. Chegada dos meninos de meninos	Expressão de Baixo Calção (S)
2. No Refeitório: Sapatos Filho) faz proleção inicial	Expressão de Baixo Calção (S)
3. Noite no dormitório: curra menino	Supressão Parcial da cena (I-S)
4. Banheiro: meninos nus tomam banho	Supressão Parcial da Cena (I-S)
5. Sequência dança de Lilica, observada por Pixote eo amigo na janela, com Lilica sendo interrogação por Almir e Sapatos	Expressão de Baixo Calção de Pixote e amigo (S) - Duas expressões.

Figura 4: Descrição fornecida à censura da decupagem dos cortes efetuados pela produtora do filme *Pixote, a lei do mais fraco* (Brasil, 1981. Dir. Hector Babenco), em sua tentativa de exibição na TV brasileira em 1985 (RELAÇÃO DE CORTES..., [s.d.]).

Ainda assim, nem toda a plateia pode mais se sujeitar ao papel passivo de aprendizes sob a tutela governamental ou privada de seus comportamentos: não é mais possível que a proteção de crianças contra imagens ofensivas tenha o preço da infantilização do corpo e da consciência do público, alienado pelos cortes que mutilam seu entretenimento – e que o mantém distante do sistema político e comercial que comete essa violência simbólica em seu nome. Não deixa de ser revelador que pouco se questione legalmente (nem no processo recentemente concluído no STF, que considerou inconstitucional as punições atreladas aos desrespeitos à classificação indicativa televisiva) o fato de os cortes serem feitos sem qualquer transparência e informação para o público. Essa polarização entre liberdade de expressão e censura oculta outro direito importante que é desrespeitado: o direito à informação do público sobre os cortes realizados por interesses privados com anuência (ou até incentivo) do Ministério da Justiça. Afinal, trazer à tona esse sistema de cortes pode chocar muito mais do que as cenas eróticas, violentas ou lisérgicas: revela o crime obsceno contra o direito à informação e a liberdade de expressão, cometido em nome do público, mas sem seu conhecimento.

### Agradecimentos

Agradeço a Davi Ulisses Brasil Simões Pires, diretor do DEJUS/SNJ, e a Alessandra Xavier Nunes Macedo, coordenadora de Classificação Indicativa do DEJUS/SNJ, por possibilitar o acesso ao processo de classificação indicativa do filme *Halloween – O início*, enviado aos cuidados da profa. dra. Mayra Rodrigues Gomes (ECA-USP), orientadora da pesquisa de doutorado da qual se origina este estudo.

## Referências

BITO, A. Comparamos o “Halloween – O Início” dos cinemas com o de Rob Zombie. *Cineclick*, [s.l.], 3 ago. 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2jnnKNh>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

BITTAR, C. A. *Direito de autor*. São Paulo: Forense Universitária, 2004.

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação: Despacho do Diretor em 22 julho de 2009. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 23 jul. de 2009. Seção 1, p. 58.

\_\_\_\_\_. Ministério da Justiça. *Manual da nova classificação indicativa*. Brasília, DF: Ministério da Justiça, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/19FjrTO>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Supremo Tribunal Federal. Inconstitucional sanção a emissora por programa fora do horário indicativo, decide STF. *Notícias STF*, Brasília, DF, 31 out. 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2ct3lrt>>. Acesso em: 12 out. 2016.

CALDEIRA, A. A censura a que temos direito. *Media & Jornalismo*, Lisboa, v. 12, p. 9-18, 2008. Disponível em: <<http://bit.ly/2iodJ46>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

CÁNEPA, L. L. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. *E-compós*, Brasília, DF, v. 12, n. 1, p. 1-14, jan./abr. 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2jl8a2j>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. SHOCK! Slasher movie “made in Brazil”. *Contracampo*, Niterói, n. 21, p. 131-144, ago. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2ikmQiv>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

CITELLI, A. Comunicação e educação: convergências educacionais. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 7, n. 19, p. 67-85, jul. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2jnugUr>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

FREUD, S. *Obras completas vol. 11: Totem e tabu, Contribuições à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOMES, M. R.; PAGANOTTI, I. Censura além da classificação: a recepção brasileira de “A Serbian Film”. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, ano 39, n. 38, p. 278-301, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2jbn2W3>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

HALLOWEEN – O início. Direção e roteiro: Rob Zombie. Produção: Malek Akkad, Andy Gould e Rob Zombie. Intérpretes: Malcolm McDowell, Brad Dourif, Tyler Mane e Daeg Faerch. São Paulo: PlayArte, 2007. (83 min), son., color., 35 mm.

JANSEN, S. C. Ambiguities and imperatives of market censorship: the brief history of a critical concept. *Westminster Papers in Communication and Culture*, London, v. 7, n. 2, p. 12-30, 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2jAjyct>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

MATTOS, S. *Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.

MENDES, V. Rob Zombie’s HALLOWEEN. *Cinema em foco*, [s.l.], 26 jul. 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2igTerx>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

MIRANDA, M. Ainda o corte em “Halloween”. *Blog do Polvo*, [s.l.], 29 jul. 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2jrT6Fc>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

O HALLOWEEN da Playarte versus o de Rob Zombie. *Cineclick*, [s.l.], 31 jul. 2009.

PAGANOTTI, I. O tabu da censura: análise de uma campanha para que você “Não se engane” sobre a classificação indicativa. *Rumores*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 124-145, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2jbhQRT>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

PETLEY, J. *Censoring the word*. London: Seagull, 2007.

PIEIDADE, L. de F. dos R. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2jbfPFc>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

RANDALL, R. S. *Censorship of the movies: the social and political control of a mass medium*. Madison: University of Wisconsin, 1968.

RELAÇÃO DE CORTES em imagem e som efetuados pelo produtor, no filme ‘Pixote, a Lei do Mais Fraco’ para sua apresentação em TV. *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2iz2oLm>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.

WILLIAMS, L. Film bodies: gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, Oakland, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

# Indicadores nacionais sobre TIC e cultura: perspectiva qualitativa<sup>1</sup>

## Juliana Doretto

Jornalista, doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e mestre na mesma área pela Universidade de São Paulo (USP). É analista de informação do Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic).  
E-mail: jdoretto@gmail.com

**Resumo:** A pesquisa TIC Cultura, desenvolvida pelo CGI.br por meio do Cetic.br, tem como objetivo produzir indicadores e análises que possibilitem compreender como o acesso às tecnologias de informação e comunicação e os usos que se fazem delas modificam práticas culturais da população brasileira, e como as TIC estão sendo incorporadas pelos equipamentos culturais em sua rotina interna de funcionamento e também na relação com o público. Neste artigo, analisamos um recorte dos dados levantados na fase qualitativa do projeto, com enfoque nos jovens de 15 a 17 anos.

**Palavras-chave:** Cultura; Tecnologias; Consumo cultural; Grupo focal.

## National indicators on ICT and culture: qualitative perspective

**Abstract:** The research TIC Cultura [ICT in Culture], developed by CGI.br through Cetic.br, aims to produce indicators and analysis that allow to understand how the access to information and communication technologies and their utilization can change cultural practices of Brazilian population. The survey investigates also how ICT are being incorporated by cultural spaces in internal administration routine and in the relationship with the people. In this study, we analyze some data that came from the qualitative phase of the project, focusing on 15-17-year-old adolescents.

**Keywords:** Culture; Technologies; Cultural consumption; Focus group.

<sup>1</sup> Artigo originalmente apresentado ao GP Mídia, Culturas e Tecnologias Digitais na América Latina do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 5 a 9 de setembro de 2016.

## Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar resultados preliminares da pesquisa desenvolvida pelo CGI.br por meio do Cetic.br “TIC Cultura” cujo objetivo é investigar a influência das tecnologias de informação e comunicação nas práticas culturais da população brasileira. Será apresentada neste texto a análise preliminar de um recorte dos dados coletados: grupos focais com jovens de 15 e 17 anos, de diferentes classes sociais, em São Paulo (SP), Vitória de Santo Antão (PE) e Cachoeira do Sul (RS).

“‘Cultura’ é considerada uma das duas ou três palavras mais complexas de nossa língua”, escreve Terry Eagleton (2005: 9). “As definições da cultura são numerosas”, afirma Santaella (2003: 30), “tanto o problema quanto o interesse da sociologia da cultura podem ser percebidos de imediato na dificuldade do termo que obviamente a define: ‘cultura’”, atesta Williams (2000: 10). Os trechos, retirados de partes introdutórias de obras que se voltaram ao estudo da cultura, denotam a complexidade do conceito, que tem diferentes acepções, em diferentes campos e modo de estudo. Usamos aqui a descrição breve de Williams, que condensa o processo analítico que tem atravessado os estudos da cultura.

Assim, há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura “como modo de vida global” distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso. (Ibid.: 13, grifos do autor).

É para esse segundo sentido de cultura que olhamos neste artigo, ainda que dentro da visão mais restrita, que a entende como “setor cultural”. E, aqui, utilizamos a conceituação de Sunkel (2015: 172, tradução nossa), que o enxerga abarcando “desde atividades artísticas – como as artes cênicas ou visuais – incluindo o patrimônio material e imaterial, até as indústrias culturais e criativas (cinematográfica, editorial e musical, entre outras)”. No entanto, o autor chileno não deixa de incluir as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) no setor cultural, “na medida em que elas tiveram um impacto profundo sobre as formas de produção, circulação e consumo de bens culturais”. Nesse sentido, Santaella diz que, enquanto o advento da indústria cultural embaçou as barreiras entre as culturas “eruditas” (ou das elites) e popular, as novas tecnologias inauguram o que foi chamado por ela de “cultura das mídias”. Nos anos 1980, antes da disseminação da informática e da rede mundial de computadores, a autora brasileira já notava que tecnologias como o videocassete, o videogame e o controle remoto modificavam a produção e o consumo cultural, inaugurando processos distintos da lógica que regia a indústria cultural:

Contrariamente a esta que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder de interferir nos produtos simbólicos que consome, a cultura das mídias [...] começava a possibilitar aos seus consumidores a escolha entre produtos simbólicos alternativos. (SANTAELLA, 2003: 52-53).

Segundo a pesquisadora, “mídia” acabou se tornando, ao longo dos anos, termo genérico para designar qualquer processo de comunicação mediado por computador.

Essa nova lógica, ao mesmo tempo que possibilita o nascimento de produtos, mercados e hábitos culturais e aumenta a interação entre culturas, torna-se um

desafio para a preservação da diversidade, já que, apesar das possibilidades múltiplas de produção e distribuição de bens culturais, o consumo se concentra em poucas plataformas, que não apenas surgem observando lógicas mercantis como também são apropriadas por outras indústrias culturais como forma de disseminação e circulação de seus conteúdos. Grandes e populares empresas, como Google (e YouTube), Facebook, Apple, Amazon e Yahoo, são os principais intermediários entre a população e os produtores culturais, sejam eles complexos industriais organizados ou profissionais independentes, e essa mediação se baseia frequentemente num círculo vicioso de audiência (e, conseqüentemente, em investimento em estratégias de divulgação): quanto mais “cliques”, maior a visibilidade do produto cultural. Cádima (2013: 28) diz que o posicionamento desses grandes conglomerados “aproxima-se, no fundo, da caracterização algo caricatural feita por Eli Pariser sobre os novos *gatekeepers*, ou guardiões da informação, não já os jornalistas, mas, doravante, cada vez mais os próprios algoritmos que estão na base informacional destas plataformas”.

No campo da cultura, a preservação da diversidade tem sido uma das pautas promovidas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e que culminou com o estabelecimento da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005, ratificada por 140 países – pelo Brasil, em 2007. O texto do documento diz que “constatando que os processos de globalização, facilitado pela rápida evolução das tecnologias de comunicação e informação [...] constituem também um desafio para a diversidade cultural, especialmente no que diz respeito aos riscos de desequilíbrios entre países ricos e pobres”, numa clara preocupação com as diferenças de poder econômico e mercantil entre o Norte e o Sul globais. Vieira (2009), em tese de doutorado que analisa o papel normativo da Unesco por meio da Convenção, aponta que a formulação do texto foi, para além de uma iniciativa da agência, o resultado de reivindicações sociais que emergiam enquanto se fortaleciam os novos rearranjos da economia global:

O instrumento foi resultado de uma dinâmica social mais ampla no interior da qual diferentes interesses e valores – a luta pela definição da natureza dos bens simbólicos – foram disputados por distintos atores sociais, revelando assim as lutas travadas no decorrer do processo, e, conseqüentemente, os desequilíbrios na balança de poder daí decorrentes. Nesse sentido, o papel da Unesco nesse processo, se analisado pela lente da sociologia configuracional eliasiana, não pode ser entendido a não ser como uma síntese de um processo mais amplo que condensa as lutas travadas em torno da defesa da diversidade cultural como um bem universal, disputas essas que também contribuíram para elevar a organização onusiana à condição de fórum de legitimação de sentido no ambiente da globalidade. (Ibid.: 267).

No Brasil, o Plano Nacional de Cultura, elaborado pelo Ministério da Cultura (MinC) em 2010, reverbera as preocupações expostas na convenção da Unesco. O conjunto de diretrizes para a formulação de políticas públicas estabelece 53 metas, a serem cumpridas até 2020, que “garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da *diversidade cultural* existente no Brasil” (BRASIL, 2010c, grifos nossos), segundo descrição do programa no site do ministério. Na lei nº 12.343, que estabelece o plano, o art. 3º, § IV, diz que compete ao Poder Público

proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional. (Id., 2010b: 3).

Para auxiliar o monitoramento das metas propostas pelo Plano Nacional de Cultura, o MinC tem desenvolvido o Sistema Nacional de Informações

e Indicadores Culturais (SNIIC), que pretende reunir informações culturais atualizadas num banco de dados centralizado e aberto para consulta de toda a população. Nesse sentido, a Unesco também advoga que o levantamento de indicadores sistemáticos e comparados internacionalmente é necessário para medir o impacto de políticas e iniciativas culturais e, para isso, propõe uma metodologia de medição, divulgada pela publicação “Unesco Framework for Cultural Statistics”:

Um quadro estatístico cultural internacional gostaria de maximizar a comparabilidade internacional sempre que pertinente e viável fazê-lo. A nível nacional, existem também as exigências de dados para estabelecer políticas baseadas em evidências para informar os países sobre o seu estatuto em comparação com outras nações da região ou do mundo. (UNESCO-UIS, 2009: 11).

### **Pesquisa TIC Cultura**

No Brasil, os indicadores culturais quantitativos de caráter nacional têm se dedicado à medição de números de equipamentos culturais, como o “Sistema de informações e indicadores culturais”, do IBGE (BRASIL, 2013), e o “Cultura em números” (2010a), realizado pelo MinC, ou às práticas culturais que se realizam fora do ambiente on-line<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Como a pesquisa “Públicos de cultura”, realizada pelo Sesc (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2013).

No campo da relação entre cultura e tecnologias, a investigação coordenada por Nilda Jacks, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por meio da formação da rede acadêmica Brasil Conectado, envolveu pesquisadores nos 26 estados brasileiros e no Distrito Federal e buscou mapear o consumo midiático de jovens brasileiros, com foco nas plataformas digitais e nos processos de convergência midiática, e também o comportamento desses jovens na rede social Facebook. Ainda que o olhar não esteja especificamente nas práticas culturais, o projeto traz dados que dialogam com nosso objeto, levando em conta a imbricação entre acesso à cultura e sua produção por meio da tecnologia e as mídias, como demonstra Santaella (2003) e já referido aqui. Numa publicação dos dados preliminares da investigação (o relatório final ainda não está disponível), com recorte sobre 50 jovens de classe C, moradores de capitais dos estados mais populosos de cada região brasileira, a equipe ressalta as diferenças na infraestrutura de rede pelo país (já que nem todos os estados possuem oferta de banda larga) e de poder econômico (“a mesma renda de jovens em diferentes estados não implica posições sociais semelhantes”). Além disso, diz que:

os dados do estudo piloto evidenciam a relação entre posse das tecnologias e as transformações no consumo dos meios tradicionais, o uso dos meios para promover e cultivar relacionamentos, a predominância de práticas de consumo simultâneo de meios de comunicação e a importância da música na compreensão do consumo juvenil, que é atravessado pelas possibilidades estruturais de acesso, configurando as práticas dos jovens investigados (SCHMITZ et al., 2014).

Nesse cenário de transformações tecnológicas e preocupações com as desigualdades no acesso a bens culturais e formas e ferramentas para sua produção, e entendendo que o panorama de investigação em âmbito nacional sobre TIC e práticas culturais ainda é carente de estudos, o Centro Regional para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação sob os auspícios da Unesco (Cetic.br), departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br) e ligado ao CGI.br (Comitê Gestor da Internet no Brasil), deu início à pesquisa TIC Cultura. O Cetic.br é responsável pela produção de indicadores e estatísticas sobre a disponibilidade das TIC no Brasil, considerando que o provimento desses dados é fundamental para a elaboração e monitoramento de políticas públicas relacionadas à tecnologia e também para a investigação acadêmica. Para o planejamento das pesquisas elaboradas pelo centro e posterior avaliação de resultados, grupos de

especialistas de diversos setores da sociedade (governo, organismos internacionais, academia e sociedade civil) são formados e se reúnem periodicamente.

Assim,

a pesquisa TIC Cultura tem como objetivo investigar o consumo de bens culturais e sua relação com as TIC, compreendendo como o acesso às tecnologias de informação e comunicação e os usos que se fazem delas modificam práticas culturais da população brasileira. (CETIC.BR, [s.d.]).

Para tanto, uma etapa qualitativa, com grupos focais, foi realizada em março de 2016 para investigar as práticas culturais e consumo de cultura na Internet. Os objetivos específicos dessa fase são:

- 1) investigar os hábitos dos indivíduos em relação ao consumo de cultura na Internet;
- 2) investigar processos de criação de bens culturais pelos indivíduos na Internet.

A escolha dos grupos (e não de entrevistas individuais) deveu-se ao fato de que “oferece dinâmicas e formas – não disponíveis em entrevistas individuais – de induzir, estimular, e elaborar interpretações da audiência” (HANSEN et al., 1998: 262, tradução nossa). Ou seja, interessava-nos aqui menos os comportamentos pessoais e mais a compreensão social sobre o acesso às TIC e seus usos para práticas culturais, buscando detectar processos mais amplos, que atravessam as experiências específicas.

Adicionalmente, o projeto visa a realizar um módulo quantitativo com a população de 10 anos ou mais, a ser incluído na coleta de dados da pesquisa TIC Domicílios, realizada anualmente pelo Cetic.br, que mapeia o acesso à infraestrutura de TIC nos domicílios urbanos e rurais do país e as formas de uso dessas tecnologias. A coleta desses dados está prevista para ocorrer a partir de 2017, e a análise da fase qualitativa do projeto guiará a produção do questionário a ser aplicado com a população.

