

Corpo, nojo e grotesco

REVISTA
Contemporânea

Número 23 | Ano 12 | Vol.1 | 2014

REVISTA

Contemporânea

Número 23 | Ano 12 | Vol. 1 | 2014

e-ISSN 1806-0498

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/FCS/PPGCom

Revista Contemporânea - Vol. 1, N° 1 (2003)
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 2003
-

Semestral

E-ISSN 1806-0498

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação
- Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos.
4. Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

Brasil

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

REITOR

Ricardo Vieiralves de Castro

VICE-REITOR

Paulo Roberto Volpato Dias

SUB-REITOR DE GRADUAÇÃO

Lená Medeiros de Menezes

SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

SUB-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Regina Lúcia Monteiro Henriques

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Glauber Almeida de Lemos

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETOR

Fernando do Nascimento Gonçalves

VICE-DIRETOR

Erick Felinto de Oliveira

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

Fabio Mario Iorio

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Ricardo Benevides

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA COMUNICAÇÃO

João Luís de Araújo Maia

CONTEMPORÂNEA - EDIÇÃO 23 - VOL.1 - ANO 12 - 2014

A revista Contemporânea é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGC/UERJ) e de seus grupos de pesquisa Corps: corpo, representações e espaço urbano e Comunicação, arte e cidade (CAC). É dirigida a pesquisadores, professores e estudantes de pós-graduação do campo da comunicação e de áreas conexas. Seu principal objetivo é publicar textos originais e inéditos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, mas também estudos teóricos, revisões de literatura que contribuam para o estudo da comunicação em suas interfaces com outras disciplinas. Sua proposta editorial vai ao encontro do entendimento da complementaridade entre o campo da comunicação e as diversas áreas do conhecimento. A revista também se propõe a publicar artigos que reflitam sobre a produção cultural contemporânea. São aceitos trabalhos de doutores, mas também há espaço para a publicação de doutorandos e mestrandos.

EDITORA GERAL

Prof.^a Dr.^a Cíntia SanMartin Fernandes, Uerj

CONSELHO EDITORIAL

Cíntia SanMartin Fernandes, Uerj

Denise da Costa Oliveira Siqueira, Uerj

Erick Felinto, Uerj

Fernando do Nascimento Gonçalves, Uerj

João Araújo Maia, Uerj

Leticia Matheus, Uerj

Ricardo Ferreira Freitas, Uerj

Ronaldo George Helal, Uerj

Sonia Virgínia Moreira, Uerj

Vinícius Pereira, Uerj

CONSELHO CONSULTIVO

Marialva Carlos Barbosa, UFRJ

Tania Maria Cesar Hoff, ESPM/SP

Stéphane Hugon, Paris-Descartes

Nízia Souza Villaça, UFRJ

Euler David Siqueira, UFRRJ

Paulo Celso da Silva, Uniso

Vera Guimarães, UniPampa

Christianne Luce Gomes, UFMG

Mônica Cristine Fort

Andréa Bergallo Snizek, UFV

José Cláudio Siqueira Castanheira, UFSC

EDIÇÃO EXECUTIVA

Daniele Ribeiro Fortuna

Gabriel Guimarães

EQUIPE DE REVISÃO

Débora Gauziski, Fausto Amaro, Filipe Mostaro, Gabriel Guimarães, Jacqueline Deolindo, João Guilherme Bastos e Zilmea Ribas

BOLSISTA DE EXTENSÃO

Camila de Castro do Nascimento

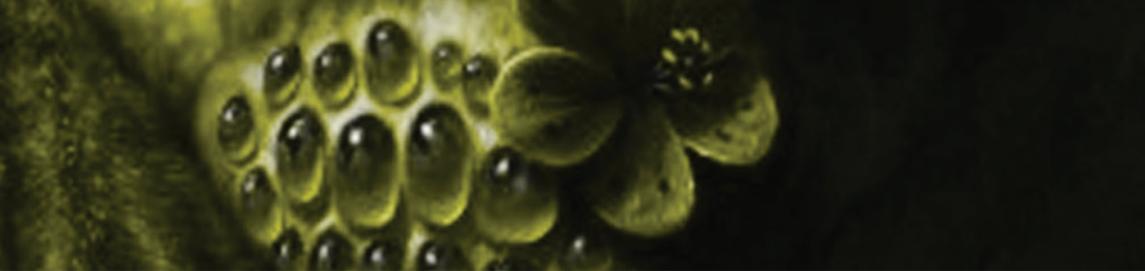
CAPA / DIAGRAMAÇÃO / EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Adriano Lopes Mendes (LCI/FCS/UERJ)

PROJETO GRÁFICO

Marcos Maurity e Priscila Pires (LCI/FCS/UERJ)





SUMÁRIO

Edição nº23
Ano XII VOL.1
Agosto 2014

A Contemporânea é uma revista acadêmica eletrônica produzida com a colaboração de pesquisadores, professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGC/UERJ) com suporte do Laboratório de Comunicação Integrada da Faculdade de Comunicação Social da mesma instituição (LCI/FCS/UERJ).

Expediente

Editora Geral
Prof.ª Dr.ª Cintia Fernandes - UERJ

Conselho Editorial

Cintia SanMartín Fernandes, Uerj
Denise da Costa Oliveira Siqueira, Uerj
Erick Felinto, Uerj
Fernando do Nascimento Gonçalves, Uerj
João Araújo Maia, Uerj
Leticia Matheus, Uerj
Ricardo Ferreira Freitas, Uerj
Ronaldo George Helal, Uerj
Sonia Virgínia Moreira, Uerj
Vinícius Pereira, Uerj

Conselho Consultivo

Marialva Carlos Barbosa, UFRJ
Tania Maria Cesar Hoff, ESPM/SP
Stéphane Hugon, Paris-Descartes
Nízia Souza Villaça, UFRJ
Euler David Siqueira, UFRJ
Paulo Celso da Silva, Uniso
Vera Guimarães, UniPampa
Christianne Luce Gomes, UFMG
Mônica Cristine Fort
Andréa Bergallo Snizek, UFV
José Cláudio Siqueira Castanheira, UFSC

Edição Executiva

Daniele Ribeiro Fortuna
Gabriel Guimarães

Capa / Diagramação / Editoração

Eletrônica
Adriano Mendes - LCI/FCS/UERJ

Projeto Gráfico

Marcos Maurity e Priscila Pires
LCI/FCS/UERJ

Contato:
contemporanea.revista@gmail.com

Site:
www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/
contemporanea

Apresentação: O nojo e o grotesco: entre o limite e o esgarçamento das fronteiras do corpo

Dossiê Corpo, nojo e grotesco

O nojo e o grotesco e suas interseções na comunicação

Nojo de pobre: representações do popular e preconceito de classe

Maria Luiza Martins Mendonça / Janaína Vieira de Paula Jordão

O nojo e o grotesco na propaganda social: uma leitura bakhtiana do vídeo Tentacle

Janaína Lisboa Lopes Freire / João Batista Gonçalves / Indira Lima Guedes

O grotesco em expressões estéticas contemporâneas

Michele Bete Petry / Patrícia Luiza Bremer Boaventura / Alexandre Fernandez Vaz

O híbrido e o grotesco: das relações do corpo com a tecnologia

Fabio Zoboli / Elder Silva Correia / Renato Isidoro da Silva / Evandro Santos de Melo Bomfim

Corpo: imperfeições, performances e fragilidades

A comunicação em performances-polvo: corporalidades inassimiláveis em gordura e suor esgarçando os limites de gênero

Camila Olivia de Melo / Regiane Ribeiro

Corpos “imperfeitos” como objetos de reflexão a respeito dos ideais de beleza e perfeição propagados pela mídia nas interações entre a moda e a arte

Virginia Todeschini Borges

Tutta un'altra cosa: a presença do ânus na prosa de Hilda Hilst

Rubens da Cunha

O sangue que lava a alma: dor e solidão no imaginário da tribo emo

Renata Carvalho

Conexões

O herói e a cultura: um estudo do filme

Heleno

Fausto Amaro

Ney, a construção e a confrontação de uma identidade: o Mato Grosso

Danilo Postinguel

Apresentação

O NOJO E O GROTESCO: ENTRE O LIMITE E O ESGARÇAMENTO DAS FRONTEIRAS DO CORPO

Esta edição da revista Contemporânea reúne artigos sobre corpo, nojo, grotesco e suas conexões com a comunicação de massa. Emoção rica de significados, o nojo está ligado ao corpo e a seus orifícios. Tem papel fundamental na sociedade, na medida em que atua como barreira, mantendo as hierarquias sociais e as distâncias entre os corpos. O nojo repele, mas provoca curiosidade. É uma sensação ambígua, que coloca o indivíduo em contato com um lado sombrio que, em geral, busca ignorar. Nesse sentido, relaciona-se ao grotesco, que implica não só contato com o baixo corporal, mas também com o horror, o exagero, o excesso. Porém, enquanto o nojo delimita fronteiras, o grotesco esgarça os limites, buscando a junção entre corpo e mundo.