Por fim, a pesquisa está fazendo um levantamento quantitativo de uma amostra representativa de equipamentos culturais formais (registrados em um cadastro oficial), públicos e privados. Esses cadastros envolvem listagens fornecidas por órgãos ligados ao Ministério da Cultura: bibliotecas (cadastradas pelo Sistema Nacional de Bibliotecas), museus (pelo Instituto Brasileiro de Museus), teatros (pela Fundação Nacional de Artes), salas de cinema (pela Agência Nacional de Cinema), patrimônio material (listados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); Pontos de Cultura (definidos pelo próprio MinC); e arquivos (em cadastro aberto pelo Conselho Nacional de Arquivos). Até março de 2017 serão realizadas entrevistas, por telefone, com os gestores de cada entidade. Entre os objetivos específicos dessa etapa estão:

- 1) mapear a infraestrutura TIC disponível nos equipamentos culturais públicos e privados brasileiros;
- 2) investigar as atividades realizadas com o uso de TIC, com foco na gestão dos equipamentos, no contato com os públicos, na digitalização dos acervos materiais e na formação de acervos digitais;
- 3) compreender as motivações e barreiras para a adoção das TIC nesses equipamentos culturais.

Neste artigo, apresentaremos a análise de um pequeno recorte na fase qualitativa da pesquisa, com alguns resultados preliminares. A seguir, falaremos em detalhe como a investigação foi desenhada.

### Abordagem qualitativa: grupos focais

Foram realizados 24 grupos focais, buscando formar a mais diversificada amostra possível. Foram levadas em consideração variáveis que podem influenciar fortemente os hábitos culturais na Internet, por conta de poder de compra, acesso a tecnologias, habilidades para o uso delas e boa conexão de rede etc. São elas:

- 1) classe social (de A a E, segundo classificação da Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa<sup>2</sup>);
- 2) escolaridade (até Ensino Médio completo e superior completo);
- 3) região geográfica (capitais, interior próximo e interior distante das cinco regiões brasileiras<sup>3</sup>, envolvendo 12 cidades). A referência é utilizada para garantir a identificação de eventuais diferenças entre a população das áreas mais distantes dos centros urbanos e a das capitais, onde, em geral, mais opções de equipamentos culturais estão disponíveis.
- 4) faixa etária, que variou entre 15 e 60 anos (os entrevistados foram divididos em quatro grupos, de acordo com a idade: de 15 a 17 anos; de 22 a 26 anos, de 30 a 40 anos; e de 45 a 60 anos).<sup>4</sup>

<sup>2</sup> A classificação é baseada no Critério de Classificação Econômica Brasil, conforme definido pela Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (Abep). A entidade utiliza a posse de alguns itens duráveis de consumo doméstico e o grau de instrução do chefe da família declarado. A posse dos itens estabelece um sistema de pontuação em que a soma para cada domicílio resulta na classificação como classes econômicas A1, A2, B1, B2, C, D e E. Para a análise dos dados, essas categorias foram sintetizadas em AB, C e DE.

<sup>3</sup> Os municípios localizados a cerca de 100 km de distância da capital de seus respectivos Estados e com população de mais de 100 mil habitantes foram classificados como “interior próximo”. Já os municípios localizados a mais de 100 km da capital e com população de até 100 mil habitantes foram considerados como “interior distante”.

<sup>4</sup> As crianças não foram investigadas pela especificidade metodológica necessária para esse trabalho.

<sup>5</sup> “Manual for Measuring ICT Access and Use by Households and Individuals” (ITU, 2014).

Cada grupo focal envolveu de sete a nove participantes, que foram previamente recrutados por telefone (procura aleatória) e convidados a comparecer em data determinada à sala de discussão. Era requisito prévio ser usuário de Internet, o que para as pesquisas do Cetic.br significa dizer que usaram a rede nos últimos três meses, seguindo classificação da União Internacional de *Telecomunicações* (International Telecommunication Union, em inglês)<sup>5</sup>. Esse recrutamento e o trabalho de campo pelo país foram realizados por profissionais do Ibope Inteligência. O quadro 1 sintetiza essa organização.

O questionário aplicado aos grupos foi estruturado a partir de quatro dimensões, que, entendemos, perpassam as práticas culturais midiáticas, de acordo com o exposto em nosso marco conceitual. Em cada uma delas, foram formuladas perguntas secundárias de pesquisa:

- 1) Dimensão de acesso: Qual o papel exercido pela Internet no acesso a bens e conteúdos culturais? Sob quais condições a Internet se apresenta como local de consumo de cultura? E como a rede possibilita o acesso à informação sobre bens e conteúdos culturais de forma ampla a todos e todas?
- 2) Dimensão de diversidade: Como a Internet influencia na diversidade dos conteúdos consumidos, tendo em vista a importância da difusão de bens e serviços de cultura de origem nacional, regional e independente? Como as aplicações e plataformas utilizadas interferem na escolha dos conteúdos a serem consumidos? Quais as estratégias utilizadas para acessar conteúdos on-line e/ou off-line?
- 3) Dimensão econômica: Quais as estratégias utilizadas pelos indivíduos ao optarem por adquirir ou não conteúdos culturais na Internet? Quais as percepções sobre os conteúdos pagos e gratuitos on-line? Qual a percepção sobre a assinatura de plataformas de conteúdo sob demanda?
- 4) Dimensão criativa/simbólica: De que forma os indivíduos percebem a Internet como espaço para a criação de conteúdos culturais e compartilhamento de informações relacionadas ao universo da cultura? Em que plataformas compartilham sua produção?

Região	Localização	UF	Município	Idade	Escolaridade	Classe	Quantidade de grupos
Norte	Capital	AM	Manaus	16 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	C	1
				30 a 40 anos	Superior	A/B	1
	Interior próximo	AM	Presidente Figueiredo	45 a 60 anos	Superior	C	1
				22 a 26 anos	Até Ensino Médio completo	D/E	1
Nordeste	Capital	PE	Recife	22 a 26 anos	Superior	C	1
				45 a 60 anos	Até Ensino Médio completo	D/E	1
	Interior próximo	PE	Vitória de Santo Antão	16 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	A/B	1
				30 a 40 anos	Superior	C	1
	Interior distante	PE	Arcoverde	22 a 26 anos	Até Ensino Médio completo	D/E	1
				45 a 60 anos	Superior	A/B	1
Centro-Oeste	Capital	GO	Goiânia	22 a 26 anos	Superior	C	1
				16 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	A/B	1
	Interior próximo	GO	Anápolis	30 a 40 anos	Até Ensino Médio completo	D/E	1
				45 a 60 anos	Superior	A/B	1
	Interior distante	GO	Jaraguá	22 a 26 anos	Até Ensino Médio completo	C	1
				45 a 60 anos	Até Ensino Médio completo	D/E	1
Sudeste	Capital	SP	São Paulo	15 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	D/E	1
				30 a 40 anos	Superior	A/B	1
	Interior distante	SP	Avaré	22 a 26 anos	Até Ensino Médio completo	C	1
				30 a 40 anos	Superior	A/B	1
Sul	Capital	RS	Porto Alegre	22 a 26 anos	Superior	A/B	1
				45 a 60 anos	Até Ensino Médio completo	C	1
	Interior distante	RS	Cachoeira do Sul	16 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	C	1
				30 a 40 anos	Até Ensino Médio completo	D/E	1
Totais							24 grupos

Quadro 1: Desenho dos grupos focais

## Discussões

<sup>6</sup> Nesse primeiro recorte, não analisaremos a categoria gênero.

Neste artigo, analisaremos preliminarmente três dos 24 grupos focais. Elegemos o recorte de faixa etária (jovens de 15 a 17 anos), com representantes de todas as classes sociais e moradores das três divisões geográficas da pesquisa<sup>6</sup>: capital, interior próximo e interior distante. Assim, foram analisadas, respectivamente, as discussões de São Paulo (SP), Vitória de Santo Antão (PE) e Cachoeira do Sul (RS).

Os jovens moradores da cidade pernambucana destacam a ida constante à capital, Recife, para ter acesso a equipamentos e ações culturais (off-line). No caso de Cachoeira do Sul (RS), os deslocamentos ocorrem até cidades de maior porte, próximas ao município. É importante observar que eram jovens de classe C: ou seja, há restrições financeiras para viajar. Já em São Paulo, como os jovens pertenciam às classes D e E, percebe-se que a ampla oferta cultural da capital fica sublimada por conta de dificuldades para custear transporte e, por vezes, ingressos a eventos e instituições. Todos os entrevistados tinham algum acesso à Internet e possuíam um dispositivo que permitia a conexão, como computador e celular (o mais referido). Os *tablets* não apareceram com destaque, em nenhuma das discussões, como dispositivo utilizado. E a Internet disponível apenas no telefone celular foi ressaltada no grupo do município gaúcho, ainda que os jovens pertencessem a uma classe mais alta do que os de São Paulo – o que confirma o que foi proposto nos resultados preliminares da pesquisa coordenada por Jacks (SCHMITZ, D. et al., 2014), apresentado anteriormente.

Nesse cenário, nota-se, em termos de acesso e de decisões econômicas, a permanência das mídias tradicionais nos hábitos narrados por todos os jovens. O rádio, por exemplo, migra para o celular, sobretudo em deslocamentos em transporte público (por meio de aplicativos ou rádio convencional), mas pode persistir como aparelho comum na escuta em casa:

Moderadora: *No rádio, quando vocês falam rádio, é pelo celular ou é rádio aparelho?*

*Rádio aparelho.*

Moderadora: *Ninguém escuta pelo celular?*

*Também.*

*É difícil.*

Moderadora: *Por quê?*

*Porque no rádio é mais alto, no telefone é baixo.*

*Você vai escutar no ônibus. (Cachoeira do Sul)*

*Tem pessoal que acessa rádio para ouvir comentário, jornal, eu costumava colocar na 97.7 para ouvir comentários de futebol, alguma coisa assim [...].*

*É verdade. Também gosto bastante. (São Paulo)*

A TV a cabo, e isso inclui os canais usuais, para além do Netflix (serviço de vídeo *on demand*), também continua a ser consumida, ainda que os de menor poder aquisitivo recorram à casa de parentes que paguem pelo serviço para poder vê-la. Os canais a cabo são considerados variados e de melhor qualidade que a TV aberta, com a ressalva de que (e isso inclui o Netflix) os episódios mais recentes das séries só possam ser vistos na Internet, por meio de *streaming*. Isso mostra que o vídeo *on demand* não vem substituindo outras formas de consumo de audiovisual, mas se torna uma nova opção, assim como serviços para assistir a vídeos on-line.

Por outro lado, o celular substitui os tocadores de MP3, e o consumo de música é em geral off-line: fazem-se *downloads* de músicas para a escuta no dispositivo ou ainda, nas classes de rendimento mais baixo, a troca de arquivos entre telefones também é prática comum, o que denota que os jovens costumam limitar a

navegação on-line no celular a situações em que a rede é imprescindível (isso pode ser um aspecto que acentua o consumo limitado a poucas plataformas, discussão que está associada à prática de *zero rating* estabelecida por algumas empresas, em que o acesso a determinadas páginas não é descontado do pacote de dados).

A multitela surge não como um consumo duplicado (assistir algo no celular e na TV ao mesmo tempo), mas como um recurso para poder ver o que deseja quando a tela preferida (que pode ser a TV ou o computador, por conta da qualidade ou do conforto físico) já está sendo utilizada por outro morador da casa ou não pode ser mais usada:

*É, acho que todo mundo prefere ver mais [série] pelo celular, principalmente porque os meus pais não curtem muito as séries que eu gosto. (São Paulo)*

*A bateria não segura mais a carga, descarrega muito rápido. Mas se eu assistir um episódio ele vai descarregar todinho, aí, eu estou agora pelo notebook. (Vitória de Santo Antão)*

A tendência dos ouvidos é sempre maximizar o consumo de conteúdos gratuitos (nem sempre legalizados), mas a decisão de compra de certos produtos aparece nas discussões das três classes, nas três cidades. Eles refletem sobre a relação entre custo e benefício antes de decidir pelo gasto: regem a compra, o apreço pelo artista ou serviço, ou ainda o tempo de diversão (comparado ao preço cobrado) proporcionado pelo produto:

*[sobre vídeo on demand na TV a cabo] Nunca aluguei, porque qual é o sentido de pagar R\$ 12 para alugar um filme, sendo que...*

*Netflix é R\$ 30 por mês. Você tem um acervo todinho e filmes. (Vitória de Santo Antão)*

*Eu pago [Spotify], eu gosto, eu estou na rua quero ouvir alguma música, só pesquisar, procuro e acho a música que eu quiser. (São Paulo)*

Moderadora: *Você já foram à Lan House assistir a vídeos?*

*Já*

*Assistir a um filme de duas horas vai ter que... Você tem dinheiro?*

*[...]*

*Às vezes não tem Internet, a Internet está ruim, vai na Lan House. (Cachoeira do Sul)*

Em relação à diversidade, a religião surge como variável relevante para a compreensão do processo de consumo de jovens de diferentes regiões e *status* socioeconômicos, principalmente nas práticas culturais ligadas à música. Nota-se que esse consumo se configura como um traço de identidade, que os rapazes e moças fazem questão de ressaltar nas discussões em que participam:

*Tem uma banda que eu gosto muito daqui, é uma banda de louvor, canção de louvor. Eles são muito conhecidos aqui e estão muito conhecidos no Brasil inteiro, viajam muito, vão para São Paulo, todos os lugares do Brasil, estava olhando hoje os vídeos deles. Tem muitos, milhões de visualizações. (Vitória de Santo Antão)*

*É, digital eu gosto de ler.*

Moderadora: *Tipo o quê? Qual o assunto?*

*Na verdade eu leio, sei lá o que abre, o que chama a atenção, por exemplo, essas coisas saem bastante em jornal a gente lê. Por exemplo, a Bíblia eu leio.*

Moderadora: *O que tu busca na Internet?*

*Filmes, tem músicas também. Bastante pregações. (Cachoeira do Sul)*

Sobre a valorização das culturas nacionais e regionais, percebemos que a indústria cultural de países desenvolvidos é avaliada como superior (gera produtos mais interessantes, mas sofisticados) pelos jovens de menor renda (em São Paulo), enquanto os do Nordeste demonstram preocupação com o domínio da cultura estrangeira, que pode gerar subvalorização da cultura popular nordestina. Em Cachoeira do Sul, não houve esse debate específico, mas artistas locais não foram citados. Nesse caso, ainda que o Rio de Grande do Sul e Pernambuco partilhem de fortes tradições culturais regionais, o apreço por práticas locais aparece apenas no grupo de Vitória de Santo Antão, o que denota o papel que tem o estatuto socioeconômico (e com ele a melhor formação educacional, claramente notada nas discussões) na reflexão sobre a cultura endógena, nesse caso. Chama-nos atenção o fato de que os jovens de classes sociais mais altas entendem cultura a partir do conceito de “reflexão”, enquanto os de menor rendimento, em São Paulo ou no Rio de Grande do Sul, a associam a “aprendizado”, como se, por meio da cultura, tivessem necessariamente de conhecer algo novo, e não reproduzir e expandir aquilo que já conhecem, que lhes é próprio. Eis um importante indicador para o investimento nessas questões nos currículos educacionais, sobretudo nas escolas públicas, que são frequentadas pelos jovens de menor rendimento.

Moderadora: *Você gosta de ler?*

*Muito, porém eu não gosto de livro brasileiro, nunca li nenhum.*

*[...] tudo o que a gente vê aqui para nós é ultrapassado, porque a gente está muito próximo deles [Europa, EUA], a gente vê tudo deles, tudo deles é melhor, o transporte, de uma formiga que nasce até Deus, tudo é melhor, tudo é melhor. Lá é um país desenvolvido. Aqui é subdesenvolvido.*

*Tudo deles é exemplo pra gente. (São Paulo)*

*A gente está inserido nesse contexto que a gente está como jovem de 17 anos, se a gente deixar de acessar essa cultura que busca assistir séries, ler livros on-line, eu uso praticamente todas as redes sociais, a gente não vai mais estar inserido... A gente vai estar ali só que é como se não estivesse.*

Moderadora: *Fica deslocado, não é?*

*Como se a gente absorvesse a cultura de outros lugares*

*[...]*

*De outros lugares e esquecendo da nossa. (Vitória de Santo Antão)*

Ainda sobre a cultura local, os artistas regionais passam a ser conhecidos sobretudo pela rede de contatos dos garotos e garotas, e menos por divulgação em páginas da Internet. Essa troca de informações pessoais envolve *banners* e outros materiais divulgados pelos produtores culturais, mas o contato com essas propagandas só ocorre porque uma pessoa o fez circular em grupos de mensagens instantâneas (o WhatsApp, no caso) ou de redes sociais (o Facebook). Essa observação revela que a mesma lógica rege o consumo cultural nas periferias de São Paulo ou no interior sulista ou nordestino. Não se sabe, no entanto, pelos grupos analisados aqui, se estrutura similar apareceria em relatos de jovens das zonas centrais de ricas capitais brasileiras (o que deve ser aprofundado em novas pesquisas).

Esse fato deve ser analisado em conjunto com o apontamento de que os jovens buscam, em sites como YouTube, em *playlists* do Spotify ou iTunes, ou em redes sociais, artistas que já conhecem ou admiram. O “novo” é, por vezes, descoberto em listas indicadas por essas plataformas. Não há, nos grupos ouvidos, discussões aprofundadas sobre essas sugestões: elas costumam ser consideradas boas, pois resolvem problemas como “preguiça” de buscar algo nas plataformas ou “indecisão” do que ouvir em seguida. Aponta-se aqui, portanto, as limitações da circulação de produções independentes ou fora do circuito comercial nos grandes conglomerados on-line, que concentram a audiência.

Os grupos também indicaram que as ofertas na Internet ampliam suas práticas culturais, já que o consumo físico tem obstáculos como custo de compra, transporte, alimentação e ingressos ou falta de ofertas interessantes próximas (seja nas pequenas cidades, seja nas periferias): não apenas espetáculos de músicos de grande fama nacional ou internacional mas também museus, bibliotecas, exposições e cinemas. No entanto, é consenso entre os jovens ouvidos que a opção on-line não substitui a vivência *in loco*, tida como mais completa, por conta do envolvimento de todos os sentidos na fruição artística, e também como forma de interação social. Trata-se de um braço que expande e muitas vezes estimula a vivência física, mas que é, em algum modo, menor do que ela.

*Quando você lê pela Internet parece que você lê mais rápido.*

*Não é a mesma emoção. Aquele negócio que você está lendo e aconteceu uma coisa que você nunca esperou, você fecha o livro e fica: meu Deus, o que eu acabei de ler? (Vitória de Santo Antão)*

[Moderadora] *Vocês acham que essas atividades que vocês gostariam que tivesse aqui, o acesso a essas atividades poderia ser por Internet, ou não? Assistir a um show pela Internet?*

*Na minha opinião tem como fazer isso. Hoje já tem como fazer. Aqui em Cachoeira nem tem show poucas vezes aberto. Mas acho que não seria tão legal como se tu tivesse lá.*

*É igual você ver a torre Eiffel pelo Google. Você nunca vai... ou o Cristo, ou qualquer coisa assim.*

*A sensação.*

*Acho que tudo pelo celular perde a essência. (São Paulo)*

Ao mesmo tempo, produções exclusivamente on-line, como canais de *vloggers*, são em geral consideradas engraçadas, porém fúteis, e não aparecem indicações de produções próprias de conteúdo cultural (para além de pequenos vídeos ou textos para redes sociais, não consideradas por eles como formas de expressão cultural nem como algo de interesse amplo), com a exceção de um blog com receitas, realizado por um garoto de São Paulo. Daí, conclui-se que, novamente, há a necessidade de investimento em Literacia digital para que os jovens possam ser estimulados a usar canais e ferramentas on-line para realizar produções culturais próprias, e que sejam mais interessantes e instigantes do que as que eles observam existir atualmente.

A título de conclusão, afirmamos a necessidade de investimento na inclusão digital da população brasileira (seja em infraestrutura, seja em condições mais acessíveis para a aquisição do serviço) e em políticas públicas culturais (e educacionais) que possam despertar a atenção para a importância da diversidade cultural e da valorização das tradições nacionais e locais (sem a perda das trocas culturais entre nações), além de estimular a produção cultural pessoal como forma de expressão, de construção e afirmação de identidades e, também, desenvolvimento local e nacional.

## Referências

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Sistema de informações e indicadores culturais*. Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. Brasília, DF, 2010a.

- \_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura*. Brasília, DF, 2010b. Disponível em: <<http://bit.ly/2j1Clbu>>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura: entenda o plano*. 2010c. Disponível em: <<http://bit.ly/2iEI8el>>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- CÁDIMA, F. R. A Google, o sistema de media e a agregação de informação. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 19-37, 2013.
- CETIC.BR. *FAQ – TIC Cultura*. São Paulo: Cetic.br, [s.d.]. Disponível em: <<http://bit.ly/2iztGBs>>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2005.
- HANSEN, A. et al. *Mass communication research methods*. New York: New York University, 1998.
- INTERNATIONAL TELECOMMUNICATION UNION. *Manual for Measuring ICT Access and Use by Households and Individuals*. Geneva: International Telecommunication Union, 2014.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. *Convenção sobre a proteção da diversidade das expressões culturais*. [s.l.]: Unesco, 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2jswpAG>>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SCHMITZ, D. et al. Jovem brasileiro e consumo midiático em tempos de convergência: panorama preliminar. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 12., 2014, Lima. *Anais...* Lima: Alaic, 2014.
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Públicos de cultura*. Rio de Janeiro: Sesc, 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/1tEKdp7>>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- SUNKEL, G. El acceso de los jóvenes a la cultura en la era digital en América Latina. In: TRUCCO, D.; ULLMANN, H. (Ed.). *Juventud: realidades y retos para un desarrollo con igualdad*. Santiago: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2015. p. 171-206
- UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS. *The 2009 Unesco framework for cultural statistics*. 2009. Montreal: Unesco, 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/1WPKRhe>>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- VIEIRA, M. P. *Reinventando sentidos para a cultura: uma leitura do papel normativo da Unesco através da análise da convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*. 2009. 303 F. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

# A construção social de uma ideia de Índia

## Cecilia Guimarães Bastos

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Atua na graduação do Centro Federal de Educação Tecnológica do Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro (Cefet/Cederj) e é pesquisadora do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).  
E-mail: ceciliagbastos@gmail.com

**Resumo:** Investigo a noção de Índia espiritualizada baseada na ideia do discurso enquanto construção social. Analiso, por um lado, o discurso de peregrinos à Índia e, por outro, narrativas apresentadas em diversas fontes (páginas da Internet, jornais e revistas de turismo, livros, guias e agências de viagens) que promovem viagens à Índia. Entendo que a noção de uma Índia “espiritualizada” é frequentemente influenciada pelos discursos veiculados na mídia (e pelos próprios viajantes que relatam suas vivências aos familiares e amigos), devido ao fato de o “místico” e/ou “espiritual” ser o elemento que aparece ali e desse tipo de narrativa influenciar outros a estarem mais dispostos a enxergar certas situações como espirituais ou místicas. Verifiquei que esse tipo de narrativa é um indicativo da imagem construída pelos agentes sociais que têm por objetivo “divulgar a cultura indiana”.

**Palavras-chave:** Representação; Espiritualidade; Índia; Peregrinação.

## The social construction of an idea of India

**Abstract:** I look into the notion of a spiritualized India based on the idea of the discourse as a social construction. I analyze, on the one hand, the discourse of pilgrims and, on the other, narratives presented by diverse sources which promote travels to India, such as websites, tourism journals and magazines, books, travel books and agencies. I understand the notion of a “spiritualized” India as being influenced by the discourses broadcasted by the media and by travelers themselves who describe their experiences to relatives and friends, and because “mystic” and/or “spiritual” are the main elements in their accounts, thus influencing others to be more willing to see certain situations as spiritual or mystic. I verified that this is an indication of an image constructed by social agents who have as their aim the “broadcasting of the Indian culture”.

**Keywords:** Representation; Spirituality; India; Pilgrimage.

## Introdução

Ao analisar um tipo de turista que encontrei na Índia – em uma pesquisa de campo realizada para a tese de doutorado em Ciências Sociais – comecei por investigar qual seria a melhor categoria para denominá-lo. Podemos dizer que, inicialmente, os viajantes pesquisados poderiam se “enquadrar” em uma categoria genérica de turista, mas o que os distingue é a busca por lugares que oferecem uma experiência espiritual. Isso não significa que o melhor termo para denominá-los seja “peregrino”, ou “turista religioso”, mas que as fronteiras entre tais categorias são porosas. O que há em comum em suas narrativas é a utilização de noções, como de peregrinação, ritos de passagem, identidade, religiosidade, busca espiritual, que ganham novos significados, sendo que tais noções não estão “essencializadas” e, frequentemente, seus significados são deslocados.

Entendo que a busca desses peregrinos é muitas vezes influenciada pelos discursos veiculados, devido ao fato de o “místico” e/ou “espiritual” ser o elemento que aparece nos discursos produzidos sobre o país, não apenas pela mídia como um todo, mas também pelos próprios viajantes, que relatam suas vivências a familiares e amigos. Muitas vezes esses relatos podem influenciar novos viajantes a, de certa forma, enxergarem certas situações como espirituais ou místicas. Esclareço que minha intenção não é simplesmente dizer que a experiência pela qual passam seja ou não espiritual, mas entender por que atribuem a suas experiências esse significado.

Investigo mais profundamente a noção de Índia espiritualizada, baseada na ideia do discurso enquanto uma construção social. Percebi que muito do que os viajantes pensam guarda certa semelhança com o que é divulgado pela mídia em anúncios de viagens, em sites e em agências de viagens que vendem peregrinações ao Rio Ganges, em Varanasi (também conhecida como Benares) ou em Rishikesh<sup>1</sup> (local que concentra grande número de *ashrams* de práticas e filosofias indianas), no Himalaia, a Bodhgaya (local onde Buda atingiu a iluminação), a Dharamsala (local onde vive o Dalai Lama) e a vários outros locais. Enfim, o atrativo vendido é a possibilidade de realizar uma *viagem interior*, na qual existe a possibilidade de conhecer melhor o “eu” ao vivenciar o contato com uma cultura religiosa.

A fim de compreender como as representações em torno da Índia eram socialmente construídas, procurei analisar as diferentes narrativas apresentadas em diversas fontes (sites, jornais e revistas de turismo, livros, guias e agências de viagens) que promovem viagens à Índia:

Lar do Himalaia, que abriga as montanhas mais altas, a Índia é a maior e mais antiga democracia do mundo, e contém uma riqueza impressionante de conhecimento, cultura e espiritualidade. E nesta mais antiga civilização conhecida pela humanidade, existem segredos místicos escondidos na espiritualidade silenciosa da Índia, fazendo dela uma terra mística de meditação, contemplação e iluminação. Por milhares de anos, muitos têm deixado os confortos de suas casas e famílias para cruzar essa terra espiritual em busca desses segredos. Seu objetivo tem sido alcançar um entendimento mais profundo da existência e compartilhar o significado da vida que poderia elevar o resto da humanidade.<sup>2</sup>

Conhecer de perto a Índia dos Gurus, ashrams e marcos históricos, quase mitológicos, que fizeram a fama da distante Índia como um ponto de concentração mística no mundo. Esse é o intento da viagem **Índia Mística: a rota do autoconhecimento**, realizada nos meses de fevereiro e março em seu misto de turismo e peregrinação. Navegando há milhares de anos entre o povo indiano um conto relata a história de um viajante que percorre longas distâncias para, no fim da jornada, chegar a ele mesmo. Essa mesma viagem ao centro da fé e cultura hindus, com suas cores, sabores e aromas é o ponto de partida de uma excursão em níveis interiores, buscando em pontos turísticos da Índia um passeio que explora o conhecimento de si. Índia Mística: a rota do

<sup>1</sup> George Harrison, na biografia oficial da banda chamada *The Beatles Anthology*, lançada em vídeo em 1995, descreve Rishikesh como um lugar incrível onde 99% das pessoas são todas renunciantes. Sem dúvida, trata-se de uma visão idealizada, muito longe da realidade, mas o ponto que estou enfatizando aqui é esse: há essa idealização.

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/2jc1kS5>>. Acesso em: 24 maio 2015.

autoconhecimento une a Índia, terra dos marajás, palácios e exotismo à Índia espiritual, dos mestres, yoga e misticismo. (ALVEZ, 2011, grifos do autor)

Um roteiro especial para você, que busca por uma viagem não só agradável e confortável, mas em busca do autoconhecimento. Os organizadores unem sua experiência espiritual de anos a várias viagens à Índia liderando grupos.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/2jvKfSG>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

Outros exemplos podem ser encontrados tanto em sites de Organizações não governamentais quanto em romances. A organização *Explore* se refere ao país como “uma terra descrita como de raízes filosóficas e espirituais profundas, uma terra mágica” (SPIRITUAL..., 2015). No livro *Cidades perdidas da China, Índia e Ásia Central* há depoimentos de peregrinos que vivenciam o misticismo:

Eu e David, com os milhões de peregrinos, fizemos nossa saudação ao sol, em pé no meio do rio, com os olhos fixos no céu. Atordoados, quase em estado de choque com a intensidade daquela experiência mística, fomos voltando devagar para a tenda. (CHILDRESS, 1988: 94)

Entendi que esse tipo de narrativa era um indicativo da imagem socialmente construída pelos agentes sociais que têm por objetivo “divulgar a cultura indiana”. De maneira geral, a Índia é sempre apresentada como um local onde as pessoas podem “experimentar um encontro com o sagrado”, onde é possível “reencontrar” ou “conectar-se”.

### A representação de uma Índia “espiritualizada”

Como tem sido destacado por diversos autores, a constituição de destinos turísticos implica sempre a construção de narrativas e representações orientadas em sua diferenciação em um contexto global de forte competição. Concordando com Castro (1999), entendo que os guias de viagem representam uma fonte interessante para pensar a construção de imagens sobre um dado destino. Entendo que é por meio das atrações selecionadas das narrativas construídas sobre o país que o olhar do turista é construído, o que não impede que ele possa construir sua própria narrativa, mas ressalto que seu olhar é muitas vezes mediado por aquilo que leu ou ouviu antecipadamente.

Enfatizo portanto que, quando falamos de turismo, estamos sempre falando de alteridade. E no caso aqui estudado, tanto os sites quanto os livros dão aos viajantes certa “antecipação” da viagem. Uma ilustração disso é: “você [...] se sentirá envolvido por uma atmosfera mística. A história da Índia se confunde com lendas, história dos deuses e semideuses”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/2j5Rvlj>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

Uma matéria da Folha de S. Paulo adverte que Nova Delhi “atordoia os estrangeiros com toda sua confusão”, informando ainda que “o cheiro característico da Índia é o que mais impressiona os visitantes” (YOKOTA, 2012) – o que significa que os sentidos ficarão exaltados. É enfatizada a necessidade de respeitar uma cultura que está *além* dos valores materiais, estando mais inclinada aos valores espirituais. Outro site diz que “quase tudo na Índia é espiritualidade, mas na verdade o grande propósito da cultura indiana é o conhecimento”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://ayurveda.com.br/india-cultura-e-religiao/>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

A ideia que é vendida nesses meios é de uma Índia espiritualizada, um local propício ao desenvolvimento espiritual. Como observa Appiah (1997: 203), a modernidade “transformou cada um dos elementos do real num letreiro, e o letreiro diz ‘venda-se’; e isso se aplica até a campos como a religião, onde a razão instrumental reconhecera que o mercado tem, quando muito, um lugar ambíguo”.

<sup>6</sup> O site *Mundo do Turista*, por exemplo, destaca que viajar pela Índia é uma experiência intensa e que “ninguém volta de lá indiferente”.

Reiterando o que é informado em muitos sites<sup>6</sup> ou revistas de turismo, meus entrevistados afirmam que viajar para a Índia foi um *marco* em suas vidas, por ser um lugar de fortes contrastes em vários sentidos atribuídos ao termo, onde

convivem opostos – o que significa que o choque cultural é produzido pela contraposição permanente entre beleza e pobreza, trânsito intenso e animais soltos nas ruas, modernidade e sujeira, templos milenares e edifícios modernos...

Sob o olhar dos ocidentais, é como se alguma coisa estivesse constantemente *fora do lugar*, “o animal estava na rua”, em um sentido análogo ao que Mary Douglas (1976) se refere como *desordem*: a comida “picante”, as cores “múltiplas”, o caos “intenso”, tudo isso é uma construção do olhar do ocidental, porque, para os indianos, é algo naturalizado, já que convivem com isso. De qualquer maneira, esses depoimentos reafirmam a desordem, como se alguma coisa estivesse fora do lugar nessa construção do ocidental sobre o oriental. Acima de tudo, é enfatizada uma oposição, devido à ideia de alteridade que a Índia oferece e o fato de a identidade ser sempre contrastiva.

Busco compreender o motivo pelo qual pessoas, de diversas partes do mundo, têm como projeto procurar o autoconhecimento na Índia; e um fato a ser lembrado é que o conteúdo da narrativa apresentada pelas fontes que investiguei parece se repetir ao longo do tempo. O motivo de tal repetição é justamente, indica Said (1990: 102-103, grifos do autor), a existência de algumas circunstâncias que tornam mais provável a *atitude textual*.

Duas situações favorecem uma atitude textual. Uma é quando um ser humano enfrenta de perto algo relativamente desconhecido e ameaçador, e anteriormente distante. Nesse caso, recorre-se não apenas àquilo com que, na experiência anterior da pessoa, a novidade se parece, mas também ao que se leu. Livros de viagem ou guias são um tipo de texto quase tão “natural”, tão lógico em sua composição e utilização, quanto qualquer livro em que possamos pensar, precisamente por causa dessa tendência humana de recorrer a um texto quando as incertezas de uma viagem a partes estranhas parecem ameaçar a equanimidade da pessoa. Muitos viajantes são vistos dizendo a respeito de uma experiência em um país novo, que não era o que eles esperavam, querendo dizer que não era como um livro disse que seria. E é claro que muitos escritores de livros de viagens compõem suas obras de modo a dizerem que um país é assim, ou melhor que ele é colorido, caro, interessante e assim por diante. A ideia, em todos os casos, é que as pessoas, lugares e experiências podem sempre ser descritos por um livro, de tal modo que o livro (ou texto) adquira maior autoridade, e uso, que a própria realidade que descreve.

Said enfatiza que os textos escritos sobre o Oriente podem criar a própria realidade que parecem descrever, o que, com o tempo, produz uma *tradição* ou discurso, cuja “presença” ou “peso material” é responsável por novos textos a que dá origem, e não a autoridade de um dado autor.

A questão a que me detenho é como são socialmente construídas as representações do oriental e do Oriente pelos entrevistados. Assim como Said sugere sobre qualquer representação, os pesquisados também estão se apoiando em discursos já existentes ou *fabricados* sobre o Oriente e a Índia, no sentido de um local propício à busca de espiritualidade. Said (1990: 277) explica que

a questão real é se se pode de fato haver uma representação verdadeira de qualquer coisa, ou se todas as representações, porque elas são representações, implantam-se primeiramente na linguagem e depois na cultura, nas instituições e no ambiente político do representador. Se a última alternativa é a correta (como eu acho que é), então devemos estar preparados para aceitar o fato de que uma representação é *eo ipso* implicada, interligada, implantada e entretida com inúmeras outras coisas além da “verdade”, que é em si mesma uma representação. Metodologicamente, isso deve levar-nos a ver as representações [...] como parte de um campo comum de atuação definido para elas não apenas por um tema comum, mas por uma história, uma tradição e um universo de discurso comuns.

<sup>7</sup> A observação participante caracteriza-se pela elaboração de questões pautadas na vivência e na tentativa de compreensão das pessoas com as quais o pesquisador se relaciona em sua trajetória enquanto pesquisador, o que significa que os limites dessa metodologia são estabelecidos contextualmente (BASTOS, 2016; cf. VELHO, 1998).

Durante a pesquisa com informantes – realizada através da “observação participante”<sup>7</sup> – ouvi recorrentemente que “o oriental” é entendido como mais “evoluído espiritualmente”, menos apegado ao material, ao passo que o “ocidental” é, particularmente, mais consumista. Entretanto, apesar de esta ser outra representação do oriental, diferente da representação dominante que Said encontrou, mesmo quando eles falam sobre o Oriente místico, espiritualizado, evoluído, é certo que também estão recorrendo a um tipo de discurso que já foi *autorizado* e/ou construído por diversos meios (livros, revistas, anúncios).

A experiência da viagem se torna uma narrativa assim que os viajantes *dizem* a si próprios o que está acontecendo durante a viagem, tão logo transformam uma ocorrência sensorial em uma trama expressa em palavras, explica Bruner (2005). Mesmo se eles ainda não disseram a si mesmos uma narrativa totalmente formada, mas apenas avaliaram seus sentimentos, isto em si se torna a base para um primeiro relato. Do ponto de vista do “eu” que está experienciando, a viagem consiste de uma série de sensações mas, do ponto de vista do “eu” que está se lembrando, ela se torna uma narrativa e uma severa seleção da realidade. Para o antropólogo, o segundo relato seria quando a história é articulada para outros.

Bruner (2005) aponta algumas distinções. A experiência original é muito mais rica e complexa que qualquer narrativa e o que os viajantes dizem a si mesmos, o “primeiro relato”, é sempre diferente do que contam aos outros, o “segundo relato”. Assim como todos experimentam o mundo diferentemente, o que aparece na consciência é diferente para cada viajante individualmente, já que é filtrado por entendimentos passados, personalidade, base do conhecimento e outros fatores. O autor demonstra que todas as narrativas devem ser entendidas como interpretações baseadas em uma realidade objetiva, mas não cópias exatas dela.

A ênfase que o antropólogo dá é a respeito da difícil situação de ocidentais durante estadias em destinos exóticos de países em desenvolvimento. Há uma grande quantidade de sensações não familiares que surgem na consciência, como locais, sons e cheiros variados, cujas experiências não podem ser plenamente compreendidas. As narrativas de antes da viagem têm limitações porque elas oferecem um esboço tão esquemático que nunca podem se tornar um verdadeiro modelo que explica tudo que acontece na viagem. A discrepância entre um esquema e um modelo abre um espaço aos viajantes para o improvisado, para construir suas próprias interpretações, de modo que tomam as narrativas do antes da viagem e as expandem para cobrir seus próprios encontros pessoais na cultura de destino. As narrativas do antes modelam a viagem, mas os viajantes não apenas repetem o que está nas brochuras e guias de turismo. Em vez disso, o autor sugere que eles têm agência e personificam as grandes narrativas tomando-as para si; o que significa que essa é uma arena para a criatividade e construção, para entender o estranho dentro de um contexto familiar.