O dossiê é dividido em três partes. Na primeira, as professoras da Universidade Federal de Goiás Maria Luiza Martins Mendonça e Janaína Vieira de Paula Jordão analisam o nojo de pobre nas representações do popular e discutem sobre o fenômeno dos rolezinhos. Pesquisadores da Universidade Estadual do Ceará abordam o nojo e o grotesco na propaganda social. O grotesco também é tema de dois outros artigos: um de pesquisadores da Universidade Federal de Santa Catarina e outro de alunos e docentes da Universidade Federal de Sergipe. Os textos tratam sobre as expressões estéticas contemporâneas e sobre as relações do corpo com a tecnologia, respectivamente.

A segunda parte do dossiê apresenta o corpo como tema principal. Virginia Todeschini Borges, doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, reflete sobre os corpos “imperfeitos” e os ideais de beleza e perfeição propagados pela mídia. Ainda são assunto desta seção o baixo corporal na literatura de Hilda Hilst, os corpos dos emos como textos nos quais cicatrizes e escarificações são “inscritas” e os processos comunicativos em performances artísticas, que têm como foco o corpo e a indignação com as normas de gênero.

Por fim, a seção de temas livres traz dois artigos: um sobre o filme Heleno e outro sobre a influência do consumo na construção/afirmação de identidades, tendo como objeto de análise o cantor Ney Matogrosso.

Boa leitura!

Nojo de pobre: representações do popular e preconceito de classe

*Disgust at poverty: representation about popular
classes and prejudice*

Maria Luiza Martins de Mendonça

Mestra em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), pós-doutora e professora da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (FIC/UFG)

Janaína Vieira de Paula Jordão

Graduada e mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás (UFG), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela mesma instituição (PPGS/UFG) e professora da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (FIC/UFG).

Resumo

Este artigo tem como objetivo pensar o compartilhamento de espaços entre pessoas de diferentes classes sociais, especialmente a partir do aumento do poder de consumo das classes populares brasileiras. O que se pode perceber é uma espécie de resistência das classes médias e altas à presença de pessoas das classes trabalhadoras compartilhando os mesmos espaços, como shoppings e aeroportos, resistência muitas vezes expressa pelo nojo. Vamos trazer exemplos da mídia e outros que tiveram repercussão midiática, para tentar pensar de forma ampla em uma divisão de classes que ultrapassa o econômico e as normas sociais, entrando no universo hierárquico construído pelo nojo, que separa de forma profunda “superiores” de “inferiores”, dentro da mídia e fora dela.

Palavras-chave: nojo; mídia; classes sociais; representações sociais.

Abstract

This paper aims to think about shared spaces between social classes, specially after the economic raise of the popular classes in Brazil. One can notice that there is a kind of struggle from higher classes against the working classes' presence at malls and airports, and sometimes this struggle becomes visible through “disgusting”. We are going to use as examples some cases from media contents and others that had mediatic visibility to try to think at the borders between classes, which exist beyond economic and symbolic aspects, but also in the hierarchical universe built by “disgusting”, what can highly segregate “superiors” from “inferiors” inside and outside media.

Keywords: *disgusting; media; social classes; social representations.*

Introdução: o nojo

“Eu quero é que pobre se exploda. Se exploda.”

Justo Veríssimo, personagem interpretado por Chico Anysio

Curiosidade e repulsa, atração e medo da proximidade de pessoas ou objetos considerados “nojentos” são parte de uma das características do nojo, a ambiguidade. A constatação de que é um sentimento socialmente aprendido e variável de acordo com contextos sócio-históricos pode ser verificada a partir da observação da relação que crianças costumam ter com certas classes de objetos consideradas repulsivas pelos adultos, como terra, barro, moedas, entre muitos outros.

De acordo com Miller (1997), estudioso da questão, uma das primeiras descrições de nojo (*disgust*) foi feita por Darwin e estava relacionada ao paladar (*taste*). Entretanto, se a sensação de nojo surgiu relacionada ao gosto, ela não se restringe a ele e estende-se aos outros sentidos: olfato, visão, tato, audição. Também não se restringe ao pessoal, está relacionada à presença do outro, inclusive no que diz respeito ao contato ou à proximidade física, aí incluídas as relações sexuais (excreções corporais relacionadas ao ato sexual ou não). Ainda segundo o autor, o sentimento de aversão pode ser atribuído à percepção do perigo de contaminação, poluição por meio do contato físico, proximidade ou ingestão (MILLER, 1997, p. 2), além da experiência visual de “coisas fora do lugar”, como a “sopa na barba”, citada pelo autor. Acima de tudo, envolve um julgamento moral e social capaz de realizar operações de classificação, organização e hierarquização de coisas e pessoas. E o que importa remarcar aqui é que as “sociedades ‘civilizadas’ despertaram as sensibilidades ao nojo para transformá-lo em um componente chave do controle social e da ordem psíquica” (MILLER, 1997, p. 5). Assim, mais do que sentimento, o nojo é considerado como a mais violenta das sensações humanas e afeta todo o sistema nervoso. “É um estado de alarma e emergência, uma crise aguda de autopreservação face a uma alteridade inassimilável” (MENNINGHAUS, 2003, p. 1, tradução livre).

Voltando a Miller (1997), o nojo também é considerado algo mais forte do que o sentimento, uma emoção, dado o seu enraizamento no contexto social e cultural, que lhe dá sentido e um intenso significado político, por possibilitar criar e manter hierarquias na ordem política e, inclusive, demonstrar superioridade. Ou seja, o nojo tem relação com o posicionamento superior/inferior de coisas e pessoas. O inferior pode tornar-se, aos olhos do superior, um risco, um perigo de contágio que demonstra uma vulnerabilidade do superior em relação ao inferior provocada pelo medo de contágio, que impõe distanciamento. A experiência de uma presença indesejada, uma proximidade compulsória, pode provocar sentimentos de repulsa, medo de contaminação

que podem ser percebidos por meio de expressões faciais.

É esse sentido político que nos interessa abordar aqui, tanto nos conteúdos midiáticos que se referem à representação das classes populares quanto nas reações de nojo apontadas pelos entrevistados do filme *Hiato* (2008), relacionadas às repercussões dos rolezinhos e vistas no episódio da professora: “Aeroporto ou rodoviária?” Parece possível supor que a reação de indivíduos das camadas médias e altas frente à “invasão” dos espaços sociais por seres inferiores se funda também no temor da contaminação pelo Outro inferior, que se caracteriza pela falta: de capital cultural, de (bom) gosto, de maneiras adequadas de se portar e vestir (no sentido que Bourdieu lhes dá). Talvez sejam essas expressões de nojo parte de uma identidade de classe que se constrói e se mantém em oposição à classe trabalhadora e aos excluídos, uma vez que estes não possuem as condições materiais e culturais de conviver em espaços elitizados.

Assim, na concepção de classe aqui esboçada, deve ser considerado também o fator subjetivo da constituição de uma identidade de classe, considerando que o nojo ao estrangeiro inferior é um dos elementos constitutivos.

Uma questão de classe

Temos observado, a partir da década de 1990, mudanças na economia e nas políticas sociais brasileiras que, entre outras consequências, levaram ao país a estabilização da moeda, a implantação dos programas de transferência de renda e o maior acesso ao crédito. Essa combinação favorável fez com que uma grande parcela da população brasileira saísse da faixa da pobreza e passasse a integrar o que tem sido comumente chamado na mídia de “nova classe média”, um termo criado pelo economista Marcelo Neri, ou “nova classe C”, seguindo a categoria estatística da Pesquisa Nacional por Amostras de Domicílio (PNAD).

Porém, há alguns pontos a serem pensados a partir desta mobilidade social. Têm sido muito usados por estudiosos da estratificação e mobilidade social no Brasil critérios que vão além dos aspectos econômicos, buscando a localização de classe de uma pessoa a partir não só de sua renda, mas também de sua ocupação e escolaridade. Segundo Scalón e Salata (2012), o principal marcador para diferenciar as classes médias das classes trabalhadores, especialmente a partir de trabalhos empíricos já desenvolvidos no Brasil, é o caráter manual – ou não – do trabalho. A classe média, assim, seria formada pelas pessoas que partilham de situações de classe semelhantes, geralmente localizadas entre os grandes empregadores e os trabalhadores manuais, compostas em sua maior proporção por pessoas brancas e de escolaridade médio-alta. Ainda segundo os autores, de 2002 a 2009, foi possível notar pequenas mudanças no interior da classe média; por exemplo, no que está sendo considerado classe média, houve um aumento somente nos grupos cujas ocupações detêm o menor prestígio do ponto de vista do tipo de ocupação e da posição no mercado de trabalho. No

período analisado, quase todas as classes apresentaram aumento em suas rendas, mas as que mais se beneficiaram, proporcionalmente, foram as localizadas no setor dos trabalhadores manuais, o que permite concluir que houve uma aproximação entre a classe trabalhadora e a classe média, mas não uma real mobilidade de uma para a outra.

Pensar na estratificação é ainda mais importante quando levamos em conta o conceito de classe social. Porque, aqui, não necessariamente estamos falando de classes antagônicas, cujo aspecto principal de sua relação seja a exploração, atributo que ancora o conceito marxista de classe (WRIGHT, 2005). De outra forma, seguir o conceito weberiano de classes (WEBER, 2004), que envolve o compartilhamento de chances de vida similares, já coloca em xeque a classificação arbitrária dos institutos de pesquisa, que classificam os grupos conforme a faixa de renda salarial. Basta pensarmos que um médico no começo de carreira pode estar na mesma faixa de renda de um experiente torneiro mecânico, estando assim dentro da mesma classe em função de tais critérios, mas não é difícil vislumbrar que ambos têm chances de vida completamente distintas.