Bruner (2005) lembra que há limitações às histórias que os viajantes estão dispostos a contar ou reconhecer para si próprios; eles podem experimentar embaraços, medo, raiva ou desejos que mal conseguem reconhecer e ficam hesitantes em relatar. Ele ressalta que há conhecidos gêneros: cobiça pela beleza selvagem, culpa devido à superioridade em relação a outros desprivilegiados, vergonha de sua própria riqueza, desejos e fantasias encobertas, aversão à sujeira e pobreza, terror quanto à possibilidade de agressão nativa, embaraço ao ser ludibriado e, simplesmente, medo de estar em tão estranho ambiente. Tais emoções podem não ser reconhecidas, como sugere, podem até nem ser “estorificadas” ou, se trazidas à consciência, podem ser consideradas como além das fronteiras de uma narrativa de viagem apropriada. Enfim, muitas experiências podem ser deixadas de lado do que é contado.

Ressalto que a memória é um processo ativo e, assim sendo, o relato não é apenas uma mera repetição, mas uma reconstrução; não é também uma ocorrência única,

mas um processo que continua através do curso da vida. Além disso, incidentes que não foram incluídos na narrativa da viagem podem ser chamados de volta e incorporados em subsequentes relatos. Eventos suprimidos ou negligenciados previamente das narrativas de viagem podem ser lembrados mais tarde (até anos mais tarde), assim como a pessoa, o contexto ou as convenções do relato mudam. Em vista disso, as histórias de viagens não necessariamente possuem um conteúdo fixo, mas podem ser adicionadas e expandidas por ocorrências inclusivas previamente omitidas, enquanto são trazidas de volta por associação (Id.). Enfim, entendo o *recontar* como sendo tanto construtivo quanto algo que reforça a própria narrativa da experiência.

### Relativizando

Ao analisar os relatos dos peregrinos pesquisados, percebi que a noção de uma Índia mística ou espiritual não é unânime. Muito embora seja a noção que aparece recorrentemente nos livros e histórias, e, principalmente, nos anúncios de viagens, existe a possibilidade de considerá-la uma *ilusão*, explicam duas entrevistadas.

*Eu acho que, para mim, assim, eu sempre tive um sonho de vir para a Índia. A Índia era como um canal de uma busca espiritual... Também foi a questão do ioga, mas principalmente a minha busca... E quando eu cheguei aqui, eu tirei o véu. Aquela questão da ilusão. Cada um tem um jeito de buscar a sua verdade. E no início eu me decepcionei muito, chorei bastante. É, chorei. Aquela doçura, aquela questão que eu ia chegar aqui e ia me sentir em casa e não foi assim. Veio com tudo, mostrou tudo como era. E agora eu estou começando a entender a Índia. Mas no início foi muito forte, a vontade que eu tinha era de voltar, mas como minha passagem já estava marcada para voltar daqui a um tempo, não tinha como. E eu tive que vivenciar. Hoje visitando alguns lugares onde eu pude ficar meditando e observando, eu comecei a buscar a minha paz de volta. Mas foi bastante difícil para mim. Foi quebrar muitas ilusões minhas. (Soraia)*

*No Brasil, e acho que no mundo inteiro, a gente tem uma ilusão de que quando tu vais chegar à Índia, teu coração vai se abrir, que a espiritualidade vai acontecer e que quando você volta daqui, as pessoas te olham diferente: "ah, você esteve na Índia". (Ana)*

A ilusão de uma Índia com belos templos, muitos sábios e lindas paisagens é frequentemente desfeita pelo choque sentido ao ver a realidade de milhões de indianos passando fome, dormindo nas ruas, muito lixo pelo chão e muitos doentes com hanseníase e outras doenças há muito erradicadas no "Ocidente".

A imagem que é veiculada da Índia, como um local místico e espiritualizado, parece fazer parte de um imaginário que prevalece no discurso sobre o país, evidencia um peregrino pesquisado por Bastos (2006: 89):

*Eu vim pelo que me atraía nos ensinamentos mesmo. Tudo o que eu lia me trazia de volta para a Índia. Assim, tipo, o misticismo. Das leituras que eu fazia eu posso dizer que eu vim mesmo pela cultura e por essa coisa mística, que a Índia tem, ou pelo menos a gente acha que tem. A Índia talvez tenha sido o primeiro país que eu venha realmente para viajar mesmo e conhecer e estudar realmente a cultura.*

Nota-se a mesma ideia da viagem em busca de espiritualidade sendo relativizada na fala dessa entrevistada:

*o que eu pensava é aquilo que eu te falei, da ilusão, da espiritualidade. Vai mudar muitas coisas em mim após a viagem, quando eu chegar no Brasil. Quebrou muitos paradigmas e tirei muitas ilusões. A imagem que eu fazia de espiritualidade não é essa. (Soraia)*

A ideia que tinha de Índia é confrontada quando se chega ali e se sente um profundo contraste. Na literatura sobre a Índia encontrei o mesmo confronto:

Sob o belo conjunto de arcadas, as folhas para mastigar, os molhos rosados que tingiam a língua das pessoas, naquele mascar contínuo, e que resultava num cuspe vermelho, em princípio assustador e depois já natural. Foi aí que aprendi a arte de enxotar mendigos, que comecei a aprender a lidar com meu sentimentalismo humanitarista. Pude olhar de frente, e sem lágrimas, as coisas que nossa piedade não suporta. E o pior era dizer não às crianças e rejeitá-las, magras e suplicantes. Mas era assim ou partir. (FERREIRA, 2006: 16)

A real tragédia dos mendigos da Índia, Gary pensou, considerando a fila frente a ele, é que eles fazem a vida de suas enfermidades. Fossem sem dedos, sem pernas ou sem olhos, eles “se recusavam a ser humanos”. Seus rostos eram deformados em expressões permanentes de miséria. Um pedinte cego sentou por perto, chorando para ninguém em particular, seus genitais expostos descuidadamente. (BAKER, 2009: 98)

É interessante que os tipos de contato com a *impureza* carregam uma carga simbólica, explica Mary Douglas (1976), que teve um grande *insight* ao escrever que a sujeira “existe nos olhos de quem a vê”, sendo a noção de sujeira uma ideia relativa porque, antes de tudo, é uma construção social. Saliento que as imagens da Índia que são normalmente veiculadas escondem essa construção sobre a sujeira, que não é universal.

*O que é que é verdade aqui, e o que é que chega para a gente lá no Brasil? Quando a gente chega aqui parece que, para mim, que é tudo muito cru assim, sabe? É tudo muito..., eu não tenho nem palavras para dizer isso, às vezes é chocante para mim. É superchocante. Porque quando vai chegando lá [no Brasil], já vai chegando de uma maneira mais ocidentalizada, um espaço bonitinho de tratamento ayurvédico, tudo limpinho. Aqui você chega para fazer massagem, te jogam em uma cama que o lençol está imundo, e aí está superfrio e jogam o mesmo negócio em cima de ti e tu dizes, “ai, meu Deus”. Então corre uma baratinha em um canto e não sei o quê. Para mim, é como se fosse tudo cru, assim. No fundo é muito intenso. Só que eu levei um tempo para abstrair essas coisas. Porque a gente tem as frescuras da gente. Eu sou uma pessoa superfresca, eu disse assim, “nossa, como é que vai ser na Índia?” No início era álcool e mais álcool na mão, uma coisa assim quase neurótica, e depois já vai relaxando, não é? Então tratamento ayurvédico para mim é super assim: tu chegas em uma sala horrorosa, fria, um lençol sujo e sabe? O que vai tirar daqui? Vai tirar tudo de bom, porque daí quando a pessoa bota a mão em ti, é tudo de bom, sabe? (Ana)*

O ritual de limpeza que executava essa viajante ao “passar álcool e mais álcool” nas mãos remete novamente à ideia de Douglas sobre purificação, que tem como função principal impor sistematização a uma experiência “desordenada” (DOUGLAS, 1976: 8)<sup>8</sup>. A antropóloga afirma que nosso comportamento em relação à poluição é uma reação que condena as regras de classificação da pureza: tudo que percebemos é organizado em padrões que nossa própria cultura estabelece e, já que esse é um assunto público, é dificilmente sujeito à revisão, sendo assim de difícil relativização por parte das pessoas.

Apesar de a imagem recorrente veiculada nos guias, sites ou livros ser de que há uma grande quantidade de locais e práticas *esotéricas* a serem consumidos, isso pode gerar uma *aversão* a esse comércio. Como explica Baker (2009: 138) a respeito da viagem de Allen Ginsberg à Índia nos anos 1960, o “resultado subjetivo da Índia” nesse poeta foi o de parar com todas as atividades espirituais já iniciadas antes da viagem.

Uma entrevistada fala sobre a quantidade de ofertas disponíveis e sua reação a isso:

<sup>8</sup> De acordo com Giddens (1991: 107), o ritual tem frequentemente um aspecto compulsivo, mas ele é também profundamente reconfortante, pois impregna um conjunto dado de práticas com uma qualidade sacramental.

*Na verdade eu era mais espiritualizada antes de vir para a Índia do que sou hoje. Tipo, eu estava praticando meditação e Reiki e coisas do tipo na Inglaterra e na Tailanda e estava meio que indo por esse caminho, e então quando vim para a Índia, eu pensei tanto em espiritualidade que as coisas ficaram meio falsas, sabe? Então eu percebi que não queria ser parte daquilo... Não consegui me identificar com aquilo, não era o certo para mim. [E você, então, parou de meditar?] Eu ainda não parei com as práticas espirituais, mas eu não acredito que tenha que seguir nenhuma das práticas e, sabe, eu costumava ir a alguns retiros e coisas do tipo e eu ainda não fiz isso aqui. Eu simplesmente, por alguma razão, não me senti com vontade de fazer essas coisas aqui. Eu tenho essa coisa sobre fazer yoga. Eu parei de praticar, tem tanto disso aqui... (Christine)*

Antes da viagem ela relata ter praticado ioga e Reiki, mas que, depois de perceber a existência de uma enorme oferta dessas práticas, passou a se perguntar qual delas era a mais “autêntica” e como escolher em meio a tanta oferta – o que pode fazer que o viajante se retraia e enxergue tudo aquilo como falso. Segundo outro entrevistado:

*Eu tirei um tempo depois de um mês e meio viajando para comprar alguns livros e comparar diferentes métodos, sistemas de meditação. Eu queria encontrar a forma mais pura. Eu estou na Índia e tem tanta falsidade e charlatanismo, ilusionismo. Eu com certeza não queria me aprofundar nisso. Eu não estava a fim de ser o turista ingênuo; eu busquei a pureza para chegar até a fonte. Eu prefiro estar contra a correnteza, não seguindo o rebanho, e fazer do meu modo. (James)*

Percebemos que a autenticidade quanto aos métodos de meditação para ele era tão relevante que o fez procurar pelo mais “puro”, encontrar a “fonte” do conhecimento “Oriental”. Lembro que tanto em relação à religião quanto ao turismo existe a noção de que se deve buscar *autenticidade*.

Um ponto em comum no campo do turismo e da religião pode ser observado no fato de o peregrino buscar a “autenticidade” como ferramenta. Tanto um quanto o outro podem ser pensados como maneiras de representar o mundo e, sendo assim, são entendidos como vias de acesso através das quais nossas visões de mundo são formadas. A autenticidade representa uma experiência (religiosa ou turística) real, dependendo apenas de como seja interpretada, quer dizer, se o peregrino considera suas experiências autênticas. Observei que o místico/espiritual, nesse caso, tem uma aproximação com o emotivo, sendo valorizado como o natural, puro, honesto e original – o que remete à noção do autêntico. Essa visão romântica da emoção é sentida, por muitos, como a fonte da mais alta verdade, principalmente pelo fato de pensarem a emoção como não sujeita às convenções culturais e, assim, como autêntica. Compreendo a emoção, tal como vem sendo estudada pela antropologia, não apenas como uma experiência interna, subjetiva, mas como uma prática discursiva com efeitos externos, que é construída socialmente e, dessa forma, extrapola o domínio do privado. Assim como entendo a espiritualidade se constituindo pela possibilidade da “não conversão”, já que podemos entendê-la como um sistema simbólico que aponta para o que está mais além das construções de nossa busca pela liberdade.

Ressalto que nenhum lugar é turístico ou religioso por si mesmo, mas há uma construção que é feita a partir de discursos sobre o local. Existem diferentes discursos/visões sobre a Índia. Para muitos, é um local sujo e não “desenvolvido”; para outros, é deslumbrante, colorido, aromatizado e os indianos “evoluídos” espiritualmente. Apesar da aparente contradição, esses discursos podem ser utilizados pela mesma pessoa em diferentes situações ou ao descrever diferentes sensações. Barth (2000: 123) esclarece a esse respeito: “as pessoas participam de universos de discurso múltiplos, mais ou menos discrepantes; constroem mundos diferentes, parciais e simultâneos, nos quais se movimentam. A construção cultural que fazem da realidade não surge de uma única fonte e não é monolítica”.

O que os viajantes são unânimes em afirmar – também a propaganda em torno da *turistificação* da Índia (aquilo que a torna um local turístico) – é que esse é um *locus* propício à mudança. Um anúncio de viagens garante que,

*Se você está pensando em fazer uma visita ao olho do furacão, prepare-se. A Índia começará atacando seus sentidos: sem pedir licença. Sensações inéditas e inexplicáveis invadirão olhos, ouvidos, nariz e boca. Depois, a cabeça: a Índia vai mexer com todos os seus conceitos sobre velho e novo, rico e pobre, ordem e caos. Você se verá totalmente perdido, confuso, desconcertado. Tem gente que vem para a Índia e nunca mais volta, e é fácil entender por que. É bem provável que você retorne ao Brasil, mas tenha a certeza de que nunca mais verá o mundo da mesma forma. (BARTABURU, 2009: 9)*

Esse tipo de discurso é um exemplo de como se apresenta a construção dessa ideia de Índia. Além disso, a noção de transformação aliada ao sentimento do caótico levou-me a investigar sua relação com o que se entende por mudança de paradigmas.

### O caos e a mudança de paradigmas

A primeira vez que fui à Índia, o aspecto que me causou total estranhamento foi sentir que era difícil entender o que acontecia ali, uma sensação de estar perdida em meio ao caos. Como admitir, segundo Geertz (1989), que aquela cultura era um “conjunto de mecanismos de controle que ordenam o comportamento”? Muitos viajantes, ao deparar com a grande quantidade de pessoas e animais nas ruas, o lixo e a falta de saneamento, veem o local, pelo menos a princípio, como *caótico*. Uma peregrina explica o sentimento.

*Eu entro em contato com um amigo meu no Brasil, e eu digo, “olha, estou desencantando da Índia, mas ao mesmo tempo estou enxergando uma outra Índia”. E meu amigo me responde assim: “é, não tem melhor lugar para tu encontrar tua espiritualidade que o meio do caos”. E eu fiquei pensando nisso. Eu disse: “a Índia para mim é tanta loucura que eu preciso me conectar com alguma coisa muito pura aqui dentro, para poder, não sei se sobreviver é a palavra, mas para poder suportar tudo isso”. Na verdade, acho que quando eu voltar para casa eu vou entender tudo isso, porque aqui a gente ainda está vivendo... (Ana)*

O caos parece impulsionar uma conexão com algo *dentro* dela, pois o que se encontra “fora” não é compreensível/ou passível de assimilação. Outra pesquisada disse que, devido ao intenso sofrimento que sentiu, apenas se conectando com algo dentro de si conseguiu superá-lo, portanto, parece ser necessário sentir o sofrimento para, após talvez um consequente amadurecimento, encontrar a paz.

A noção que é transmitida pelos meios de comunicação que vendem a Índia (agências, sites, revistas e jornais) é a mesma. Um site veicula a imagem de total anarquia – o caos propriamente dito.

*A Índia é um caos. Se você procura paz, a única que encontrará é a paz interior. No caso, o interior de si mesmo ou o dos hotéis. O lado de fora é o que o economista John Kenneth Galbraith, embaixador americano nos anos 1960, chamou de “anarquia funcional”. Ou seja, um lugar absurdamente cheio de gente e de vacas, ruidoso, desordenado e cujo trânsito não parece atender a nenhuma lógica conhecida. Mas que, milagrosamente, funciona. A ordem que rege tudo isso é um mistério que só os indianos ou os estudiosos da Teoria do Caos podem entender. Afinal, como se organiza uma nação de 1,1 bilhão de habitantes (agregou o equivalente à metade da população brasileira só na última década) e que fala dezesseis idiomas oficiais? (BARTABURU, 2009: 9)*

A loucura – ou caos – parece transformar a maneira de pensar dos viajantes, assim como uma catarse, que provoca a revisão e a relativização de conceitos já estabelecidos. Como Mary Douglas (1976) supõe, a desordem tem a conotação

de algo ilimitado devido a seu potencial de padronização que é indefinido, sendo que o perigo, aí, encontra-se nos estados de transição ou liminaridade, já que a transição não é um estado nem o outro, é indefinível.

Uma ideia recorrente é de que quando se volta à Índia pela segunda vez, a pessoa se sente mais familiarizada com os tipos de experiência pelas quais passa ali. Uma entrevistada, ao estar na Índia pela segunda vez, diz sentir-se em casa: onde ela pode ser ela mesma, deixar as coisas acontecerem e dizer o que pensa, um lugar real.

*Eu me sinto em casa. Este é meu maior sentimento, especialmente desta vez quando voltei à Índia, eu sinto que posso ser eu mesma. Eu posso deixar as coisas acontecerem e dizer o que penso, porque todo mundo aqui é verdadeiro comigo, bem, tem outros que tentam te enganar e tudo... mas tem uma verdade. Não é a minha casa, mas é como uma segunda casa. É com certeza um sentimento de paz e aceitação que não conheço... Em casa, no Canadá, é um outro modo de vida. Então quando eu voltei, desta vez, e andei nas ruas, eu tive um incrível sentimento de alegria e uma gratidão por estar aqui... Desta vez eu senti que tudo está integrado e que é como uma segunda casa para mim, me sinto muito confortável aqui, sinto que é uma maneira mais natural de vida que é mais simples para mim. É mais fácil viver dessa maneira do que a vida ocidental nesse momento. É mais difícil para mim aceitar todas as complicações, sabe, tudo, os horários... Essa é a maneira que eu gosto de viver no momento. Eu não sabia que ia ser tão diferente voltar pela segunda vez. Eu pensei que ainda teria a mesma intensa sobrecarga, mas não tive agora. Como se estivesse sido integrado e não me sinto mais sobrecarregada pela Índia. É mais fácil porque agora estou me acostumando com a Índia como um lugar em si e não é mais tão estranho. (Milly)*

A noção de bem-estar e de aceitação parece ser possível somente após um tempo, o qual o viajante necessita para se adaptar, o que pode não acontecer em uma primeira viagem. Na verdade, a primeira impressão que muitos têm é a de não saber o que pensar e ficar muito confuso com as novas vivências.

Algo em que concordam é que as noções que tinham eram *idealizadas*; tudo o que pensavam antes da viagem parece se modificar no contato com a *realidade* local. Vejamos essa fala: “Eu não me importo quais são suas noções preconcebidas da Índia, garanto que não estão certas, se você viesse aqui, eu garanto que elas estariam erradas. Eu acho que minha ideia de Índia era que viríamos aqui e faríamos muita yoga e muita meditação...” (James). Existe um senso crítico por parte de alguns em relação à concepção que tinham antes de ir<sup>9</sup>. Ao terem experiências pessoais tão peculiares, são levados a relativizar o que leram ou ouviram falar, desconstruindo, assim, certos (pre)conceitos.

<sup>9</sup> Podemos dizer que eles relativizam em alguns níveis, mas também reafirmam em outros.

Talvez a exacerbação de diferenças possa desencadear um tipo de percepção diferenciada pois, como explicam, para cada fato, há várias interpretações divergentes. Segundo uma viajante,

*Tudo que acontece lá, quando você atravessa o oceano, muda de significado, muda a forma de ver, você olha para lá e vê outra coisa. Então você vê pessoas narrando fatos que você assistiu de maneiras tão diferentes do que realmente aconteceu, que eu digo, “minha Nossa Senhora, o que o oceano faz na cabeça das pessoas quando sai da Índia?” [...] Quando a pessoa cruza o oceano e vai para lá, revela-se outro aspecto da pessoa, lá. E quando ela volta, ela se reequilibra. A Índia tem essa função de, eu já li isso em algum lugar, ela é o inconsciente coletivo das pessoas. Então quando você chega lá, tudo aquilo que está mais preso em você vem à tona. A Índia é uma ferida aberta, quando você está lá, tudo vem para fora, não adianta você não querer, tem situações de você entrar em um local com um leproso do seu lado. Tudo que é manifestação física e fisiológica o indiano faz publicamente, então você cruza com situações que, para você, “como que eu vou entrar em um banheiro sem porta?”. Mas é assim, há coisas que mexem muito*

*com todos os sentimentos mais internos seus. E chega um momento que você não consegue segurar, então a coisa vem à tona e sempre vem com uma força danada. Então eu costumo dizer que a Índia tem duas situações, ame ou odeie, não tem meio termo, ninguém sai de lá impunemente. Não sai no meio termo, ou você sai como nós tivemos um companheiro de viagem que saiu dizendo, “se eu pudesse acabava com esse país de cima da face da terra, odiei isso”. Ou você sai totalmente encantado e quer voltar, porque é um país, ainda, que tem toda uma tradição, uma cultura, uma vivência própria muito diferente do resto do mundo. É diferente mesmo. (Marta)*

Há ideias que circulam e acabam se tornando *mitos*, como a Índia ser “o inconsciente coletivo das pessoas”. Em alguns casos, são mitos que já foram lidos “em algum lugar”. Ainda que a viagem seja ao encontro do não familiar, torna-se baseada em concepções de familiaridade, com expectativas criadas ou construídas antecipadamente. Embora haja muita fantasia sobre a *realidade* da Índia, o viajante depara com situações bem diferentes de “sua” realidade, como os fatos descritos pela entrevistada, de estar com “leprosos” ou de ter que utilizar um banheiro sem porta. Além disso, alguns podem assistir à mesma “cena” que outros e ter percepções diferenciadas; enfim, são leituras diferentes do mundo social.

Vejamos o seguinte relato:

*Porque você vem para cá, você tem que lidar com tudo isso e olhar com os olhos, quer dizer, não com os nossos olhos, para poder entender o que está acontecendo, porque a mesma cena lá é outro significado. Você vê uma situação aqui e você vê lá, é outra coisa que está acontecendo lá, não é a mesma coisa. Então você vê várias pessoas “jogadas” na rua – jogadas nos nossos olhos aqui, mendigo. Lá não é mendigo, de repente é um sadhu que está ali, um renunciante, é uma pessoa extremamente culta. (Mariana)*

A Índia exige do viajante um entendimento mais complexo do que apenas interpretações diferenciadas do que se está vendo, mas um entendimento *interno*, no sentido da exigência de certa sensibilidade quanto a questões que “mexem” com o psicológico e emotivo das pessoas.

Outro conceito que aparece é a respeito da capacidade de desafiar, como explica o cineasta Jean Claude Carrière (apud CHOPRA, 2001): “Toda vez que venho à Índia, eu sei, antes do avião aterrizar, que verei algo que nunca vi antes – talvez um detalhe insignificante, às vezes o comportamento de alguém. Um novo lugar, um novo conceito”. Carrière ressalta que não é o mesmo caso quando ele viaja para Nova Iorque, por exemplo, onde ele não espera ser surpreendido, ou seja, ele conhece o local e sabe que tudo segue certas regras. Já na Índia elas parecem mudar a cada momento e, quanto mais ele descobre, mais há para descobrir. Ele explica entender a Índia como “fluida”:

*É a essência de movimento em si. A Índia, para mim, simboliza exatamente o espírito de mudança, que tudo que é estável e firme acaba ruindo, como as torres gêmeas do World Trade Center em Nova Iorque. E que tudo o que é como o vento – sutil, invisível e em movimento – permanece. Isso é o que vivencio na Índia. A Índia diz a você para ser cuidadoso sobre ser rígido e estável e para esperar que coisas inesperadas aconteçam (Ibid.).*

Esse é um tema recorrente entre os viajantes, não ser rígido e aprender a “relaxar” nas diferentes situações que vão surgindo ou “deixar fluir”, como enfatizam.

Um pesquisado indica que estar na Índia é uma experiência que proporciona um “ganho”, mesmo que haja sempre problemas “logísticos”: de alimentação, acomodação, quase todo mundo “passa mal” pelo menos uma vez durante a viagem, o que faz “parte do pacote”. Ele descreve o modo de vida indiano ao dizer que há muito pouco conforto – “*não têm um sofá, uma poltrona, tem umas almofadas*

*assim, e é só*” (José) – exemplificando que, tradicionalmente, não se dorme em cama, mas no que chamaríamos de *futon*, no chão, que é bastante confortável para o indiano mas que, segundo ele, para o “*ocidental seria considerado um desafio*”. Ele também define a experiência de Índia da seguinte forma:

*Então realmente isso força você a encarar os seus limites, de tolerância a uma série de coisas, que a gente é condicionado, porque nós somos totalmente frutos da nossa experiência. Então daí essa ideia da peregrinação – você sair desse seu mundinho, onde você está confortável, buscar uma coisa que te force a quebrar essas barreiras. Nesse sentido, toda viagem a Índia pode ser chamada de peregrinação.* (José)

Esse depoimento pode ser considerado uma “frase-síntese” do que significa realizar uma viagem à Índia. Em todas elas, relatou o entrevistado, há um confronto em relação ao que se está condicionado e é no sentido de encarar seus limites e “quebrar barreiras” – desconstruir certos preconceitos – que poderíamos chamar essas viagens de *peregrinação*.

### Considerações finais

Cabe retomar a reflexão do que é difundido sobre a Índia, tanto pela mídia quanto oralmente, o que cria expectativas de que aconteça algo significativo na viagem. O que se leu ou ouviu influencia as experiências futuras, que continuam sendo relatadas, o que faz que o processo seja cíclico e contínuo. Para Chaim Noy (2004), uma qualidade cíclica é alcançada no contexto social das intensas atividades de comunicação entre os viajantes, as quais assumem um papel equivalente ao de comerciais e informações disseminadas institucionalmente na indústria do turismo. O autor indica que os mochileiros não apenas contam histórias com frequência, mas também ouvem as experiências de outros antes, durante e depois da viagem; isto posto, “a narrativa e as ocorrências reais são belamente entrelaçadas, o que leva a uma forte variedade de construção social de ambas as experiências da viagem e seus reais empreendimentos” (NOY, 2004: 92). A linguagem e o discurso religiosos oferecem um tipo de interpretação e inspiração similar, explica ele, cujos eventos estão imbuídos com um sentido e significado profundos.

A linguagem publicitária também influencia a construção da identidade local, no sentido de até a escolha de um destino ser feita de acordo com o processo de “antecipação da experiência”. John Urry (1999) explica que esse processo é construído com base na divulgação de informações e imagens do local, o que interfere na construção dos símbolos e significados associados a ele. Hoje em dia, a experiência dos viajantes é mais difundida que no passado e essa profusão de relatos, além de criar expectativas, também provoca pré-concepções – concepções que acabam se tornando mitos sobre o local, que se afirmam à medida que circulam pelo imaginário social.

As implicações dos relatos são significativas não apenas na formação de expectativas, mas na criação de identidades locais; eles ressaltam os aspectos espirituais e transformativos da viagem e incorporam conceitos que se estendem desde o significado da viagem, ideias do sentido que deve ter uma viagem, do que deve ser uma experiência espiritual ou religiosa, do quanto significativa é a espiritualidade dentro da sociedade e até mesmo de concepções da identidade pessoal.

Apesar de não serem, necessariamente, praticantes de uma religião em particular, alguns entrevistados deparam com situações consideradas espirituais e/ou místicas que os levam a significativas transformações em suas vidas, mesmo que inicialmente não tivessem buscado por isso. A peregrinação, desse modo, proporciona o tempo e o espaço necessários para compreender que as descobertas “reais” são feitas interiormente – de fato, alguns viajantes se deslocam com uma

clara noção de experimentação ou busca por alternativas; nesse sentido, a cultura do outro em virtude de sua relativa autenticidade parece facilitar explorações do Eu em variados níveis, particularmente em termos de visões de mundo. Esse espaço liminar, o qual algumas vezes é percebido como um momento de caos, pode se tornar fértil exatamente por provocar uma relativização do que se conhece, dos conceitos que se encontram preestabelecidos, que passam a ganhar outros sentidos: desde o significado de um gesto, de um símbolo, até a relativização do significado do *ser pobre, ser rico, ser saudável, ser religioso*.

Essa relativização de conceitos parece efetuar uma mudança de paradigmas, na qual, pelo menos para alguns, chega a transformar sua visão de mundo e maneira de viver. É nesse sentido que ela envolve um processo de deslocamento dos referenciais da cultura do visitante (que não parecem mais mobilizar seu “imaginário social”) em direção aos referenciais dessa outra cultura, que expressa, de um lado, a alteridade e, de outro, valores e interesses centrais do ser humano, que podem estar reprimidos na vida cotidiana – o que significa que o “outro” se torna sagrado em um sentido profundo e imprevisto. Eleger a Índia, então, como um local sagrado pode significar, para alguns, trocar referenciais que fundamentam visões de mundo estabelecidas a partir de outra cosmovisão. Enfim, este artigo tratou de uma representação de Índia generalizada, englobada pela ideia da espiritualidade – apesar de suas muitas traduções.

## Referências

- ALVEZ, H. Viagem à Índia: onde turismo e autoconhecimento se encontram. *BemZen – Estilo de vida*, [s.l.], 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2jnMG7q>>. Acesso em: 24 maio 2015.
- APPIAH, K. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BAKER, D. *A blue hand: the tragicomic, mind-altering odyssey of Allen Ginsberg, a holy fool, a lost muse, a dharma bum, and his prickly bride in India*. New York: Penguin, 2009.
- BARTABURU, X. Você está preparado para visitar a Índia? *Jornal do Brasil*, [s.l.], 4 mai. 2009. Caderno de Turismo, p. 12. Disponível em: <<http://bit.ly/2ih5AAh>>. Acesso em: 22 set. 2015.
- BARTH, F. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, T. (Org). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p. 25-67.
- BASTOS, C. *Em busca de espiritualidade na Índia: os significados de uma moderna peregrinação*. Curitiba: Prismas, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Turismo e relações interculturais: uma viagem reflexiva com e sobre turistas independentes*. 2006. 126 f. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- BEATLES Anthology, The. Direção: Geoff Wonfor; Bob Smeaton. Produção: Neil Aspinall; Chips Chipperfield. EMI & Apple Corps, 1995. 11h 23 min. Episode 7 (Jun 1967 – Jul 1968). Color.
- BRUNER, E. The role of narrative in tourism. In: BERKELEY CONFERENCE, 2005, Urbana, IL. *On voyage: new directions in tourism theory*. Disponível em: <<http://bit.ly/2ihcllm>>. Acesso em: 12 jan. 2017. p. 1-22.

CASTRO, C. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. In: VELHO, G. (Org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 80-87.

CHILDRESS, D. H. *Cidades perdidas da China, Índia e Ásia Central*. São Paulo: Siciliano, 1988.

CHOPRA, S. The French Vyasa. *Life Positive*, [s.l.], 2001. Disponível em: <<http://bit.ly/2jbAPM7>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976. FERREIRA, J. Memória-viagem: da Índia à infância e ao sertão. *Cadernos do CEDES*, Campinas, v. 26, n. 68, p. 9-20, 2006.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

ÍNDIA: cultura e religião. *Clínica de Ayurveda: Medicina Oriental*, Rio de Janeiro, 9 out. 2014. Disponível em: <<https://ayurveda.com.br/india-cultura-e-religiao/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

MYSTIC India: an incredible journey of inspiration. *About the film*. [s.d].

NOY, C. This trip really changed me: backpackers' narratives of self-change. *Annals of Tourism Research*, v. 31, n. 1, p. 78-102, 2004. Disponível em: <<http://bit.ly/2ioIjKB>>. Acesso em: 3 fev. 2016.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1990.

SPIRITUAL India: river of compassion. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2ioRpar>>. Acesso em: 6 nov. 2013.

URRY, J. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel; Sesc, 1999.

VELHO, G. *Nobres e anjos: um estudo de tóxico e hierarquia*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

YOKOTA, P. Turismo na Índia em foco. *Ásia comentada*, [s.l.], 26 jan. 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2jthk2o>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

# Normatização, grupo e ódio: dinâmica em comentários nas redes sociais

## Angelo Carnieletto Müller

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM-PUCRS) e mestre em Comunicação. Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Emoção e Conflito.  
E-mail: angelo.muller@acad.pucrs.br

## Manuel Petrik

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM-PUCRS) e mestre em Comunicação. Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Emoção e Conflito.  
E-mail: manuel.pereira@acad.pucrs.br

**Resumo:** O artigo aborda a normatização de comportamentos nas redes sociais, a fim de compreender de que forma ela contribui para o surgimento de manifestações de ódio. Parte-se da ideia do intento normativo como resultado dialético da vontade individual e da determinação social, detendo-se sobre as generalizações e como elas tendem à normatização, e aplicando esses preceitos sobre comentários em uma publicação do jornal *El País*, em seu perfil no Facebook, gerados a partir de uma notícia sobre o voto do deputado Tiririca durante o processo que decidiria sobre a aceitação do impeachment da presidente Dilma Rousseff.

**Palavras-chave:** Comunicação política; Normatização; Ódio; Conflito.

## **Normativity, groups, and hatred: dynamics of comments on social networks**

**Abstract:** The study discusses the regulation of behavior in social networks, in order to understand how it contributes to the emergence of expressions of hate. It starts with the idea of the normative intent as a dialectical result of individual will and social order; it focuses on generalizations and how they tend to become a set of rules. These precepts are applied in comments of a publication in Facebook's profile of *El País* newspaper, generated from a report about the vote of Tiririca deputy during the session that would decide the acceptance of the impeachment of Dilma Rousseff.

**Keywords:** Political communication; Normative acts; Hate; Conflict.

## Projetos e normatização

Um enunciado é um projeto. A habilidade natural da fala do ser humano depende de um código estruturado – a linguagem – para que se realize plenamente. O ato de fala é composto, portanto, de início, por uma relação dialética entre uma capacidade biológica e a linguagem normatizada. Tal aspecto indica que há, no ser humano, uma proclividade à criação de referenciais ou uma tendência a orientar-se por e a partir deles.

Em paralelo, o anseio de esquadrihar padrões a serem seguidos é antigo. Pode-se mencionar, como marco de empreendimento intelectual, *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, uma das primeiras obras nesse sentido. Ao resgatar a separação o mundo das ações do mundo das ideias (e projetos), o filósofo explica que “se, pois, para as coisas que fazemos existe um fim que desejamos por ele mesmo e tudo o mais é desejado no interesse desse fim; [...] evidentemente tal fim será o bem, ou antes, o sumo bem” (ARISTÓTELES, 1991: 6). A felicidade residiria não na honra, qualidade atribuída por outros, mas na virtude, padrão etéreo e mais bem estruturado conforme a determinação cultural de cada época.

Peter Berger e Thomas Luckmann (2013), ao abordarem o processo de construção social da realidade, enfatizam a necessidade do indivíduo de orientação por referências próximas, sendo os sistemas que lhe servem de base em si dotados de capacidade para formular hierarquias de prioridades. Além da fala, a própria consciência, como delimitação de percepção e de um campo para se agir, inclui-se aí. “A consciência é sempre intencional. Sempre ‘tende para’ ou é dirigida para objetos. Nunca podemos apreender um suposto substrato da consciência enquanto tal, mas somente a consciência de tal ou qual coisa” (Ibid., 2013: 37). A consciência teria, portanto, em sua essência, um viés de determinação por si própria, independente da existência de coação de agentes externos como estruturas de poder ou de persuasão ideológica.

O uso de uma tendência de pensamento é a solução natural para a sobrevivência cotidiana. Um exemplo dessa tendência, de acordo com Berger e Luckmann (2013), está no reconhecimento do interlocutor nas conversas face a face, que, embora exista a dificuldade de se estabelecer um padrão rígido, é padronizado dentro das generalizações da vida cotidiana. Já quando o indivíduo depara com o desconhecido, cada nova situação é trazida para a proximidade de tipos preestabelecidos e que lhe são familiares. Segundo os autores, “A realidade da vida cotidiana contém esquemas tipificadores em termos dos quais os outros são apreendidos, sendo estabelecidos os modos como ‘lidamos’ com eles nos encontros face a face” (Ibid., 2013: 48).

A tendência para a aproximação com o familiar também é abordada por Sara Ahmed<sup>1</sup> (2010) por meio do que chamou de “drama da contingência”, ou seja, “como somos tocados pelo que está próximo”<sup>2</sup> (Ibid.: 574, tradução nossa). A autora, que aborda a normatização da felicidade, traz à luz em seu estudo a origem do termo happiness, que apresenta raiz etimológica em hap, acontecimento, causalidade. Mas, que, com o passar do tempo, o que era acontecimento casual, boa sorte ou fortuna, teria deixado de ser produto do acaso para se tornar algo com um significado e possível de ser perseguido. Essa crítica de Ahmed (2010) à normatização é complementar ao argumento de Berger e Luckmann (2013) de que há outros fatores coercitivos que normatizam a experiência humana, e que a inclinação natural, tanto da fala quanto do foco da consciência para o mundo que nos é dado, não indica que determinado comportamento seja fruto de escolhas individuais autônomas. Um desses fatores, e talvez o primeiro deles, de acordo com os autores, seria o tempo: “A mesma estrutura temporal, como já indicado, é coercitiva. Não posso inverter à vontade as sequências impostas por ela, ‘primeiro as primeiras coisas’ é um elemento essencial no meu conhecimento da vida cotidiana” (Ibid.: 45).

<sup>1</sup> Berger, Luckmann e Ahmed têm como raiz comum as premissas tomadas do filósofo Max Scheler, evidenciando uma predisposição à explicação social e de comportamentos por meio da fenomenologia. As semelhanças não param por aí, mas há também muitos pontos de diferença. A matriz comum evidencia que a perspectiva inicial é a mesma. As diferenças não são excludentes, mas complementares.

<sup>2</sup> No original: “‘the drama of contingency’ how we are touched by what comes near”.

A partir daí, trazendo o problema para o contexto atual, em tempos de narrativas que se formam e transformam permanentemente nas redes sociais, poderíamos considerar como fator coercitivo e normativo o algoritmo que dispõe as informações na página pessoal de cada usuário. Como se sabe, tal ordenamento não se dá de forma aleatória, muito antes pelo contrário, segue uma lógica própria, que não é evidente ao usuário comum, mas que se orienta a partir da vontade mercadológica do grupo empresarial que controla a plataforma.