É que entram em questão os diferentes tipos de capitais apropriados: o capital objetivado (econômico) e o capital incorporado (cultural), no seu volume, e na sua composição. Assim:

Podemos recortar classes no sentido lógico do termo, quer dizer, conjuntos de agentes que ocupam posições semelhantes e que, colocados em condições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, têm, como toda a probabilidade, atitudes e interesses semelhantes, logo, práticas e tomadas de posição semelhantes (BOURDIEU, 2012, p. 136) [grifo do autor].

Essas semelhanças vão constituir as identidades de classe, que a própria existência pressupõe uma diferenciação em relação a outras classes, diferenciações essas que os agentes podem intensificar por meio do estilo de vida. É que há uma luta de classificações para traçar as “fronteiras entre os grupos e também entre o sagrado e o profano, o bem e o mal, o vulgar e o distinguido” (BOURDIEU, 2012, p. 151). Para que se reconheça esta identidade coletiva, há uma longa e lenta elaboração produzida pelos grupos para naturalizar as suas especificidades, justificando sua existência. É a formação do *habitus* de classe, um princípio unificador e gerador de práticas.

Então, conforme este ponto de vista, faz toda a diferença a localização de classe dos grupos, porque, a partir dos diferentes tipos de capitais herdados ou apropriados, haverá disposições também diferentes, gostos, comportamentos e tomadas de posição.

Consideramos importante levantarmos este questionamento, uma vez que, apesar de ter tido um aumento no poder de consumo, esta “nova classe média”, a quem Souza (2012) prefere chamar de “nova classe trabalhadora brasileira”, se diferencia das classes médias e altas por não ser detentora dos

principais tipos de capitais, que asseguram o acesso privilegiado aos bens materiais e culturais. Ou seja, ainda não tem, do ponto vista das armas no jogo do campo social, as mesmas capacidades objetivas que têm as classes altas e médias. Faltam-lhe ainda acesso à educação e a origem familiar, que, ao lado do capital econômico, poderiam proporcionar uma real aproximação das classes médias e altas.

E são exatamente o capital escolar e a origem familiar os formadores de uma variável distintiva entre as classes, algo que incide nas práticas culturais e nas maneiras de consumir (e não só no consumo em si) dos objetos (BOURDIEU, 2007). Aliás, segundo o autor, quanto mais se avança para o consumo que é considerado legítimo, mais se nota a diferença no capital cultural dos consumidores. A crítica do autor é sobre esta distinção que se faz entre as diferentes classes e suas práticas, pelo funcionamento de um mecanismo de naturalização das diferenças. Isso quer dizer que *se quer fazer acreditar* que há um olhar puro que se contrapõe a um olhar ingênuo. Este olhar puro seria “natural” – e não construído pelos diferentes tipos de capitais –, capaz de apreciar as coisas e as obras legítimas, enquanto o olhar ingênuo beiraria a barbárie ou a infância.

Esta diferença de olhar recai também sobre os usos do corpo, segundo Bourdieu (2007). As maneiras de se portar e as escolhas dos esportes (podemos pensar na diferença entre futebol e tênis, por exemplo) são maneiras de demonstrar o estilo de vida. Assim:

As tomadas de posição, objetiva e subjetivamente, estéticas – por exemplo, a cosmética corporal, o vestuário ou a decoração de uma casa – constituem outras tantas oportunidades de experimentar ou afirmar a posição ocupada no espaço social como lugar a assegurar ou distanciamento a manter (BOURDIEU, 2007, p. 57).

Ocorre que as classes populares, ainda segundo o autor, são o ponto de referência, como um contraste para a prática de outras estéticas. E é aí que entra a importância do estudo de classes sociais, porque, assim como o preconceito étnico, de gênero, de religião etc., podemos pensar no preconceito de classe, no nojo de outro grupo por entendê-lo como coisa fora do lugar, hierarquicamente inferior.

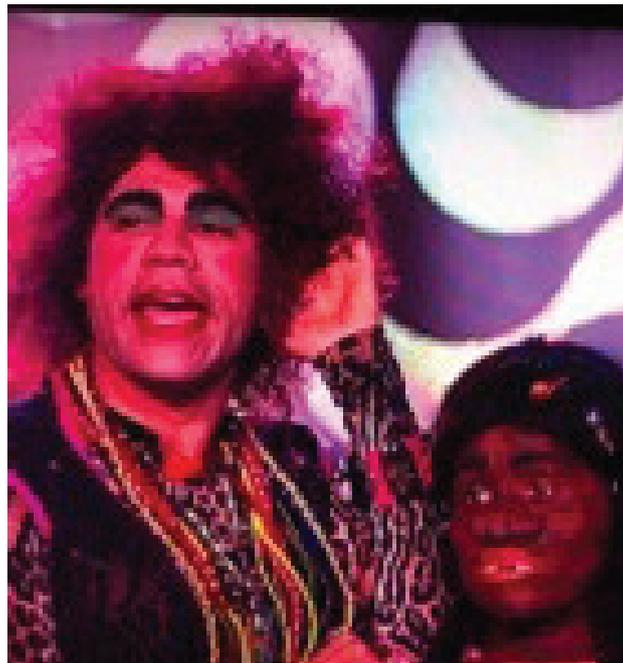
O “pobre” na mídia e o grotesco

Existem inúmeros exemplos de representações sobre as classes populares que podemos retirar da mídia, especialmente das novelas e dos programas de humor. Nas novelas, recentemente, houve um aumento expressivo de personagens das classes populares em ascensão para a nova classe trabalhadora, como é o caso de *Cheias de charme* e *Avenida Brasil*, tendo esta última 79% dos personagens de acordo com este perfil, ambas exibidas pela Rede Globo. Isso mostra um aumento expressivo das representações das classes populares na

mídia, e, assim, podemos buscar entender os caminhos da cultura na formação de noções desses grupos. Na última novela citada, era comum personagens falarem alto, mastigarem de boca aberta, se vestirem de forma extravagante e decorarem a casa com elementos *kitsch*, assim como era o caso também da série *A grande família*, exibida pela mesma emissora.

Entendemos que o humor tem características de questionamento, subversão e ironia, mas não raro no humor brasileiro vemos as classes populares associadas somente ao grotesco, como é o caso da Figura 1, retirada do programa *Zorra total*, veiculado na Rede Globo.

Figura 1 – *Frame* do programa *Zorra total*



Fonte: Programa *Zorra total*, Rede Globo.

Outro programa de humor que tinha frequentes as referências às pessoas das classes populares, em um viés de horror e nojo, era o *Sai de baixo*, também produzido e transmitido pela mesma emissora. Um personagem específico, Caco Antibes, interpretado por Miguel Falabella, frequentemente tinha falas cujos finais eram: “Eu tenho horror a pobre.” Seguem algumas:

“Palco de pobre é terreiro de umbanda. Eu tenho horror a pobre.”

[Falando sobre bingo] “Senta as véia pobre e abre, tem um sanduíche de mortadela dentro. Aí elas come enquanto o homem tá cantando as pedra e aí dá uns peidinho assim de lado. Olha pra minha cara!”

“Pobre é uma coisa triste. Pobre, quando quer falar bem, ficar pernóstico, coloca mais letra que o necessário [...]. E termina com aquela frase que caracteriza, é praticamente um crachá de pobre: ‘Desculpe qualquer coisa.’ Eu tenho horror a pobre!”

“Um pobre espirrou em cima de mim. Espirro de pobre adora uma aglomeração. Aquilo ali, quando ele espirra em cima de você, vem uma van lotada de bactéria. E são umas bactéria pobre,

que fala tudo errado: ‘Vou causar um problema naquela criatura.’”

“Isto vai ser uma visão do inferno: um ônibus atochado de bicha pobre. Aquelas bicha com a metade do cabelo descolorido, oxigenado, roendo a unha e aquele futum de deocolônia. Eu tenho horror a bicha pobre.”

O personagem critica modos, cheiros, espirros, associando a escatologia à pobreza, em relação a qual ele sente nojo e horror. O curioso é que, apesar de desqualificar também a linguagem popular, assumindo o lado da linguagem culta, normalmente não utiliza corretamente as normas gramaticais cultas, o que pode representar uma vigilância maior aos “modos” das classes populares e à sua falta de capital cultural.

Podemos pensar, nas representações sobre as classes populares, que há inclusive uma “produção do mau gosto”, que pode ser entendida como “uma desqualificação do capital cultural das classes populares. É a falta de manejo intelectual para gerir os objetos consumidos em casa ou no corpo. É a falta de capacitação ou cultura, para ter uma experiência estética legítima” (JORDÃO, 2013).

Sodré e Paiva (2002), analisando o grotesco na televisão, afirmam que há uma dificuldade das elites em representar as classes populares.

No Brasil, a sorna visão monstruosa do povo nacional pelas elites eurodirigidas confluiu fortemente para os conteúdos do padrão de programação que ajudou a consolidar, entre fins da década de 1960 e começo da de 1970, a televisão como meio de comunicação hegemônico. Reprimidas as possibilidades de irrupção no vídeo de imagens afins com a realidade da cultura popular, o “popularesco” que permaneceu se encaminhou para a estética, publicitariamente vitoriosa, do grotesco chocante: o desdentado, o disforme, o humilhado, o ofendido e outros foram os tipos representativos do povo nos programas campeões de audiência (PAIVA, SODRÉ, 2002, p. 127-128).