Ao se deter sobre a forma como o conceito de *happiness* é construído de forma disciplinar, uma emoção que é normatizada diz que o conceito passa também a exercer uma vontade: “a felicidade traduz seu desejo em uma política, uma política desejosa, uma política que demanda que outros vivam conforme um anseio” (AHMED, 2010: 572, tradução nossa). Então o projeto, anteriormente um desejo individual, é proposto ao coletivo e, em nome de um bem comum, passam a ser proclamadas normas que devem ser aceitas como receitas – para a felicidade, no caso do objeto de estudo de Ahmed (2010), ou para um futuro melhor, no caso da política de um país.

A partir dessas noções, é possível analisar situações quando um normativo – que é quase um imperativo – prepondera em conversações de redes sociais. Foi o que aconteceu momentos antes da votação na Câmara dos Deputados que decidiria pelo encaminhamento ou não do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff para o Senado Federal. O deputado Francisco Everardo Oliveira Silva, o Tiririca, do Partido da República (PR) e eleito pelo estado de São Paulo, ao anunciar que seu posicionamento seria mantido em sigilo até o momento da votação, acabou gerando expectativa e discussões acaloradas. Neste artigo, foram analisados os comentários no perfil da edição brasileira do jornal *El País* no Facebook (Figura 1), que repercutiram também em perfis de outros periódicos.



Figura 1: Post do El País sobre o voto de Tirica (AO VIVO..., 2016).

“O Brasil inteiro quer saber como eu vou votar. Só posso falar que vou votar no microfone. Se contra ou a favor, só saberão na hora”, diz o texto introdutório do post, com a declaração de Tiririca. Na ausência de um projeto, que seria a posição do deputado Tiririca, e que criaria o suspense em torno de sua participação, pode-se verificar uma provocação pelo espetáculo, ou seja, pela incitação à manifestação dos usuários em torno de suas posições e daquilo que eles entenderiam como o correto, como a norma. Tomamos como exemplos, inicialmente, os dois comentários que geraram mais respostas na discussão sobre o voto do deputado (AO VIVO..., 2016). As duas manifestações, definitivas em seus posicionamentos, podem ser encaradas como aqueles marcos definidores para os dois grupos que entrariam em choque no decorrer da discussão. Um entendimento que encontra guarida no argumento de Bruno Latour (2012: 55) de que “não existe grupo sem oficial de recrutamento. Não há rebanho de ovelhas sem seu pastor”.

*So espero que seu voto esteja a favor do seu povo sofrido, não esqueça de onde vc veio e não da elite da Fiesp bebedora de Champanhe Francês e comedora de caviar. (J.G.S.)*

*Acho que ele irá votar a favor do impeachment, ele não é doido de enterrar a sua vida política por uma presidente que não está nem aí para este deputado. Isso também poderá respingar em sua carreira de humorista na TV, fiquem vendo. (S.L.N.)*

### Grupo, alinhamento e preconceito

À parte o conceito de felicidade no século XXI ser resultado de uma construção histórico-ideológica e, que assim sendo, cada vez mais perde força como norma em função das características das sociedades pós-modernas, trata-se de um conceito combatido por não ter conseguido abarcar por completo a diversidade das preferências dos seres humanos. Por outro lado, parece prudente imaginarmos que qualquer tentativa de generalização, de representação de um grupo a partir de suas vontades, implicaria necessariamente na produção de uma parcela de indivíduos não contemplados, mas que, ainda assim, por outros motivos, permaneceriam unidos a esse grupo por outras vontades ou características menos representativas. De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2014: 248), a noção de *generalização*, colocada em oposição à de *discriminação* nos campos da filosofia e da psicologia, é utilizada na linguística para indicar a substituição “por uma regra única ou por regras parcialmente idênticas, de um conjunto de regras que se aplicam a fatos distintos”.

É indiscutível que categorizações ou generalizações cumprem um papel importante na compreensão dos fenômenos, ainda que não sejam específicas ou irrefutáveis, justamente porque pretendem alcançar não as individualidades, mas o conjunto ou o grupo. As ausências, os silêncios presentes nas generalizações, que não significam necessariamente a desconsideração daquilo que não está representado na ideia geral, não impedem que elas sejam ferramentas indispensáveis para o tratamento de questões que envolvem conjuntos ou grupos. As justificativas para o uso da generalização ou da categorização como forma de encerrar uma matéria em determinado grupo possível de ser definido, estas sim, sejam temporais, econômicas, políticas ou ideológicas, podem mascarar intencionalidades, preferências e preconceitos de toda ordem. O uso, ao longo do tempo, de repetidas ideias *gerais* para significar qualquer conjunto implica necessariamente em ausências e silêncios. E quando pensamos que a normatização, em parte decorre de projetos repetidamente enunciados, percebemos que na generalização há uma força que constrange o indivíduo a agir dentro daquilo que é considerado normalidade.

Há que diferenciar-se, entretanto, *norma*, no sentido prescritivo – ou seja, norma como uma imposição, uma regra, seja ela gramatical, jurídica ou cultural, que determina a coisa a ser feita –, e *norma* como o que é tomado por *normalidade*, ou algo que, diante da recorrência (normativa), apesar de também apresentar um poder de constrangimento, é o *esperado*, ainda que não seja o *determinado*. A existência de alguma forma de normatização, seja em torno dos objetivos, seja em relação aos pressupostos da sociedade em que se vive, é um elemento presente em todos os povos civilizados. E assim, os indivíduos, quando fogem a essas regras, tendem, no mínimo, a causar certo estranhamento. Dependendo da regra e da sociedade, porém, esse estranhamento pode ganhar outro tipo de contorno, gerando oposição pública, rupturas e até mesmo desencadeando conflitos mais sérios.

Um bom exemplo desse tipo de conflito é o dos grupos de vegetarianos que, além de optarem por não consumir proteína animal, se opõem veementemente àqueles que consomem. Em seus discursos, não raro os integrantes desses grupos costumam rotular os consumidores de proteína animal como assassinos.

O uso desse tipo de discurso é uma tentativa de normatização. Nessa tentativa, consumidores de proteína animal são categorizados pejorativamente, tendo suas imagens associadas a algo já enraizado no imaginário social, que é a imagem do assassínio – portanto, algo perigoso, covarde, criminoso, cruel, merecedor de desprezo e do alijamento do convívio em sociedade, e assim por diante.

Essa tentativa de normatização frequentemente se repete no campo político, quando um grupo ou corrente pretende sobrepor sua perspectiva em relação ao outro. Ao utilizar-se de determinados elementos em seu discurso, essas tentativas de normatização promovem o distanciamento ou aprofundam ainda mais as rupturas já existentes. Em algo parecido com o que Joseph Goebbels já havia sistematizado em suas estratégias de propaganda, em relação ao que chamara *simplificação* da imagem do inimigo, alguns autores como Peter Gay (1995), tratam esse tipo de discurso como a estratégia da criação de *outro conveniente*, ou de um *inimigo comum*.

O biólogo francês, Felix le Dantec, insistiu que toda unidade social, da família para a nação, poderia existir apenas pela virtude de ter algum “inimigo comum”. A unidade familiar luta contra muitas forças que ameaçam a cada pessoa que pertença a essa unidade. O clube exclusivo, Legião Americana, a nação propriamente dita, existe para derrotar os inimigos comuns de seus membros. A favor da visão de Le Dantec está a bem conhecida manobra maquiavélica de criar um inimigo comum para cimentar um sentimento de pertencimento de grupo. Hitler criou a ameaça Judaica mais para cimentar o domínio Nazista sobre a Alemanha do que para destruir os Judeus<sup>3</sup>. (ALLPORT, 1979: 41, tradução nossa).

<sup>3</sup> No original: “The French biologist, Felix le Dantec, insisted that every social unit from the Family to the nation could exist only by virtue of having some ‘common enemy’. The family unit fights many threatening forces that menace each person who belongs to the unit. The exclusive club, the American Legion, the nation itself, exists to defeat the common enemies of its members. In favor of Le Dantec’s view is the well-known Machiavellian trick of creating a common enemy in order to cement an in-group”.

<sup>4</sup> No original: “Neither of these famous men of intellect allows for individual differences among women, nor asks whether their alleged attributes are in fact more common in the female than in the male sex”.

<sup>5</sup> No original: “Each individual tends to see in his in-group the precise pattern of security that he himself requires. [...] To a considerable degree all minority groups suffer from the same state of marginality, with its haunting consequences of insecurity, conflict, and irritation. Every minority group finds itself in a larger society where many customs, many values, many practices are prescribed”.

<sup>6</sup> No original: “all groups (whether in-groups or reference groups) develop a way of living with characteristic codes and beliefs, standards and ‘enemies’ to suit their own adaptive needs”.

Segundo Gordon Allport (1979), há dois ingredientes básicos e fundamentais que estão associados a esse tema: a difamação e a generalização grosseira. Utilizando o exemplo de autores como Schopenhauer e Chesterfield, alegadamente antifeministas, Allport (1979: 35, tradução nossa) lembra que “nenhum desses famosos homens de intelecto permitem diferenças individuais entre mulheres, nem se questionam se seus alegados atributos são de fato mais comuns no sexo feminino do que no sexo masculino”<sup>4</sup>.

Para o autor, o exercício do preconceito também implica na confirmação do status do indivíduo preconceituoso, no reforço de sua segurança e do contentamento com seu próprio grupo de pertencimento. Por sua vez, a inserção dos indivíduos em algum grupo de pertencimento pode ser facilitada, segundo o autor, por fatores como as recompensas que o indivíduo recebe e que funcionam como incentivo, ou até mesmo a felicidade que esses grupos proporcionam – embora tais fatores não possam ser responsabilizados sozinhos pelo nascimento da vontade no indivíduo que o inclina a fazer parte de um grupo social. A questão do pertencimento também parece passar pela ideia de o indivíduo garantir, através da ruptura que promove com os outros grupos, a segurança de si próprio:

Cada indivíduo tende a ver em seu grupo o padrão preciso de segurança que ele mesmo requer. [...] Em um grau considerável, todos os grupos minoritários sofrem do mesmo estado de marginalidade, com suas assombrosas consequências de insegurança, conflito e irritação. Todo grupo minoritário se encontra numa ampla sociedade onde muitos padrões, muitos valores, muitas práticas são prescritas<sup>5</sup>. (Ibid.: 36-38, tradução nossa).

Assim, os grupos minoritários sofrem certa pressão por parte dos grupos dominantes para que façam destes seus grupos de referência. Segundo Allport (1979: 39, tradução nossa), a principal teoria do preconceito sustenta que “todos os grupos desenvolvem uma maneira de viver com códigos e crenças característicos, padrões e ‘inimigos’ que servem suas próprias necessidades adaptativas”<sup>6</sup>. Além disso, as pressões internas nos grupos fazem com que sejam aceitas posições em

relação a preferências e, da mesma forma, fazendo com que os inimigos, de um grupo sejam considerados inimigos por todos os membros de um grupo.

De acordo o autor, embora um grupo de pertencimento sempre implique na existência de um grupo de não pertencimento correspondente, essa declaração tem pouca importância. O que realmente importa é saber se a lealdade de alguém para com um grupo de pertencimento significa automaticamente deslealdade ou hostilidade em relação a outros grupos de fora. É uma boa pergunta...

Talvez não seja o caso de significar automaticamente uma deslealdade ou hostilidade, ou seja, não significar necessariamente que a primeira reação em relação ao grupo externo seja negativa. Mas é tentador supor que conforme as questões forem se tornando mais complexas, ou conforme for surgindo a necessidade de se realizar escolhas de caráter excludente, a tendência seja que o indivíduo se comporte de maneira leal com seu grupo e, se for o caso, se isso for necessário para sua segurança ou a de seu grupo, com hostilidade em relação aos grupos de fora.

Essa poderia ser a explicação de por que em momentos de crise política normalmente os parlamentos se encontram com ânimos tão exaltados que, não raro, refletem em confrontos físicos. Quando o autor diz que o “espírito escolar nunca é tão forte como quando no período de uma competição atlética o tradicional ‘inimigo’ se aproxima”<sup>7</sup> (Ibid.: 41, tradução nossa), ele também dá base para a sustentação do argumento que a tradição de disputa entre dois partidos políticos aumenta entre eles sua rivalidade: “Agora não há como negar que a presença de um inimigo comum e ameaçador irá cimentar o senso de pertencimento a um grupo de qualquer agregado de pessoas<sup>8</sup>” (Ibid.: 42, tradução nossa).

O autor lembra que a adversidade é capaz de fazer uma família crescer com um sentido de coesão único, assim como uma nação jamais está tão unida como em tempo de guerra, mas a ênfase para esse tipo de constatação, segundo Allport (1979), deve ser colocada no desejo por segurança e não na hostilidade propriamente dita. Para o autor, a hostilidade, apesar de reforçar o senso de pertencimento a determinado grupo, não é condição para esse pertencimento, e que o partidarismo e o etnocentrismo se desenvolvem como resultado da importância para a própria sobrevivência e autoestima do indivíduo e do grupo.

A votação para o encaminhamento ao Senado do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff refletiu muito claramente as questões de lealdade ao grupo e confronto. Algumas bancadas, como a do Partido Democrático Trabalhista (PDT), fecharam o voto pelo não encaminhamento do processo ao Senado, o que fez que alguns congressistas, mesmo contrários à decisão do grupo, fossem leais ao partido e votassem contra a própria vontade. Em outro momento, a provocação por parte de um parlamentar de direita que exaltava integrantes do regime militar foi respondida com uma cusparada por um deputado da esquerda apoiador do governo. Por certo, a questão ideológica está profundamente envolvida com a origem dos conflitos político-partidários.

De acordo com o autor italiano Giovanni Sartori (1969), as ideologias envolvem uma série de pensamentos que surgem a partir de determinados sistemas de crenças que, por sua vez, são formados por elementos, conceitos, valores, que são acreditados ou levados em consideração. Para o autor, quando duas ideologias diferentes colidem – e o motivo é a divergência em torno de elementos profundamente enraizados em seus sistemas de crença – a tendência é que a única reação possível seja mesmo o confronto direto. Alguns desses aspectos são perfeitamente aplicáveis ao caso que analisamos. Vejamos as reações ao comentário do usuário J.G.S., exposto anteriormente:

<sup>7</sup> No original: “School spirit is never so strong as when the time for an athletic contest with the traditional ‘enemy’ approaches”.

<sup>8</sup> No original: “Now there is no denying that the presence of a threatening common enemy will cement the in-group sense of any organized aggregate of people”.

*Isso vote contra o Golpe! (E.V.)*

*“o impeachment tem dois objetivos: roubar o poder do PT; enganar as pessoas para que pensem que a corrupção foi resolvida e proteger os verdadeiros corruptos”: glenn greenwald. (F.R.C.)*

*O Impeachment da Lava-jato*

*Para o PT, a Lava-jato são favas contadas: vão todos pra cadeia. Com ou sem impeachment!*

*Para os outros, qua ainda estão na “surdina”, é preciso acabar com ela, o quanto antes.*

*Como Dilma não se permite fazer isto, impeachment nela! Pra substitui-la por alguém mais, digamos, compreensivo.*

*Logo, este é o impeachment da Lava-jato.*

*Simples assim. Quem viver verá! (H.M.)*

Há, sem dúvida, elementos de concordância com o primeiro comentário de J.G.S. e, ao mesmo tempo, de complementariedade, na busca de acrescentar argumentos no objetivo persuasivo de arregimentar o voto do deputado supostamente “indeciso”. Também não há dúvida de que se forma um grupo de oposição aos que apoiam S.L.N. em seu comentário. Vejamos os próximos exemplos:

*Não dá para entender a pessoa gostar de ser pobre!*

*Eu já fui e hoje tenho uma melhor vida por força de meu trabalho. #republicadamortadela. (S.R.)*

*A Era da Mandioca e do Vento Ensacado, deverá encerrar hoje na Câmara dos Deputados um ciclo de completa ingovernabilidade, incompetência, complacência e omissão com o mar de corrupção que assolou o país.*

*O efeito prático desse DESgoverno é o desastre econômico que estamos vivendo, tendo um PIB negativo pelo terceiro ano, gerando o desastre social do desemprego, fechamento de fábricas, inflação e juros estratosféricos.*

*A trajetória de Dilma, Lula e do PT, poderão brevemente serem vistas no Museu Nacional do Lixo da História. (C.D.B.)*

*Espero que não decepcione o estado de São Paulo em senhor Tiririca vote sim é seja um herói da Nação brasileira!! (D.B.B.)*

Podemos notar que durante a tentativa de normatizar o posicionamento do deputado Tiririca há uma linha de respeito mútuo estabelecida entre os dois grupos, que não permite a agressividade, embora se perceba claramente a adversidade entre as duas correntes de opinião. A beligerância linguística – e também comentários abonatórios ao deputado – só se apresenta após Tiririca revelar seu posicionamento, favorável ao prosseguimento do processo. Enquanto há disputa, os grupos mantêm certo prurido em não avançar determinados limites de expressão, mas a partir do voto de Tiririca, que marca o início de uma escalada de animosidades entre os participantes da discussão, a agressividade e o ódio passam a ser liberados em grandes doses.

Podemos dizer que essa expressividade do ódio, no caso do voto do deputado brasileiro, foi resultado do choque entre duas correntes político-ideológicas: os apoiadores e os opositores do governo Dilma Rousseff. Duas correntes que podem ser representadas – mas que não são formadas apenas por aquilo que lhes representa – por ideologias distintas, mas que, aparte, se originarem de um posicionamento político contraditório (e aqui está nosso objeto), se propõem normativas e atuam normativamente. Uma atividade normativa que parece não se interessar pelo consenso. Pelo contrário, que atua de maneira irreduzível em direção ao ódio e ao conflito irreduzível.

## Ódio e discurso

A ciência que domina o estudo do ódio é a psicanálise. Ela própria surge a partir do século XIX buscando entender, entre outras coisas, as origens e reações violentas dos homens, seus afetos e seus ódios. Esse século que presenciou importantes movimentos migratórios também foi o palco de uma série de estudos que procuravam justificar cientificamente, sobretudo na Europa, o desprezo pelo estrangeiro (GAY, 1995). Enquanto de um lado fortalecia-se o ódio racial, de outro nascia a busca pela explicação de tais emoções. No campo político, a linguagem belicosa ganhava uma figura destaque: Otto Von Bismarck.

Sem dúvida, imagens belicosas podem ocorrer com facilidade a qualquer um que fale de política. Certamente, rivais políticos ferozes como Gladstone e Disraeli não poupavam um ao outro, pelo menos em particular. Mas em público preservavam um decoro que Bismarck se recusava a ter. Sua oratória tinha uma combatividade especial, e seus planos muitas vezes acompanhavam as palavras. (Ibid.: 258).

Bismarck não inaugura o ódio político, mas sua linguagem pitoresca, carregada de metáforas sobre caça e duelos mortais, marca o universo dos discursos políticos justamente por abandonar um elemento que até então era valorizado na política e em seus atores: o decoro. Essa qualidade, relacionada à “seriedade e decência ao agir; dignidade”, e ainda “compostura nas maneiras” (DECORO, 2015) necessária para garantir minimamente os interesses e a paz entre os Estados – e que na época era normalmente reservada aos indivíduos mais bem-educados –, passa a perder lugar para a cruza e a brutalidade do homem comum. Com ele ascende a intolerância. A retórica belicosa de Bismarck, prática em sua violência, é o precedente para o que se viu, 50 anos depois, no ódio aos judeus presente no discurso de Adolf Hitler.

Sara Ahmed (2004) parte do questionamento de como emoções como o ódio funcionam para reforçar as coletividades através da forma como elas moldam os outros, e como o ódio funciona organizando alguns elementos contra os outros. A autora critica o argumento de que o ódio é uma defesa contra alguma forma de agressão, sustentando que o surgimento da necessidade de defesa se dá por meio da construção narrativa sobre a coletividade e sobre os outros, e que tais narrativas, às vezes, envolvem uma reconstrução histórica. A definição de Ahmed para o ódio é a de que

Ódio é uma emoção intensa; ela envolve um sentimento de “ser contra” que é sempre, no sentido fenomenológico, intencional. Ódio é sempre aversão a algo ou alguém, embora este algo ou alguém não necessariamente preceda a emoção<sup>9</sup>. (AHMED, 2004: 49, tradução nossa).

Então, quando alguns dos comentários em relação ao posicionamento do deputado Tiririca de não abrir o voto são carregados de elementos que deixam exacerbar o ódio, podemos dizer que esse ódio tem por objetivo, em primeiro lugar, à identificação dos grupos contrários a partir de representações desfavoráveis, ou à criação do *outro conveniente*. Vejamos alguns exemplos:

*Palhaço vendido, traidor e golpista! (M.M.)*

Favorecido pela natureza dos comentários em rede, que tendem a ser curtos, intensos e imediatos, o ódio também parece refletir muito bem a inclinação para a simplificação, ou seja, para a associação direta de um posicionamento a outro que não necessariamente acompanha o primeiro. No caso do comentário que se refere ao deputado, ao supor que o voto seria favorável ao impeachment, como “palhaço vendido, traidor e golpista”, há em primeiro lugar uma tentativa de deslegitimar uma opinião que pode ter sido baseada em um argumento técnico.

<sup>9</sup> No original: “Hate is an intense emotion; it involves a feeling of ‘againstness’ that is always, in the phenomenological sense, intentional. Hate is always hatred of something or somebody, although that something or somebody does not necessarily pre-exist the emotion”.

Analisando individualmente cada adjetivo direcionado ao deputado, vemos que refletem ideias negativas que encontram ressonância em outros discursos sobre as votações da câmara: é o caso de “palhaço vendido”, supondo um voto comprado; “traidor”, que supõe que Tiririca devia lealdade ao governo independentemente de sua compreensão pessoal para com os fatos; e, por fim, “golpista”, que vincula todos os votos favoráveis ao impeachment a uma tentativa de golpe de Estado.

O próximo exemplo traz um comentário favorável ao impeachment, mas que se torna peculiar porque, ao dizer “o cara não é tão burro”, E.C. está exercendo uma tentativa de normatização através da ofensividade e do ódio, que são direcionados tanto ao deputado quanto a Dilma Rousseff.

*O cara não é tão burro, óbvio que vai votar contra a anta.*

Ou seja, nos dois casos, nos parece bastante claro que há por trás dos comentários, para além da expressão de discursos que podem ser enquadrados como discursos do ódio, uma natureza normatizadora, um desejo de estabelecer um marco normativo – algo que se aproxima no Direito do instituto da coerção – ou seja, a obediência forçosa a determinada norma. Os emissores desses discursos esperam que seus argumentos sejam tomados por válidos e que suas palavras sejam seguidas como a lei.

Esse tipo de disputa em nível de discurso, na tentativa de que um prevaleça em relação ao outro, num meio como o virtual (que prescinde da presença física), aliado a uma causa polêmica como o voto contra ou a favor do impeachment, faz com que os critérios para o estabelecimento de uma discussão civilizada sejam completamente ofuscados pela oportunidade de manifestação das vontades individuais, da intolerância e do ódio. O volume de ofensividade e ódio, assim como o de simplificações e manifestações preconceituosas, acaba se sobressaindo em relação aos argumentos que poderiam construir um entendimento conjunto, politizado, consensual, equilibrado.

Quando se atinge este estado de exasperação e de disseminação de ódios, a guerra civil adquire formas catastróficas, para ela contribuindo todos, mesmo sem de tal haverem consciência. Essa psicose coletiva é, aliás, característica dos períodos confusos ou revolucionários. Todos desconfiam de todos e todos procuram satisfazer, inicialmente, os seus rancores ou despeitos, mediante denúncias sucessivas e contínuas, absurdas ou iníquas. (VIANA, 1960: 181).

O autor do campo da psicanálise Mário Gonçalves Viana acredita que a escalada do ódio nos discursos nos revela uma realidade preocupante. O primeiro ponto para compreender os discursos contra o posicionamento do deputado Tiririca é perceber que a maioria desses discursos pode partir de algum um grau de projeção, ao menos em relação às diversas tentativas de antecipar o voto do congressista. Também é possível constatar que a presença de mensagens encorajadoras em relação ao posicionamento do deputado, como “*Muito bem, Tiririca, sem pressão!*”, foram mais raras em relação às mensagens irônicas e ofensivas como “*FDP*”, “*Abestado*”, “*Palhaço, agora mais que nunca palhaço*”, “*O Safado votou a favor da Dilma*” e, ainda, “*Tiririca Presidente 2018*”.

### **Considerações finais**

Dentro da brevidade possível em um artigo, buscamos apresentar o resultado da observação de um aspecto recorrente na problematização das manifestações políticas nas redes sociais. Nossa observação partiu do pressuposto da existência de uma inclinação socialmente estabilizada no homem em direção à estruturação e à normatização. O que observamos foi que, num ambiente virtual como aquele fornecido pelo *El País* no Facebook para a discussão política, envolvendo um tema potencialmente polêmico e reunindo atores (seguidores da página do jornal

espanhol no Brasil) de diferentes correntes políticas, nosso pressuposto se reforçou na medida em que o número de manifestações com um teor normativo foi bastante superior ao daqueles discursos que procuravam a construção de um significado em conjunto. Ainda que não tenham sido os objetos de análise e aprofundamento, consideramos em nossa observação a existência de um poder, eventualmente exercido, que partiria de fatores de agenciamento ou de influência ideológica para a formulação ou tentativa de estabelecimento de normas sociais. E para observarmos a dinâmica da formação dos grupos e seus comportamentos em relação a padrões de inclusão/identificação e de exclusão/repulsa, chegando às manifestações do ódio nas mídias sociais, encontramos maior segurança científica por meio da utilização de um embasamento teórico com origem na psicanálise.

Se inicialmente a norma surge como o bem, ou o “sumo bem”, na definição precisa de Aristóteles, é interessante notar que, na contemporaneidade enfatizada por suportes tecnológicos dinâmicos e ubíquos, a intenção de pregar seu bem individual como universal ao coletivo acarreta frequentemente em explosões de agressividade por sujeitos que, aparentemente, ainda não estão em ambientes de convulsão social. Tal transcurso – o da imposição da vontade pela violência simbólica ou física – está longe de ser uma manifestação que consista em novidade, uma vez que, durante o século XX, por exemplo, essa realidade também pôde ser percebida, sobretudo, por meio do anseio da implantação de utopias ou metanarrativas legitimadoras. A relação entre as motivações e os processos envolvidos nos diálogos intransigentes nas redes sociais, por sua vez, também se tornaram mais complexas ao absorver novas demandas e argumentos. Nesse ponto, parece interessante que se explore de que maneira os agentes desses conflitos se apropriam dessas novas demandas, como absorvem os novos argumentos e os fundem às mesmas metanarrativas legitimadoras, revolucionando seu poder e perpetuando o conflito ideológico.

Basicamente, quando dizemos que os grupos ou sistemas têm uma organização ou uma estrutura, referimo-nos a padrões normativos standardizados, direitos, regras de comportamento etc. Consequentemente, no cerne da análise sociológica reside uma preocupação com as normas, com os padrões esperados de comportamento mantidos nas mentes dos indivíduos. Assim, o sociólogo está interessado em tudo aquilo que apoia ou mina as normas, incluindo a divergência, a inovação ou a rebelião. (LIPSET, 1992: 26).

Por outro lado, foi possível perceber também que sobressai nos diálogos das redes sociais uma busca por satisfação, no sentido de saciedade, da vontade do discurso e do uso do lugar de fala. Essa nova realidade se constitui no imaginário do usuário das redes como se fosse um novo “direito adquirido”, que estaria associado ao imaginário da liberdade, e, assim, parece ser tomado como um valor maior no exercício dos debates virtuais. Nesses atos, portanto, o mais importante passa a ser o exercício desse direito. Passa a ser deixar uma impressão ou uma opinião válida, uma última palavra que se perpetue, mesmo que isso implique em um discurso ofensivo como as diversas formas de discurso do ódio que encontramos na discussão sobre o voto do deputado Tiririca. Sabemos que, em parte, esse fenômeno encontra a facilidade das redes que permitem aos indivíduos valerem-se de uma relativa segurança que a ausência física oferece, pois, teoricamente, não há reação ou risco físico imediatos envolvidos durante o processo comunicativo. Mas, por outro lado, vale lembrar que a palavra publicada tem uma sobrevivência no tempo que é superior à palavra falada, e isso possibilita que esses mesmos debates se estendam por mais tempo e que essas palavras e opiniões sejam submetidas ao escrutínio, por vezes superficial e tendencioso, de uma análise tomada de emoção. E mesmo assim, os indivíduos parecem preferir ser autores de palavras carregadas de poder destrutivo ou irônico do que estabelecer alguma forma de vínculo construtivo, quando sentem seus sistemas de crença ameaçados por outro discurso.

Um trabalho mais amplo poderia identificar mais nuances desse processo, em que formas de discursos embasam-se: pela ironia, pela ofensa, analogias a animais, palavras de baixo calão e escatológicas, entre outras categorizações possíveis. Há que se apreender o sentido, às vezes oculto, presente nos discursos banais do cotidiano em redes associativas, tomadas que estão pela abundância tautológica de expressões individuais ou coletivas. Se no século IV a.C. na Grécia a felicidade era medida pelo virtuosismo na conduta, na era do virtual, a busca pela virtude é a tônica nas expressões individuais nas redes sociais. *Virtus* enquanto potência que se realiza, nos casos aqui expostos, pelo ódio.

### Referências

AHMED, S. Killing joy: feminism and the history of happiness. *Signs – Journal of Women in Culture and Society*, Boston, v. 35, n. 3, p. 571-594, 2010.

\_\_\_\_\_. *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge, 2004.

ALLPORT, G. W. *The nature of prejudice*. New York: Basic Books, 1979.

AO VIVO: diz o humorista e deputado... *El País Brasil*, [s.l.], 17 abr. 2016. Facebook. Disponível em: <<http://bit.ly/2k4thft>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2013.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.

DECORO. In: DICIONÁRIO on-line. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2jUMTPi>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

GAY, P. *O cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KLEIN, M.; RIVIERE, J. *Amor, ódio e reparação: as emoções básicas do homem do ponto de vista psicanalítico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012; Bauru: Edusc, 2012.

LIPSET, S. M. *Consenso e conflito*. Lisboa: Gradiva, 1992.

SARTORI, G. Politics, ideology and belief systems. *American Political Science Review*, London, v. 63, n. 2, p. 398-411, 1969.

VIANA, M. G. *Psicologia do ódio*. Porto: Porto, 1960.

# Percepções de crianças do Rio de Janeiro sobre as representações raciais: notas de campo

## Thaís de Carvalho

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).  
E-mail: thaiscarlo@gmail.com

**Resumo:** Este artigo visa a principiar uma análise da reação das crianças ao predomínio de representações positivas brancas na mídia. Através do conceito de discriminação racial como trauma cultural e do trabalho de diversos autores sobre o colorismo no Brasil, é feita uma contextualização dos comentários simbolicamente violentos dos pequenos nas escolas. O artigo também aponta algumas estratégias de construção do discurso e políticas públicas que começam a aparecer na tentativa de resolver esse problema. O trabalho é parte de minha pesquisa de mestrado sobre a violência nas interações cotidianas das crianças, para a qual realizei trabalho de campo em duas escolas de contexto socioeconômico diferente na cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Crianças; Escola; Representação; Recepção; Racismo.

**Perceptions of children from Rio de Janeiro, Brazil, about racial representation: notes from the field**

**Abstract:** This study aims to start an analysis of children's reaction to the dominance of positive White representation in media. Through the usage of the concept of racial discrimination as a cultural trauma and the work of various authors on colorism in Brazil, there is a contextualization of children's symbolically violent discourses in schools. The article also points out some strategies of discourse building and policies that are beginning to be made in an attempt to address this matter. The work is part of my Master's research about the violence in children's daily interactions, for which I have done fieldwork in two school of different social and economical profiles in the city of Rio de Janeiro, Brazil.

**Keywords:** Children; School; Representation; Reception; Racism.

## Introdução

*S., uma boa aluna, quando parabenizada por suas notas, diz com orgulho: – Quando eu crescer eu quero ser médica.*

*J., sentada a seu lado, debocha da amiga: – Ih, garota, você já viu médico preto?*

(Diálogo entre duas meninas de 8 anos durante o almoço em escola municipal no Complexo da Maré)

Este trabalho buscará discutir de que forma as representações raciais afetam as percepções das crianças sobre elas mesmas. As questões aqui levantadas foram inspiradas em meu trabalho de campo em duas escolas, como parte de minha pesquisa de mestrado. A seleção dos locais de pesquisa foi feita de forma a contemplar diferentes infâncias no Rio de Janeiro. A primeira escola era privada e de mensalidade elevada e se localizava no bairro da Tijuca; a segunda, pública e municipal, ficava em uma das favelas do Complexo da Maré. Pretendo sinalizar neste artigo que, apesar dos esforços jurídicos, educacionais e políticos para combater atitudes racistas, as crianças continuam entendendo a branquitude como um espaço de privilégios de acordo com o que observam em seu cotidiano e na mídia.

A faixa etária dos alunos que acompanhei ao longo desses quatro meses de campo era de 8 a 10 anos e cada escola possuía um perfil de aluno diferente. Na Tijuca, a turma de 20 alunos era majoritariamente branca e masculina, com apenas 4 alunos não brancos e 6 meninas. Na Maré, o perfil se invertia. Lá a turma tinha em média 25 alunos – alguns saíram da escola durante a pesquisa –, dos quais apenas 3 eram brancos e mais da metade eram meninas. Não pude escolher os grupos de crianças com os quais trabalhei. Foram as diretoras de cada instituição que me indicaram às turmas conforme o que achavam adequado. A noção da “turma ideal” também variava: na Tijuca, a diretora sugeriu este grupo de alunos porque eram crianças “falantes e criativas”, “interessantes para minha pesquisa”, e a professora responsável por elas era ótima. Na Maré, a turma foi escolhida por ser a que estava mais avançada na alfabetização e porque tinha os alunos mais “dóceis” na faixa etária estudada (a palavra “dóceis” foi usada pela professora responsável pelas crianças).

O diálogo que apresenta este trabalho e outros ao longo do texto visam a mostrar que as crianças são capazes de perceber lugares sociais racializados e de se sentir limitadas por eles. Portanto, apesar dos avanços políticos e jurídicos no combate a atitudes racistas, ainda é necessário discutir as formas de assimilação e de naturalização do preconceito de cor no Brasil. Um número crescente de autores, como Sodré (2000), Sovik (2004), Araújo (2004), Gomes (2008), Soares (2012) e Schucman (2012), vem combatendo a ideia de harmonia racial que é tão comumente difundida como qualidade do ser brasileiro. Em seu lugar, apresentam as duras estratégias de operação do racismo velado. Esse texto propõe enriquecer o debate trazendo a discussão da representatividade para a área da socialização infantil e explicitando, através das vozes das crianças, como as expectativas sobre a negritude e a branquitude são incorporadas a suas identidades.

### **A noção de trauma cultural no contexto do Brasil: a relevância do debate sobre a representatividade**

O ambiente urbano desigual do Rio de Janeiro revela rapidamente as discrepâncias entre brancos e não brancos, inclusive, entre diferentes tons de pele. Considerando-se a história do país, de colonização portuguesa e escravidão africana, é possível entender como essas desigualdades foram forjadas e a que

interesses serviam. Ainda é frequente, no entanto, que os preconceitos raciais sejam disfarçados por justificativas socioeconômicas (SOVIK, 2002), apesar da óbvia vantagem histórica da população branca sobre os demais espectros de cores que compõem o Brasil.

Carter (2007) defende que para entender o estresse pós-traumático associado ao racismo é necessário considerar as diferentes experiências possíveis de segregação racial: a discriminação (relativa às formas muitas vezes não intencionais de manter ou delimitar distâncias entre indivíduos de diferentes fenótipos), o assédio e o assédio discriminatório. Para tratar dos relatos das crianças no campo, limitarei o escopo deste artigo à discriminação, em especial quando relacionada à noção de trauma cultural e de identidade.

A noção de trauma cultural, conforme trabalhada por Eyerman (2003), considera que o processo traumático não está necessariamente condicionado à vivência de um determinado evento. O trauma cultural seria experimentado através da lembrança posterior e negociada – ou seja, a forma como a memória em torno do evento é construída é um processo fundamental para esse conceito. A memória de que ele fala não é aquela individual, mas o discurso de pessoas conversando juntas sobre o passado. Eyerman fala do racismo como evento traumático a partir do contexto dos Estados Unidos, onde a abolição sem um projeto real de integração das populações afrodescendentes representou um trauma cultural porque demandou uma reavaliação do passado e de seu significado para as identidades individuais e coletivas – uma vez que a categoria de “escravo”, que determinava a diferença entre os direitos civis de negros e brancos, deixou de existir, mas a discriminação foi perpetuada. (Ibid.: 24).

Apesar de haver diversas particularidades no processo abolicionista americano em relação ao Brasil, a noção de trauma cultural se aplicaria a nosso contexto porque, assim como nos Estados Unidos, aqui também existe um histórico evidente e persistente de discriminação racial, que sobrevive às mudanças políticas e sociais do país. Mais ainda, extrapolando a noção de trauma cultural associado à memória da escravidão, é possível argumentar que esta se amplia para o momento presente enquanto a discriminação de cor continuar a interferir nas relações sociais no país.

Para aproximar o trauma cultural da realidade das crianças nas escolas que pretendo relatar, é essencial entender a relação da memória coletiva (como discurso narrativo) com a identidade individual. Em *Ethics of identity*, Appiah (2005: 68) explica a formação da identidade social como algo construído sobre histórias maiores:

Através da minha identidade eu encaixo minha história de vida em certos padrões – catequese na puberdade para uma identidade religiosa, estabilidade aos trinta para uma identidade profissional – e também dentro de outras histórias maiores; por exemplo, de uma tradição religiosa ou de uma raça.

Em um país desigual e discriminador, reconhecer-se como não branco implica entender-se pertencendo a um lugar social de exclusão. O diálogo das alunas da Maré no início desse texto é um exemplo disso – pois, se as duas nunca viram uma médica negra, podem concluir que não é possível sê-lo. Porque a narrativa da identidade individual se relaciona com narrativas maiores, como argumenta Appiah, é justificável que uma criança se sinta limitada pela escassez de representação étnico-racial em determinadas carreiras profissionais, na mídia e na História.