Foucault afirma que nas sociedades contemporâneas “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado a fazê-lo” (2002, p. 37). É o que se pode constatar na sociedade brasileira ao investigar as imagens e os sentidos produzidos pela mídia e suas políticas de visibilidade e invisibilidade: vários grupos são sub-representados ou representados de forma negativa, deixando-se de considerar as possibilidades de protagonismo, ou seja, desejo e/ou ação de falar por si mesmo, de atuar como sujeito ativo nos processos de comunicação. Esse desejo de protagonismo só pode ser realizado à medida que hierarquias forem rompidas e a participação efetiva nos processos de elaboração, circulação e consumo de comunicação for mais equitativa.

Isso vai se refletir na abertura de possibilidades efetivas de tentar inserir, na agenda pública, outros temas e significados. A investigação dos vários agenciamentos discursivos mostra sua pertinência, entre outras, ao desvelar as estratégias de produção, reprodução e atualização de sentidos, normas, valores e representações que, conjuntamente, elaboram e promovem as condições em

que as subjetividades são constituídas.

Isso leva a considerar que a representação não é neutra, é preciso compreendê-la tanto a partir da posição que os indivíduos ocupam em seu meio social e cultural quanto das políticas de visibilidade que a mídia adota e que são, simultaneamente, políticas de invisibilidade, posto que implicam escolhas sobre o que vai ser mostrado e como. Dito de outra forma, as ideias que circulam sobre determinados temas não são apenas “reflexos” da realidade, mas também a expressão concreta de uma relação social que deve ser inserida em um contexto histórico que as torna compreensíveis. A forma como se é mostrado na mídia, assim como a inexistência para a mídia, são indicadores relevantes para compreender como a sociedade reconhece (ou não) seus diferentes membros e grupos.

Apesar da possibilidade e da capacidade de modelar identidades e subjetividades, os sistemas de significados fornecidos pela mídia tanto podem reforçar valores quanto levar a formação de modelos novos. Não sem razão, os grupos sociais que se reconheceram como sub-representados ou representados de forma negativa trataram de colocar em suas pautas reivindicativas a transformação dos termos de representação e das políticas de visibilidade.

Portanto, a observação e a análise das imagens, das representações e dos modelos são uma das perspectivas mais importantes para compreender que ofertas simbólicas são difundidas sobre um determinado grupo e mostradas para a sociedade em geral. E o que pode se ver nos exemplos a seguir é que a realidade, na questão do nojo, extrapola as narrativas midiáticas.

Rolezinhos nos shoppings

No final de 2013 e começo de 2014, se tornou pauta, inclusive midiática, a presença de jovens das camadas populares em shoppings de classe alta, primeiramente em São Paulo e depois em outras cidades do país. Com medo de receber a visita dos jovens dos rolezinhos, o shopping JK Iguatemi, na capital paulista, se adiantou e fixou um cartaz na entrada, dizendo: “O Shopping Center JK Iguatemi esclarece que obteve liminar no sentido de proibir a realização do movimento ROLEZAUM NO SHOPPIM nos limites do empreendimento, quer em sua parte interna ou externa, sob pena de incorrer cada manifestante identificado na multa de R\$ 10 mil por dia.” O evento acabou não acontecendo, mas ainda assim menores eram proibidos de entrar desacompanhados, e alguns funcionários do shopping foram questionados sobre o seu vínculo empregatício. Em matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, um entrevistado afirmou: “Se eu soubesse desse evento nem teria vindo aqui. Poderia ter sido roubado no meio da confusão. Vi carros da polícia quando cheguei, mas imaginei que uma loja tinha sido assaltada, e não que havia possibilidade de arrastão” (AZAREDO, 2014).

Em sua coluna na revista *Veja*, Rodrigo Constantino

afirmou que os rolezinhos são um movimento de pessoas invejosas, que:

Não toleram as “patricinhas” e os “mauricinhos”, a riqueza alheia, a civilização mais educada. Não aceitam conviver com as diferenças, tolerar que há locais mais refinados que demandam comportamento mais discreto, ao contrário de um baile funk. São bárbaros incapazes de reconhecer a própria inferioridade, e morrem de inveja da civilização (CONSTANTINO, 2014a).

Como foi bastante criticado pelo comentário, buscou se explicar melhor em publicação posterior, esclarecendo:

O que eu disse, veja bem, é que quem faz “rolezinho” achando que um shopping center é um baile funk demonstra inveja dos outros e um comportamento bárbaro, pouco civilizado, desrespeitoso. [...] O comportamento de algumas pessoas denota clara barbárie, falta de apreço pela civilização, pelo respeito aos demais, às regras e normas da sociedade, aos preceitos básicos de uma boa educação, que não depende de renda (CONSTANTINO, 2014b).

O que é importante retirar dessa passagem para a análise que propomos é a ideia de inferioridade que Constantino afirma não ser das pessoas (ou de faixa de renda), mas sim do comportamento que desrespeita as normas da sociedade e os preceitos básicos de uma boa educação. Podemos pensar nos termos aos quais o fenômeno está sendo associado, especialmente devido à contraposição entre barbárie e civilização, e à categorização hierarquizada do comportamento como inferior.

Já em um texto da colunista Eliane Brum (2013), é possível encontrar diversos comentários, que trazem a criminalidade associada ao fenômeno, como é o caso em que um comentarista do texto diz: “Torça pra um molecão destes aí de quase dezoito anos não te atear fogo uma hora destas, como fizeram com os dois dentistas e a garotinha de seis anos la do maranhão. Pela diminuição da maioria penal ja!!”

O que se pode notar em alguns textos sobre o assunto é a quantidade de adjetivos que são rapidamente associados a esses jovens, como arruaceiros, maloqueiros, vagabundos, antes mesmo de se buscar entender com mais profundidade o fenômeno. Não é raro encontrar frases que sugerem que se façam rolezinhos à procura de trabalho ou que os encontros ocorram nas bibliotecas.

Não é o fato de serem pretos ou pobres... É o fato da pobreza do comportamento. Eles estão levando o lixo pro shopping... Afinal o que querem fazer? Um baile funk no shopping? Eu os aconselharia a combinarem de se reunir pra irem pra ESCOLA, estudar, aprender a ler, a falar, a entender como funciona as misérias do sistema, aprender a ouvir música de verdade e com qualidade, aprender a ler livros e tudo mais... Assim, ao invés de levar a pobreza cultural em que eles vivem pros shopping, ou qualquer lugar que seja, eles poderiam levar boas idéias e, provavelmente, recriminariam quem pensa que a vida é ostentação, drogas e sexo fácil (Comentarista A – 276 likes) (BRUM, 2013).

Analisando toda esta ação (e reação) aos rolezinhos, o sociólogo Jessé Souza, em entrevista à *Folha de S.Paulo* (MARSIGLIA, 2014), chamou os comentaristas de brasileiros “europeizados”, que veem os espaços de sociabilidade como se fossem planetas distintos: os dos próprios e o dos “bárbaros” das classes populares. Um reflexo de um *apartheid* social, ou *racismo de classe*, segundo o autor.

Talvez um dos aspectos mais importantes do fenômeno acompanhado das reações, que são dirigidas a partir das representações sociais, seja “a confissão de que a sociedade brasileira existe sob a base da divisão de classes” (VIANA, 2014, p. 6). Talvez podemos, no fundo, estar observando não só um passeio de jovens de classes desprivilegiadas em um shopping. Podem ser os reflexos de um enrijecimento de fronteiras entre diferentes classes, cujos aspectos que nos parecem mais expressivos são o estranhamento, o nojo, a distância e a distinção.

Hiato no shopping

Os episódios dos rolezinhos mostram uma grande relação com o documentário *Hiato* (2008). Nele, o diretor Vladimir Seixas recupera cenas feitas por ocasião da “invasão” de um shopping no Rio de Janeiro, o Rio Sul, por um grupo organizado de manifestantes. É importante ressaltar que não se trata de uma análise fílmica, portanto não pretendemos realizar nenhuma apreciação sobre a qualidade técnica da produção, as possibilidades e os usos dos cortes, das edições, das tomadas de cena entre outros recursos técnicos. Entretanto, não podemos deixar de apontar que o cinema pode dar margem a reflexões sobre diversos aspectos da realidade em que vivemos na medida em que mostra aspectos dessa realidade que quase sempre permanecem invisíveis para a maioria dos cidadãos. Da mesma forma, a mídia tem sido mobilizada via acontecimentos emblemáticos ou espetaculares para assegurar visibilidade de grupos e segmentos sociais que, nas sociedades capitalistas e no Brasil em particular, mantêm-se invisíveis, num limbo social, sem lugar, sem existência e sem representação, principalmente quando se trata de uma sociedade midiática, na qual a mídia assume uma função estratégica que é a de validar a existência e, nesse caso, de garantir o direito de ir e vir de grupos sociais excluídos.

No documentário, o diretor realiza entrevistas com pessoas que participaram da “ocupação” e com alguns “intérpretes do acontecimento, como a professora de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro Ivana Bentes, o cineasta Silvio Tendler, o filósofo James Arêas. No entanto, são os relatos e depoimentos dos manifestantes (Claudionor Magalhães, Elizabeth da Silva e Naira Lúcia) objeto maior de nossa atenção aqui, na tentativa de compreender a relação entre mídia, consumo, exclusão e mobilização. É impossível não perceber certas imagens que corroboram as falas: as “caras de nojo”, a

discrepância nas vestimentas, no porte, na cor da pele, nos modos e comportamentos. Presença notável nas falas dos manifestantes são as referências à exclusão e ao espanto que causaram ao adentrar num lugar implicitamente proibido para quem é pobre (HIATO, 2008):

A polícia já estava lá, o pessoal fechando as portas, segurança no pé. Parecia bandido. Nós não somos bandidos, moradores de rua, sem-teto, gente que mora em favela visitando shopping. Que coisa, né? (Claudionor)

Fomos fazer manifestação pacífica... Eu me senti muito excluída da sociedade, porque quando eu entrava assim... tinha uma mulher que ficou apavorada... Eu olhei para a cara dela, ela encolheu toda num canto, ficou com medo [...]Eela não conseguia falar [...] (Naira Lúcia).

O cara queria dar 500 reais pra gente sair, e nós falamos que não queríamos dinheiro, queríamos ficar e começamos a ocupar [as mesas]. Começaram a servir pão com mortadela, e o pessoal bacana olhava assim [expressão de nojo] (Elizabeth da Silva).

O patrão não mandou ele olhar com nojo, mandou ele fechar a loja. Você vê nas imagens eles com cara de nojo... Estavam ali, recriminando a gente, olhavam pra gente com nojo... Era isso que estava acontecendo, a gente sendo recriminado não só pelos ricos, mas pelos próprios pobres que trabalham no shopping (Claudionor).

Para a sociedade, acho que pobre não é nada, não significa nada, só significa pra trabalhar pra eles... Pra estar ali servindo eles [...] (Naira Lúcia).

O documentário expõe com clareza a existência de um código social invisível que impede a convivência de classes sociais diferentes em um mesmo local, a não ser que essa convivência aconteça de forma consentida pelas elites, ou seja, cada qual ocupando o lugar que lhe é socialmente atribuído, bem como aquilo que pode ser admitido ou tolerado. Esse código assume a forma de uma narrativa que afirma e naturaliza o poder das elites (SCOTT, 1990, p. 18).

Aeroporto ou Rodoviária?

Em 2014, também ganhou repercussão midiática (PINTO, 2014) o caso de uma professora universitária que fotografou uma pessoa no aeroporto e, provavelmente baseada nas suas representações sobre o estilo de vida de quem frequenta esse local, postou a foto no Facebook com o título: “Aeroporto ou rodoviária?”

Figura 2 – “Aeroporto ou rodoviária?”



Fonte: Facebook.

A partir do momento em que a postagem foi divulgada em um perfil cômico do Facebook chamado Dilma Bolada, que tem mais de um milhão de “curtidas”, o nome da professora virou a pauta do dia na rede social, e, como acontece muito nos tempos atuais, ganhou visibilidade na mídia de massa.

O conteúdo dos comentários também foi noticiado, como é o caso da própria autora do *post*, que afirma que “o pior é que o Mr. Rodoviária está no meu voo! Ao menos, não do meu lado! Ufa!” E, alguns comentários abaixo, outra professora diz que: “O pior é quando esse tipo de passageiro senta exatamente do seu lado e fica roçando o braço peludo no seu, porque – claro – não respeita (ou não cabe) nos limites do assento.”

Segundo matéria veiculada em *O Globo* (2014), 12 dias após a postagem, a professora continuava lecionando, porém perdeu um cargo que ocupava na universidade onde trabalha. Deprimida, ela teria entregado uma carta de demissão, que não foi aceita, apagou o *post* e publicou um pedido de desculpas. E, hoje, o nome da professora consta no Facebook como uma organização comunitária (não aberta por ela), com o intuito de discutir este e outros tipos de preconceitos, contando com mais de 26 mil “curtidas”.

A partir da fala das professoras, podemos supor um nojo deste passageiro, o inconveniente de ele estar no mesmo voo, e, o pior, a possibilidade do contato físico. Mas nojo de quê? Claramente, pelo questionamento “aeroporto ou rodoviária?”, o preconceito é de classe, em que “esse tipo” de passageiro provavelmente não deveria estar em espaços reservados para as classes altas, assim como os questionamentos à época dos rolezinhos. O nojo aparece na

impossibilidade de uma convivência entre classes diferentes, no medo do contato físico e na suposição de uma barbárie.

Este nojo pode ser o reflexo de um enrijecimento de fronteiras entre as classes sociais brasileiras a partir justamente da visibilidade da nova classe trabalhadora, que passou a ter maior poder de consumo e, por isso, a frequentar shoppings e aeroportos, colocando frente a frente diferentes identidades de classe e de estilos de vida.

Sendo assim, diferenciam-se dois grupos: os frequentadores “tradicionais” e os “novos”, que ainda não dominam as regras do jogo, não sabem se comportar, trazendo a “barbárie” para um espaço privado, seja na forma da reunião de muitas pessoas para passear, ou seja, fazer algo que vai além de garantir o próprio sustento, seja na forma da aparência, que materializa e comunica o gosto e o estilo de vida das diferentes classes. Assim, as classes populares ganham um estatuto de inferioridade em um jogo em que as regras são distribuídas e dominadas pelas classes mais altas.

Reflexões

Os episódios envolvendo a incômoda presença de pessoas da classe trabalhadora – ainda que na aparência – deveriam colocar, para a sociedade, a brutal separação espacial a que são obrigados a se conformar os setores subalternos da sociedade. Podemos pensar que os estigmatizados, os tidos como depreciados, podem ser vistos somente como corporeidades que devem ser contidas pelos códigos dominantes, assujeitados a regras de conduta que aparentemente não são comuns em seu cotidiano, sob o risco de serem uma alteridade insuportável, a coisa fora do lugar que gera o nojo.

Esses processos de organização e de atuação na mídia e no espaço público e a reação violenta contra eles, em termos físicos e simbólicos, mostram que as elites não toleram que os códigos sejam desrespeitados sem seu consentimento. Ainda que a sedução do consumo e dos shoppings e aeroportos como lugares de interação social seja dirigida a todos, as classes que se julgam superiores, por conta de sua maior participação na distribuição da riqueza produzida no país, ficam estarecidas quando seus lugares sagrados são invadidos. Não é que as classes trabalhadoras não possam ir aos shoppings: podem, mas dependem de consentimento, de autorização, ou seja, na condição de empregados, balconistas, faxineiros etc., não como consumidores ou como visitantes.

Representações midiáticas e acontecimentos como esses expõem os preconceitos e as fraturas de uma sociedade que se queria harmônica e deixam visíveis várias formas de antagonismos, especialmente nas fronteiras de classes sociais. Assim como os mecanismos distintivos e das formações das representações, o nojo tem relação com a hierarquização, que diferencia o superior do inferior. Só que, aqui, envolve-se inclusive o sistema nervoso, na aversão de

que braços se encostem no assento do avião, nos olhares e nas expressões, na vigilância dos modos, das modas e da linguagem, na necessidade de distanciamento: no caso das classes sociais, o nojo deixa de ser individual e passa a ser social e político.

Lembrando Raul Seixas, parece que as camadas populares são “a mosca na sopa”. É esse o olhar que buscamos lançar para as representações midiáticas ou não, na tentativa de compreender melhor as representações das classes médias e altas sobre as classes trabalhadoras tanto na mídia quanto no compartilhamento de um mesmo espaço físico, que também tem seu intenso lado simbólico.

Referências bibliográficas

AZAREDO, Marina. Medo de “rolezinho” faz JK Iguatemi barrar menores e até funcionários. *O Estado de S. Paulo*, 11 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,medo-de-rolezinho-faz-jk-iguatemi-barrar-menores-e-ate-funcionarios,1117400,0.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. O espaço social e a gênese das “classes”. In: _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRUM, Eliane. Rolezinhos. O que estes jovens estão “roubando” da classe média brasileira. *Portal Geledes, Colunistas*, 25 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/em-debate/colunistas/22538-rolezinhos-o-que-estes-jovens-estao-roubando-da-classe-media-brasileira-por-eliane-brum>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

CONSTANTINO, Rodrigo. O rolezinho da inveja. Ou: a barbárie se protege sob o manto do preconceito. *Veja, Blogs e Colunistas*, São Paulo, 14 jan. 2014a. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/rodrigo-constantino/cultura/o-rolezinho-da-inveja-ou-a-barbarie-se-protege-sob-o-manto-do-preconceito/>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

CONSTANTINO, Rodrigo. Da inferioridade dos boçais. Ou: cultura não é raça e comportamento não é genética. *Veja, Blogs e Colunistas*, São Paulo, 14 jan. 2014b. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/rodrigo-constantino/cultura/da-inferioridade-dos-bocais-ou-cultura-nao-e-raca-e-comportamento-nao-e-genetica/>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.

HIATO. Direção de Vladimir Seixas. 20 min. Rio de Janeiro, 2008.

JORDÃO, Janaína Vieira de Paula. “O porteiro do prédio também pode ir, então qual a graça?” A nova classe trabalhadora e representações midiáticas da distinção social. In: III CONGRESSO INTERNACIONAL DE

COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 3, 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ESPM, 2013.

MANNINGHAUS, Winfried. *Disgust theory of a strong sensation*. Albany: State University of New York, 2003.

MARSIGLIA, Ivan. O rolê da ralé. Entrevista com Jessé Souza. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 jan. 2014.

MILLER, Willian Ian. *The anatomy of disgust*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

O GLOBO. Professora que ironizou passageiro é afastada de cargo na PUC-Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro 17 fev. 2014. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/educacao/professora-que-ironizou-passageiro-afastada-de-cargo-na-puc-rio-11627273>>. Acesso em: 21 de mar. de 2014.

PINTO, Ana Carolina. Professores universitários ironizam foto de passageiro em aeroporto. *Extra*, Rio de Janeiro, 6 fev. 2014. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/educacao/vida-de-calouro/professores-universitarios-ironizam-foto-de-passageiro-em-aeroporto-11526064.html>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

SCALON, Celi; SALATA, André. Uma nova classe média no Brasil da última década?: o debate a partir da perspectiva sociológica. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 27, n. 2, ago. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922012000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 7 jun. 2013.

SCOTT, James C. *Dominations and the arts of resistanc: hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, Jessé. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

VIANA, Nildo. O significado dos rolezinhos. *Revista Posição*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 4-8, 2014. Disponível em: <<http://redelp.net/revistas/index.php/rpo/article/view/2viana01/33>>. Acesso em: 8 maio 2014.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Revisão técnica de Gabriel Cohn. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. v. 2.

WRIGHT, Erik Olin. *Approaches to class analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

O nojo e o grotesco na propaganda social: uma leitura bakhtiniana do vídeo Tentacle

The disgust and the grotesque in social advertising: a Bakhtin reading of the video Tentacle

Janaina Lisboa Lopes Freire

Bacharel em Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) pela Universidade de Fortaleza e mestranda em Linguística Aplicada no Programa de Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (PosLA/Uece)

João Batista Gonçalves

Graduado em Letras, mestre e doutor em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC), professor da Universidade Estadual do Ceará (Uece)

Índira Lima Guedes

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (Uece) e mestranda em Linguística Aplicada no Programa de Linguística Aplicada da mesma instituição (PosLA/Uece).

Resumo

O objetivo principal deste estudo é fazer uma análise discursiva sobre os mecanismos do grotesco na construção da emoção do nojo na esfera da comunicação. A base teórica que dá sustento à pesquisa vem, de um lado, dos estudos da publicidade e da propaganda e, de outro, da teoria bakhtiniana da carnavalização, com ênfase especial na discussão sobre o grotesco. Para a análise, tomamos o vídeo de propaganda social *Tentacle*, que tem como finalidade mostrar as marcas indeléveis que o abuso sexual infantil ou juvenil pode deixar na história de vida social e psíquica do sujeito que sofre este tipo de ofensa. A metodologia para a análise do material escolhido consiste em examinar as imagens retiradas deste vídeo através do método da decupagem, pelo qual analisamos os efeitos de sentido que o grotesco ajuda a construir no sentimento social e moral do nojo.

Palavras-chave: M. Bakhtin; grotesco; nojo; propaganda social.

Abstract

*The main objective of this study is to build a discursive analysis on the mechanisms of the grotesque in composing the emotion of disgust within the sphere of Communication. The theoretical bases are, on one hand, the studies of advertising and propaganda and, on the other, Bakhtin's theory of carnivalization, with special emphasis on the discussion about the grotesque. For this analysis, we considered the social advertising video *Tentacle*, which aims at showing the indelible marks that child or juvenile sexual abuse may leave in the social and psychic life history of an individual who suffers an offense of this nature. The methodology for the analysis of the chosen material consists in examining the images taken from the video through the method of decoupage, by which we analyze the effects of meaning the grotesque helps to build social and moral feeling of disgust.*

Keywords: *M. Bakhtin, grotesque, disgusting, social advertising.*

Introdução

[...] Com um pouco de saliva quotidiana, mostro meu nojo à Natureza Humana. A podridão me serve de Evangelho... Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques. E o animal inferior que urra nos bosques é com certeza meu irmão mais velho! [...]

Monólogo das sombras, Augusto dos Anjos

De acordo com Ferrari e Vecina (2002), a violência contra a criança e o adolescente sempre esteve presente no decorrer da história da humanidade. Furniss (2002) afirma que este tipo de agressão envolve questões de ordem normativa, política e clínica, o que, para a sua análise, pode evocar aspectos tanto sociológicos quanto antropológicos. O autor ainda salienta que, por ser um tema sexista, quando se fala de abuso sexual infantojuvenil, um campo minado de emoções é suscitado. Há, por exemplo, quem encare este tipo de abuso demonstrando com palavras o nojo, a raiva e a tristeza. Outros, por sua vez, se calam, pois não conseguem nominar com palavras os sentimentos que este problema provoca. Há ainda outra forma de silêncio que os indivíduos que sofrem esta violência se conferem, não por ser algo inominável, mas sim, sigiloso.

Butler (1978), a este respeito, é da opinião de que, usualmente, as crianças abusadas estão confusas e temerosas demais para relatar o incidente. Com frequência a vítima também mantém segredo ou por não desejar prejudicar o abusador, pelo temor de romper os laços familiares mantidos em um modelo adultocêntrico, falocêntrico e sexista, ou por receio de ser considerada culpada e, então, castigada. Crianças maiores e adolescentes podem, inclusive, sentir-se envergonhados pelo incidente, principalmente se o abusador é alguém da família.

Já para Ferrari e Vecina (2002), a experiência da violência sexual contra crianças e adolescentes poderá comprometer seu desenvolvimento, visto que eles ainda não têm independência emocional e/ou maturidade para dar consentimento à relação. Sua participação é impetrada mediante coerção física ou psicológica, infringindo os papéis sociais e familiares. A negligência emocional, a vitimização psicológica do abusador e o silêncio deixam sérias marcas na formação da personalidade da criança e do adolescente.

Apesar de ser uma forma de violência que percorre longa data e que acomete várias culturas e diversas classes sociais, até década de 1950 havia pouca pesquisa acerca do tema, pois falar sobre a sexualidade em si era geralmente considerado um tabu (BLANCHARD, 1996). Ainda no final da mesma década, tanto a definição como a intervenção no abuso infantojuvenil permaneceram restritas ao campo legal e dos serviços sociais. Mesmo que centenas de vítimas tenham passado por esses serviços, não havia uma consciência pública do problema.

Mesmo hoje, embora haja tantas políticas intervencionistas, o número de casos envolvendo abuso sexual infantojuvenil permanece constante. O que, finalmente, mudou foi a atenção dada ao problema (FLORES; CAMINHA, 1994; FINKELHOR, 1994).

A situação de abuso sexual na infância e na adolescência tem recebido crescente número de estudos acadêmicos e dos meios de comunicação (KRISTENSEN, 1996). Uma das formas de comunicar o problema ao público, de ensinar sobre a prevenção e de falar acerca da importância de solicitar ajuda se dá através da propaganda de cunho social. Mas a questão que se impõe é: como abordar um assunto tão delicado e importante de maneira que mantenha a atenção da audiência cativa, quando vivemos em um mundo de dilúvio de informações?

Dunkelziffer, uma organização não governamental alemã que ajuda crianças e adolescentes vítimas de abuso sexual, procurou a resposta para esta pergunta. Assim, a agência de publicidade e propaganda Red Rabbit, fazendo uso de elementos de uma estética grotesca para gerar um sentimento de nojo no público-alvo, criou um vídeo que foi nomeado de *Tentacle*. Os 102 segundos da narrativa exibida no vídeo-propaganda mostram a história de uma mulher que, por toda a vida, desde a infância até a fase adulta da velhice, é assombrada e assediada por uma coisa carnuda e escorregadia que ora lembra um falo, ora um braço de um homem, ora um tentáculo.

Isto posto, afirmamos que o objetivo deste artigo é realizar uma análise discursiva do vídeo citado, considerando a forma pela qual o grotesco e o nojo são utilizados como mecanismos na produção de sentidos da conscientização no que diz respeito à violência sexual contra criança e adolescentes. Para organizar nossa pesquisa, fizemos inicialmente uma discussão de caráter transdisciplinar, na qual os referenciais teóricos dos estudos de publicidade e propaganda são utilizados para explanar sobre os conceitos e os artifícios da comunicação da propaganda social. Em seguida, ocupamo-nos em discutir sobre a noção do conceito de grotesco, para o que tomamos a conceituação do termo feita pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1987), complementando a discussão com as reflexões feitas por Miller (1997) sobre o papel do nojo. Para este intento, utilizamos o método da decupagem, segundo o qual emparelharmos as principais imagens do vídeo-propaganda, para, com isso, analisar os aspectos do grotesco na constituição dos sentidos social e moral da emoção do nojo.

O que é propaganda social, afinal?

Para que a forma de comunicação eleita no presente artigo seja definida, primeiramente, procuramos estabelecer a distinção do significado de publicidade e de propaganda, pois, embora muitas vezes os dois termos possam ser tomados como sinônimos, eles diferem entre si em alguns aspectos.

Segundo Sant'Anna (1981), a palavra publicidade, a princípio, designava o ato de divulgar, de tornar público. Ela teve origem no latim *publicus*, que significa público, e deu origem ao termo francês *publicité*. No dicionário da Academia Francesa, Rabaça e Barbosa (1987) identificaram o uso de *publicité* pela primeira vez em língua moderna. A palavra carregava um sentido jurídico e referia-se à publicação (afixação) ou à leitura de leis, éditos, ordenações e julgamentos. Posteriormente, o termo “publicidade” perdeu o seu sentido ligado a assuntos jurídicos e, no século 19, passou a significar qualquer forma de divulgação de produtos ou serviços através de anúncios, geralmente pagos, e veiculados sob a responsabilidade de um anunciante identificado, com objetivos de interesse comercial.

Na Antiguidade Clássica se encontram os primeiros sinais da atividade publicitária, como evidenciam as tabuletas descobertas em Pompeia. As tabuletas, além de anunciarem combates de gladiadores, faziam referências às diversas casas de banhos existentes na cidade. Nesta fase, a publicidade era, sobretudo, oral, veiculada por pregoeiros que anunciavam vendas de escravos, de gado e de outros produtos, ressaltando as suas virtudes.

Por outro lado, a palavra propaganda é originária do verbo latim *propagare* e, nesta acepção etimológica, não traz consigo a ideia de venda de algum produto, como está presente no sentido do termo publicidade, conforme observamos. Geralmente dedicada à resolução de questões políticas e religiosas, também com linguagem persuasiva, mas com caráter ideológico, a propaganda difere, portanto, da publicidade, pois se dedica à divulgação e disseminação de ideias, princípios e doutrinas.

É importante ainda salientar que o termo propaganda foi utilizado pela primeira vez no século 17, pela Igreja Católica, tendo como objetivos fundar seminários destinados a formar missionários para difundir a religião e imprimir livros religiosos e litúrgicos. Lasswell (1982) não entende a propaganda como uma simples difusão de ideias e doutrinas. Para ele, a propaganda baseia-se nos símbolos para chegar a um fim: a manipulação das atitudes coletivas. Assim, o uso de representações para produzir reações coletivas pressupõe um método de propaganda.

Childs (1967) afirma que o Instituto de Análise da Propaganda, uma organização norte-americana dedicada ao estudo dos métodos utilizados pelos propagandistas para influenciar a opinião pública, concebe a propaganda como uma expressão de opinião ou ação, por parte de indivíduo ou grupos, deliberadamente destinada a influenciar opiniões ou ações de outros indivíduos ou grupos relativamente para fins predeterminados.

Qualquer forma de comunicação de massa deveria ter uma responsabilidade social imbricada. A propaganda não é uma exceção. Ela não é apenas um poderoso instrumento de comunicação, mas é também um componente vital do sistema socioeconômico. Kotler, Roberto e Lee (2002) definem a

propaganda social como o uso de princípios e técnicas de marketing com a finalidade de influenciar um público-alvo para que, de forma voluntária, se aceite modificar ou abandonar um comportamento para os benefícios de indivíduos, de grupos ou da sociedade como um todo. Nos países desenvolvidos, essa ferramenta tem sido amplamente utilizada para promover mudanças sociais, especialmente no âmbito de planejamento familiar, saúde pública, HIV/AIDS, segurança do tráfego rodoviário, consumo excessivo de drogas e álcool, percepção pública sobre deficientes físicos, desemprego, adoção, desidratação.

O meio de difusão da mensagem propagandística é escolhido com base na sua popularidade, no alcance máximo e nas necessidades orçamentárias do cliente. Quanto às mídias usuais para transmitir mensagens de propaganda, podemos citar as visuais (revistas, livros, folhetos, pôsteres, outdoors), as sonoras (*jingles*, músicas, programas de rádio) e as audiovisuais (televisão, cinema, não só os comerciais destinados para a publicidade e propaganda, mas a programação audiovisual em si). Com o advento da internet, a publicidade e a propaganda ganharam um campo rico para difusão, inicialmente na forma de banners, depois com sites específicos e vídeos. A grande vantagem da internet é a interação direta e imediata com os consumidores e a gratuidade na utilização de alguns de seus serviços.

Sendo Dunkelziffer uma organização não governamental que ajuda crianças e adolescentes vítimas de abuso sexual financiada exclusivamente por doações, a agência de publicidade e propaganda alemã Red Rabbit lançou a estratégia divulgar o filme de propaganda social em um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital, o YouTube.

O nojo e o grotesco em debate: a contribuição teórica de Mikhail Bakhtin

O nojo, tal como descrito por Miller (1997), é tido como uma das mais encarnadas e viscerais das emoções, algo que opera no corpo e a seu redor, em seus orifícios, em suas excreções, produzindo um mundo de significados e contaminando as ordens política, social, moral e cultural. O nojo, por toda a sua ação visceral, acaba por ser uma das paixões de criação de cultura mais agressivas.

Em complementaridade com esta ideia, o nojo, segundo Fortuna (2010), pode ser entendido como uma sensação “totalmente ambígua”, que desperta concomitantemente sensações como “atração, repulsa, fascínio, asco, curiosidade” e provoca, ao mesmo tempo, pensamentos que nem sempre são passíveis de controle. O nojo é abjeto e, portanto, coloca o sujeito em contato com um lado sombrio, o qual, geralmente, ele busca ignorar, a fim de manter-se limpo e incólume de sensações que o tirem do seu eixo e do controle de suas emoções.

A estudiosa afirma, ainda, que “a linguagem do nojo evoca, obrigatoriamente, uma experiência sensorial. É uma sensação instantânea, imediata,

que nunca vem aos poucos, mas em uma espécie de jorro, tomando conta do sujeito e mexendo com todos os sentidos do corpo” (FORTUNA, 2010, p. 9). Assim, o nojo pode ser associado a certos aspectos da arquitetônica grotesca, em especial, aos elementos que se referem ao corpo.

As concepções teóricas expostas sobre a caracterização da emoção do nojo guardam estreita relação com a ideia de grotesco defendida por Bakhtin (1987). O autor russo reserva o quinto capítulo de seu estudo sobre a literatura de Rabelais, no livro *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1987), para estudar o grotesco como elemento da cultura carnalizada da literatura *rabelaisiana*, cultura marcada por colocar o mundo oficial às avessas.

Segundo Kayser (1986), a palavra “grotesco” deriva do substantivo italiano *grotta*, que significa gruta. O termo refere-se a um tipo de pintura decorativa, encontrada ao final do século 15, em escavações realizadas em Roma. Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, quimeras, animais e humanas que se confundiam e se transformavam entre si. No decorrer do tempo, o sentido de *grotesco* alarga-se, passando a referir-se a outras formas de arte. Hoje, sem ter relação direta com as artes, “grotesco” tem o uso ordinário para resignar aquilo que é risível, bizarro ou ridículo.

Segundo Bakhtin (1987), as características próprias do estilo grotesco são a ênfase pela hipérbole, o uso do exagero, da profusão, do excesso, do cômico, da ambivalência, da sátira, o que pode gerar muitas vezes a construção de uma caricatura levada aos limites do fantástico, do impossível, do monstruoso.

Conforme a análise que o filósofo faz sobre o estudo da origem do grotesco realizada pelo pesquisador alemão Schneegans, o cômico está fundamentado no contraste de sentimento de satisfação e de insatisfação da população, para o que são indicadas por Schneegans três categorias distintas para descrever o cômico na estética grotesca, a saber:

1. Cômico bufo: é aquele que provoca um riso direto e ingênuo. Neste caso, o sentimento de insatisfação nasce do problema de caráter inesperado e insólito, e o de satisfação decorre da resolução.
2. Cômico burlesco: é aquele que, através do processo de rebaixamento das coisas elevadas, causa o sentimento de satisfação e provoca o riso malicioso.
3. Cômico grotesco: é aquele que ridiculariza os fenômenos sociais. Neste caso, o riso não é direto, pois, para entender o teor da comicidade, o receptor tem que estar a par destes fenômenos. A insatisfação aqui se dá devido ao caráter exagerado e insólito de uma situação; já a satisfação ocorre quando reconhecemos o caráter absurdo e rimos de sua ridicularização.

Bakhtin (1987) afirma que o estudo feito pelo pesquisador alemão

comete o equívoco de ignorar a ambivalência, o que para o autor russo é um elemento de grande importância na caracterização do grotesco. Para o filósofo russo, a imagem grotesca é algo que pode ser representado por uma lógica da ambivalência, na qual há uma metamorfose inacabada de morte e de nascimento, de crescimento e de transformação. É assustador e bem-humorado ao mesmo tempo. Desta forma, na imagem grotesca, a morte é associada à vida. Não há grotesco se não há sátira. A técnica artística que ridiculariza um determinado tema (indivíduos, organizações, estados) geralmente apresenta-se como forma de intervenção política ou outra, com o objetivo de provocar ou evitar uma mudança.

Em seus estudos acerca da carnavalização a partir da obra de François Rabelais, o autor analisa como o princípio material e corporal do realismo grotesco aparece sob uma forma universal, festiva e utópica. Nessa perspectiva, o social e o corporal estão ligados a uma totalidade indivisível, sendo, portanto, o elemento material e corporal um princípio positivo.

Assim, Bakhtin (1987) referencia no corpo a criação de um novo *modus operandi* para pensar o grotesco. Os traços do grotesco, de acordo com a lógica carnavalesca, são marcados pelo rebaixamento de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua unidade. No realismo grotesco, alto e baixo possuem um sentido topográfico: o alto é o céu e o baixo é a terra, que dá vida, o seio corporal, não se conhecendo, portanto, outra forma de baixo além destas.

A estética carnavalesca ressalta, no corpo grotesco, as saídas, os orifícios, as excrescências, de forma que as imagens construídas a partir desta lógica são exageradas, com o propósito de exaltação à ousadia e à liberdade, escapando, assim, das formas e dos contornos do corpo idealizado e perfeito, incólume, ditado pela normatização clássica, na qual se tinha como principal modelo corpos com aspectos juvenis, sem qualquer indício de extravagância nem mesmo de falhas.

Assim, a representação carnavalesca do corpo, no realismo grotesco, centra-se, com grande ênfase, nas imagens exageradas e deformadas do “baixo corporal”: a boca, que devora o mundo, a barriga, o ventre, o falo, o traseiro. Todas essas excrescências e orifícios são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre os corpos e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. O corpo grotesco é um corpo, portanto, em processo, em constante metamorfose, em relação com a natureza e com a incessante dinâmica da morte e do rejuvenescimento, da velhice e da infância, representados nos atos de comer, defecar, urinar, copular, dar à luz, privilegiando, dessa, forma, os orifícios com que o corpo se liga ao exterior. Para Bakhtin (1987), o grotesco é uma violação brutal das formas e proporções “naturais”.

Em síntese, o grotesco, na perspectiva *bakhtiniana*, pode ser considerado como “tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo

que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado” (BAKHTIN, 1987, p. 31).

Nesta pesquisa, utilizamos a descrição dos corpos grotescos em Bakhtin (1987) para melhor visualizar este elemento em nossa análise, ainda que ele apareça, aqui, sob uma luz negativa, associado ao sentimento de nojo, mas não menos arrebatador, crítico e construtivo, de grande importância social para a mensagem que a propaganda que a seguir analisaremos pretende transmitir.

Uma análise bakhtiniana dos sentidos do nojo a partir dos elementos do grotesco na propaganda social *Tentacle*

A agência de publicidade e propaganda Red Rabbit foi solicitada pela organização não governamental Dunkelzitter para fazer uma campanha publicitária que abordasse um tópico complexo: o abuso sexual infantojuvenil para uma campanha de doação. A solução apontada pela agência foi a de fazer um filme que retratasse emocionalmente o trauma que dura uma vida inteira e que, portanto, não pode ser ignorado pela sociedade.

Apesar de o cômico ser uma tática frequentemente utilizada tanto como um efeito de sentido gerado pelo grotesco como uma ferramenta de apelo emocional na publicidade e na propaganda, com o propósito de trazer um tom de delicadeza ao assunto e, desta forma, constituir-se em elemento gerador de empatia junto ao seu público, podemos perceber, de início, que este tipo de estratégia foi descartado na propaganda que ora analisamos, para ser substituído pelo sentimento de repulsa, gerado pelo nojo, que pode causar impacto na audiência.

Miller (1997) afirma que o nojo difere de outras emoções por ter um estilo de aversão próprio, que gera imagens de sensação e afeta o sensorial, apenas pela simples descrição da coisa repugnante, como se captasse e trouxesse para perto o que é nojento. Sob esta perspectiva, nenhuma outra emoção, nem mesmo o ódio, pode tornar um objeto tão terrível, pois só o nojo é capaz de tornar algo, por vezes inanimado ou virtual, tão concreto e visceral.

Tomando agora a propaganda analisada, é preciso afirmar que, em vez do uso de imagens gráficas sobre o abuso sexual infantojuvenil, optou-se por utilizar algo carnudo e escorregadio que ora lembra um falo hiperbólico, ora um braço de um homem, ora uma cobra, ora um tentáculo, que é a imagem que a propaganda quer de fato veicular. O fato é que todas estas imagens apontam para as características do corpo grotesco descrito por Bakhtin (1987), um corpo cheio de ambivalências, que pode ganhar forma de humano, de animal, ou de ambos, o que, com efeito, por estar no limiar, não consegue definir se ele é integral ou incompleto. Esta criatura grotesca utilizada na propaganda, embora não pareça causar na personagem o sentimento físico de nojo, pode gerar na audiência do vídeo a emoção do asco e da repulsa em razão da imagem

da feiura que a criatura traz e em razão da simbologia que carrega: o trauma do abuso sexual.

Figura 1 – *Frame* do vídeo *Tentacle*



Fonte: YouTube.

É importante observar também que, se por um lado a vítima se modifica a cada cena, passando pelas etapas da vida (infância/juventude/maturidade/velhice/morte), aparecendo sempre solitária com um semblante triste e pensativo, num cenário sob uma luz de penumbra, sem aparentemente dar-se conta de uma criatura amorfa que se impregna no seu corpo, por outro o corpo desta criatura amorfa, caricaturado aos limites do monstruoso, não está em perene mutação; ele parece, na verdade, sucessivamente procurar extrapolar as fronteiras corporais da sua vítima, abusando da criança-adolescente-mulher-anciã, ao circundá-la frequentemente, mantendo uma permanente comunicação com ela e sendo mesmo quase uma extensão do seu corpo, o que faz a vítima conviver com certa indiferença física de repulsa ou nojo à criatura grotesca, como podemos observar nas imagens a seguir.

Figura 2 – *Frame* do vídeo *Tentacle*



Fonte: YouTube.

É interessante observar que, dentre outras funções, é próprio de um tentáculo capturar as suas presas para delas se alimentar, nem que para isso precise sufocá-las até a morte. Na origem, o termo tentáculo é uma palavra que vem do latim *tentaculum*, que traz o sentido de ser um instrumento de grande mobilidade, um meio (sufixo: *culum*) de capturar e tentar (verbo: *tentare*) sua vítima.

Outro fator curioso sobre o tentáculo que persegue a pessoa pela vida inteira é que, quando a personagem-vítima do vídeo falece, em vez de o corpo grotesco perecer também, ele apenas se retira do caixão, para, talvez, continuar seu ciclo e dar nascimento a uma nova vítima, o que pode corroborar a ideia de que, na lógica inversa do grotesco, a morte está associada à vida.

Figura 3 – *Frame* do vídeo *Tentacle*



Fonte: YouTube.

Como já foi dito, neste filme de propaganda social, não coube espaço para o riso. Ressalte-se que outro elemento deixado de fora foi a técnica artística de ridicularizar um determinado tema, indivíduos, organizações, Estados etc. Houve, contudo, o intuito de gerar uma certa intervenção política, com o objetivo de provocar uma mudança, quando o vídeo-propaganda: a) constatou publicamente que “se as crianças abusadas sexualmente não receberem ajuda, elas nunca vão se ver livres do seu trauma”; b) divulgou o nome da organização que lida com esse tipo de problema para que as crianças vitimizadas pela violência sexual e/ou as pessoas que tenham conhecimento de vítimas entrem em contato e procurem ajuda; e c) divulgou os dados bancários para que pessoas que passaram por essa violência, que conhecem alguém que passou ou que não conhecem, mas apoiam a causa, possam ajudar a organização não governamental, que só é financiada por doações, conforme podemos ver na Figura 4.

Figura 4 – Frame do vídeo *Tentacle*

Fonte: YouTube.

Tentacle resultou em mais de 50 artigos na imprensa, no aumento de 15% de telefonemas de denúncias de vítimas de abuso sexual, no crescimento em 20% da percentagem de doações e teve mais de 80 mil visualizações no YouTube em menos de dois meses.

Considerações finais

Este artigo se propôs a analisar, numa perspectiva *bakhtiniana*, como a construção discursiva do sentimento de nojo pode ser um elemento que está a serviço da estética do grotesco na propaganda social audiovisual *Tentacle*. Como vimos, as características do estilo grotesco, de acordo com a visão *bakhtiniana*, são a ênfase pela hipérbole, a utilização do exagero, do cômico e da ambivalência, do tom satírico, no propósito de construir uma caricatura levada aos limites do fantástico, do impossível, do monstruoso.

Como demonstramos também, em vez de usar imagens gráficas sobre o abuso sexual infantojuvenil, os criadores da propaganda analisada optaram por utilizar um corpo grotesco, no sentido *bakhtiniano* do termo. Algo que lembra tanto um falo hiperbólico humano quanto um tentáculo ou uma cobra. Algo que não se sabe se é apenas a parte de um todo, se está completa, se é um corpo inacabado. Este corpo, nas cenas que compõem o vídeo,

parece ininterruptamente buscar ultrapassar as fronteiras corporais da vítima, circundando-a frequentemente. Observamos, assim, que quem sofre frequente mutação não é o corpo grotesco, mas a vítima, que mantém com aquele comunicação permanente, iniciada quando a vítima ainda é uma criança, prosseguindo pela adolescência, pela vida adulta e, finalmente, na velhice, até a vítima morrer e o corpo grotesco sair de cena, para, talvez, dar nascimento a uma nova vítima.

Por tratar-se de um assunto de implicações sérias e de teor delicado, a propaganda não utilizou o caráter cômico e, por consequência, o satírico, uma vez que é característico dos dois provocar o riso. Em vez do risível, a propaganda utilizou elementos que podem gerar a repulsa, o asco e o nojo na audiência, mas não