Para abordar o tema do racismo no Brasil é necessário, antes, descartar o mito da miscigenação harmoniosa, frequentemente associado à imagem nacional. A mistura de raças, que de fato foi enaltecida como parte da identidade brasileira,

servia ao objetivo de clarear gradualmente a população, pautado por um ideal estético e cultural europeu (SODRÉ, 2000). Durante o auge do racismo cientificista no final do século XIX, a elite brasileira se preocupava com o grande contingente de negros no país, o que, a seus olhos, significaria um destino nacional trágico a longo prazo. Daí surgiu o ideal de eliminar a negritude no Brasil por meio do clareamento gradual da população – por exemplo, pelo estímulo à imigração europeia. O branqueamento ainda é forte no imaginário popular e é comum que não brancos busquem associar-se às redes brancas (DENNISON, 2013).

O fato de os estereótipos negativos estarem diretamente associados à cor e à raça negra fez também com que os brasileiros mestiços e grande parte da população com ascendência africana, de maneira geral, não se classificassem como negros, gerando um grande número de denominações para se designar as cores dos não brancos, como: moreno, marrom, escurinho etc. (SCHUCMAN, 2012: 44).

Em estudo realizado pelo IBGE em 2008, 96% da população brasileira com quinze anos ou mais afirmaram saber definir a própria cor ou raça. Dessa porcentagem, 49% se declararam como brancos, o que equivale a dizer que 51% seriam não brancos. Quando perguntados sobre suas ascendências, apenas 1,31% dos brasileiros que afirmaram saber definir sua cor ou raça declarou ser de origem clara (somando-se aqui os percentuais das categorias “clara”, “alemã” e “italiana” oferecidas pelo IBGE). Portanto, a população brasileira segue sendo composta majoritariamente por não brancos e mestiços. No entanto, a julgar pelas representações midiáticas, pode parecer ser justamente o contrário.

A representação seletiva da população na mídia tem um efeito doutrinador sobre os espectadores, principalmente as crianças, indicando lugares sociais determinados pela cor de pele. Os trabalhos de Araújo (2004) e Gomes (2008) mostram como os papéis subalternos nas novelas e no cinema são com frequência interpretados por atores negros. Em 2015, na cerimônia do Emmy, a atriz Viola Davis também discursou sobre a questão da representatividade, afirmando que “a única coisa que separa mulheres de cor de qualquer outra é a oportunidade. Você não pode ganhar um Emmy por um papel que simplesmente não existe”<sup>1</sup> (VIOLA DAVIS..., 2015).

<sup>1</sup> No original: “The only thing that separates women of colour from anyone else is opportunity. You cannot win an Emmy for a role that is simply not there”.

No que concerne à programação infantil de televisão e cinema, até recentemente a maioria dos programas dedicados às crianças no Brasil era apresentada por mulheres brancas e loiras – o exemplo mais marcante é a Xuxa e seu séquito de Paquitas. Crianças assistem a desenhos animados em diversos canais, quase sempre retratando heróis e princesas como personagens brancos e de olhos e cabelos claros (HURLEY, 2005). Embora a Disney tenha tentado quebrar essa tendência, apresentando a primeira animação com uma princesa negra em 2009, o filme em questão recebeu um investimento muito menor do que os outros do mesmo gênero e nele a princesa está a maior parte do tempo transformada em sapo<sup>2</sup>. Não há muitas referências na mídia de personagens negros com os quais as crianças possam se identificar e, quando há personagens negros, estes frequentemente estão em uma posição subalterna ou má – é o caso de Jafar, em *Aladdin*, e Scar, em *O Rei Leão*.

<sup>2</sup> *A princesa e o sapo* (2009).

Com frequência o debate sobre o racismo e a representatividade são diminuídos em importância porque se assume que as escolhas de personagens são feitas por mérito e não por cor de pele – é o argumento de muitos diretores entrevistados por Joel Zito Araújo em *A negação do Brasil* (2004)<sup>3</sup>. No entanto, a determinação estética eurocêntrica que norteia a contratação de atores é clara, principalmente quando analisamos em conjunto as escolhas estéticas nas animações. É importante entender que, por mais automáticas que sejam essas decisões de *casting*, elas precisam ser problematizadas porque influenciam na formação de identidade dos espectadores.

<sup>3</sup> O autor fala principalmente das telenovelas *Gabriela* (1975), *A cabana do Pai Tomás* (1969) e *Escrava Isaura* (1976), em que atores brancos foram escalados para fazer papéis de negros/mestiços.

### O lugar privilegiado do branco na mídia e os afetos a ele vinculados

Erny (1981: 11) chama de *educação informal* o processo por meio do qual a criança aprende como a sociedade é por observação – em oposição à *educação formal*, aquela em que é ensinado aos pequenos como a sociedade deveria ser (por intermédio da escola e das lições morais dos pais e da igreja, por exemplo). A mídia pode ser considerada um espaço de educação informal, onde, pelo que é representado, vai-se moldando a visão do espectador sobre o mundo e sobre si próprio.

No Complexo da Maré, foram diversos os casos em que as crianças expressaram abertamente aversão à identidade negra. Logo em meu primeiro dia de campo, algumas meninas dividiam a turma entre fadas (do bem) e bruxos (do mal). Foram apontadas como bruxos as três crianças de cor mais escura (duas meninas e um menino). Uma das meninas ficou visivelmente triste e quis saber o porquê de não poder ser “do bem”. Uma das crianças que classificavam a turma disse “*ah, não, você é muito escura*”. Em outra ocasião, alguns meninos estavam desenhando e interpretando personagens de desenhos animados. S. (a menina que quer ser médica) disse para um deles “*você não pode ser o Tarzan, só se for um Tarzan preto!*”.

Cabe ressaltar que todas as meninas da turma possuíam mochilas de princesas e bonecas loiras. T., de 8 anos, trouxe uma boneca para a escola com muito zelo, brincando de cuidar dela de vez em quando ao longo da aula. Mostrou-a para mim com muito orgulho dizendo que era um presente de aniversário de seu pai “*para brincar de filhinha*”. L. debochou da amiga, dizendo que a boneca era branca e não podia ser “*filha de mãe preta*”. T. ficou chateada e guardou a boneca. Semanas mais tarde, a mesma cena se repetiu, agora com L., que tinha ganhado um par de bonecas do pai por ocasião do nascimento de sua irmã. Os dois brinquedos eram idênticos, brancos e de olhos azuis. Dessa vez foi J. quem debochou da situação, dizendo que as bonecas não podiam ser L. e a irmã porque elas eram pretas. A resposta de L. foi um pouco mais tranquila do que a de T.: “*eu sei, é só de brincadeira*”.

Para o dia das mães, a escola preparou ilustrações que as crianças deveriam pintar e levar para casa. A figura materna tinha os cabelos compridos e lisos, era magra e de rosto fino, os olhos sem cor definida para serem pintados pelas crianças. Das 22 crianças presentes em sala naquele dia (o número variava com frequência), 9 pintaram a mãe como branca e loira, 7 pintaram como branca e ruiva, 5 pintaram como branca e de cabelos castanhos e 1 pintou todo o desenho em tons de azul. Nos desenhos, a questão racial apareceu outras vezes. As meninas costumavam me escrever cartas e fazer desenhos para eu levar para casa. As crianças que desenhavam eram sempre brancas e loiras, quase sempre com o cabelo preso em rabo de cavalo com um lacinho rosa. S. nos desenhou de mãos dadas em um campo aberto, as duas de cabelo loiro e da mesma altura. Só compreendi sua intenção quando perguntei quem eram as pessoas no desenho e ela escreveu sob as personagens a legenda “S. e Thaís”.

Em um espaço de desigualdade tão notória, a criança não branca percebe que lhe são negados certos benefícios e assimila desde cedo que sua desvantagem social tem a ver com sua cor de pele. David Milner (1975: 140), em seu trabalho com crianças negras britânicas na década de 1970, descreveu de que forma os conflitos identitários podem assolar minorias desprivilegiadas:

Um dos problemas centrais que a criança negra enfrenta é o de estabelecer para si mesma uma identidade viável. Ela é socializada em um mundo em que o valor da sua cor de pele é altamente negativo. Seus pais e outros comunicam-lhe que uma realidade em que seu grupo é desvantajoso e desvalorizado, e é condenado a viver em um ambiente material inferior. Mais tarde, esta criança encontrará o preconceito direto, através da verdadeira rejeição social [...].

Uma vez que a criança não pode aceitar inequivocamente um importante aspecto de si mesma – sua raça –, parece inevitável que ela experimente um agudo conflito identitário.

Embora os espaços formais de educação – a família, a escola etc. – não possam interferir no que a criança apreende da realidade em que está inserida, é importante que ofereçam vias de questionamento dessas representações e, quando possível, repensem as formas como elas próprias moldam e perpetuam as memórias coletivas.

### O papel da escola no fortalecimento das identidades

A História é a disciplina que seleciona, molda e representa os acontecimentos passados. Por essa razão, seu ensino carrega a responsabilidade sobre a construção da identidade dos alunos, pois unifica a comunidade através da perpetuação de uma memória coletiva – “a forma como um evento é lembrado está intimamente ligada à forma como ele é representado” (EYERMAN, 2003: 12). A seção anterior abordou o ensino *informal* de lugares sociais racializados, através da mídia e da observação do cotidiano da cidade. Cabe ressaltar agora o papel do ensino formal no enfrentamento do racismo estrutural.

A forma como a história é contada nas escolas, representada na mídia e no imaginário coletivo brasileiro também nos ensina a ver diferentes significados para diferentes cores de pele (SCHWARCZ, 2012). Muitas expressões carregam a marca do racismo brasileiro, como “mercado negreiro”, “a coisa tá preta” (sic), “denegrir”, entre outras. Com frequência, inclusive, a palavra “negro” foi utilizada para substituir a palavra “escravo” nos livros de história – dando a entender que as duas seriam sinônimas. Essas construções discursivas também transmitem uma conotação negativa sobre a negritude e têm sido combatidas pelos movimentos sociais.

Na escola da Tijuca, de pedagogia construtivista, o tema da escravidão apareceu como tópico curricular durante minha pesquisa. Estive presente em uma aula em que as crianças escreveram coletivamente um texto sobre a visita que fizeram no fim de semana ao Cais do Valongo, experiência que contribuiu positivamente para repensar a construção de identidades na infância. A visita ao Cais do Valongo foi uma atividade de campo que serviu para apresentar às crianças o porto que recebia os escravos no Rio de Janeiro, o passado do Brasil colonial e escravocrata, e parte da herança cultural africana (as crianças também assistiram a um ritual do Candomblé no mesmo dia).

A escrita coletiva funciona com as crianças sentadas em roda no chão junto com a professora, que porta uma caneta e um pedaço grande de cartolina. A professora dá algumas orientações sobre o que deve entrar no texto (“*Onde fomos? O que vimos lá?*”) e ouve a sugestão dos alunos que levantam o dedo para falar. As sugestões vão sendo votadas pelas próprias crianças com sugestões da professora (“*Gostei da frase do A., o que vocês acharam?*”). Quando a maioria concorda com a escolha de palavras, a professora registra a frase no papel. No final, todas as crianças assinam o cartaz, que será pendurado na sala ou no corredor para que possa ser consultado em debates futuros sobre o tema.

<sup>4</sup> Na escola em questão, as crianças costumavam brigar muito e por isso havia um combinado feito em “assembleia” (o nome dado a essas reuniões em roda no chão) e pendurado na parede que lembrava às crianças que as palavras que dizemos podem machucar o outro, e por isso devemos ter cuidado com o que dizemos.

Nessa experiência, vale ressaltar que uma discussão interessante sobre o poder das palavras partiu das próprias crianças – tendo aparecido antes, em outros contextos, inúmeras vezes em sala de aula<sup>4</sup>. Ao falar sobre a origem do Cais do Valongo, B. sugeriu a seguinte frase para o texto: “*Foi o porto onde chegavam os africanos*”. A professora perguntou se todos concordavam. A. sugeriu que trocassem “africanos” por “escravos”, porque achava importante deixar claro que os africanos não vinham por legítima vontade. L. complementou: “*Acho melhor botar ‘pessoas escravizadas’ porque ninguém nasce escravo, eles nasceram*”

*livres e foram forçados a trabalhar como escravos pelos europeus*". As crianças concordaram e essa foi a frase escolhida para o texto final.

Apesar de todo o cuidado com as palavras que as crianças exibiram na redação do texto coletivo, no tempo livre daquele mesmo dia vieram me perguntar quem eu achava que era o mais branco na sala, pedindo que eu organizasse um grupo de cinco alunos por escala de cor de pele. Perguntei por que estavam interessados nessa brincadeira e elas responderam que queriam saber "*quem tem mais sangue de europeu*". A "brincadeira" sugere que apesar de todo o cuidado pedagógico – que de fato surte efeito no ambiente disciplinado da sala de aula –, a discriminação opera de formas diversas e precisa ser combatida e debatida em diferentes esferas sociais.

### Conclusão

Os relatos de campo apresentados ao longo deste trabalho buscaram mostrar, através de manifestações das próprias crianças, a relevância e a urgência dos debates sobre a representatividade e sobre o racismo no Brasil. Bourdieu e Passeron (1990) apontaram, desde a década de 1970, como a reprodução de lugares sociais é naturalizada em diversas esferas da educação. Portanto, é sabido que a mudança social não se dá senão por meio do questionamento constante e de uma postura politicamente ativa.

Em 2002, o Projeto de Lei 4.370/1998 foi aprovado pela Comissão de Defesa do Consumidor garantindo um elenco mínimo de 25% de atores afro-brasileiros em programas de TV e peças de teatro e de 40% em propagandas. Ainda assim, grande parte do entretenimento infantil é importada e não há política equivalente para animações. Este trabalho argumenta a favor de políticas inclusivas na mídia, nacional e internacionalmente, uma vez que a falta de representatividade pode ameaçar a autoestima da criança não representada.

Crianças que forem socializadas direta ou indiretamente para a discriminação de cor vão encontrar propagandas racistas com ou sem leis de incentivo à representação étnico-racial (BUCKINGHAM, 2010). Isso porque o próprio universo em que estão inseridas está repleto de outros fatores informais e não legislativos que colaboram para a formação de conceitos identitários – dizem respeito à observação de uma sociedade desigual e ao reconhecimento de privilégios associados à cor da pele, como a seção anterior exemplificou.

O reconhecimento de que políticas de incentivo à representatividade não bastam por si sós não justifica sua negligência. Pelo contrário, reforça que a regulação é o que pode ser feito para transformar a longo prazo os espaços formais de aprendizagem e a mídia, contribuindo para uma mudança social em larga escala. No entanto, é necessário fundar uma abordagem antirracista em várias frentes, deixando um espaço aberto para o debate das desigualdades e a renovação da consciência social, incentivando a representação nas telas, mas também tendo um cuidado diário e individual com as posturas em sociedade e com as palavras e as expressões idiomáticas que, assim como ensinamos às crianças, podem ferir o outro.

### Referências

APPIAH, K. A. *The ethics of identity*. New Jersey: Princeton University, 2005.

ARAÚJO, J. Z. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2004.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J. C. *Reproduction in education, society and culture*. London: Sage, 1990.

BUCKINGHAM, D. Children's media rights. In: \_\_\_\_\_. *After the death of childhood: growing up in the age of electronic media*. Cambridge: Polity, 2010.

CARTER, R. T. Racism and psychological and emotional injury: recognizing and assessing race-based traumatic stress. *The Counseling Psychologist*, London, v. 35, n. 1, p. 13-105, jan. 2007.

DENNISON, S. Blonde Bombshell: Xuxa and notions of whiteness in Brazil. *Journal of Latin American Cultural Studies*, [s.l.], v. 22, n. 3, p. 287-304, 2013.

ERNY, P. *L'éthnologie de l'éducation*. Paris: PUF, 1981.

EYERMAN, R. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University, 2003.

GOMES, I. B. A. *A ameaça simbólica das cotas raciais na mídia brasileira: o negro nas telenovelas*. São Luís: UFMA, 2008.

HURLEY, D. Seeing white: children of color and the Disney Fairy Tale princess. *The Journal of Negro Education*, New York, v. 74, n. 3, p. 221-232, 2005.

MILNER, D. *Children and race*. London: Penguin, 1975.

NASCIMENTO, E. L. *The sorcery of color: identity, race and gender in Brazil*. Philadelphia: Temple University, 2009.

SCHWARCZ, L. M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

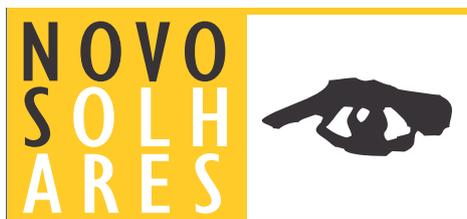
SCHUCMAN, L. V. *Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 2012. 122 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOARES, M. A. S. Look, blackness in Brazil!: disrupting the grotesquerie of racial representation in Brazilian visual culture. *Cultural Dynamics*, London, v. 24, n. 1, p. 75-101, 2012.

SODRÉ, M. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOVIK, L. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e mídia no Brasil. In: WARE, V. (Org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 363-386.

VIOLA DAVIS gives powerful speech about diversity and opportunity: Emmys 2015. Reprodução: YouTube – Television Academy. 20 set. 2015. (3 min), son., color. Disponível em: <<http://bit.ly/1KFr67O>>. Acesso em: 18 jan. 2016.



Volume 5 - Número 2

2º SEMESTRE DE 2016

A POTENCIALIDADE DAS ROUPAS NA EXPRESSÃO POLÍTICA E NA SUBJETIVAÇÃO DE MULHERES TRANS

ANGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

ANA LUÍSA MAYRINK

A CIDADE E O CAMPO NO NUEVO CINE ARGENTINO: *MUNDO GRÚA* (1999) E A OBRA DE PABLO TRAPERO

FÁBIO RADDI UCHÔA

DÉBORA REGINA TAÑO

UMA ANÁLISE DE REPORTAGEM FORA DA "AGENDA DO DIA": GIBBY ZOBEL É O REPÓRTER

NIVALDO FERRAZ

A DIMENSÃO MUSICAL NA MINISSÉRIE O BRADO RETUMBANTE: PRINCÍPIOS E ARTICULAÇÕES

IRINEU GUERRINI JR.

FAÇA UM ESFORÇO POR AGRADAR: DICAS PARA UM TRABALHADOR DE SUCESSO SEGUNDO A RANDSTAD E A TEMPO-TEAM

JOSÉ NUNO MATOS

REPULSA VISCERAL AO TERROR MUTILADO: *HALLOWEEN*, ADEQUADO À CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA

IVAN PAGANOTTI

INDICADORES NACIONAIS SOBRE TIC E CULTURA: PERSPECTIVA QUALITATIVA

JULIANA DORETTO

A CONSTRUÇÃO SOCIAL DE UMA IDEIA DE ÍNDIA

CECILIA GUIMARÃES BASTOS

NORMATIZAÇÃO, GRUPO E ÓDIO: DINÂMICA EM COMENTÁRIOS NAS REDES SOCIAIS

ANGELO CARNIELETTO MÜLLER

MANUEL PETRIK

PERCEPÇÕES DE CRIANÇAS DO RIO DE JANEIRO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES RACIAIS: NOTAS DE CAMPO

THAÍS DE CARVALHO

ISSN: 2238-7714

apoio:



realização:

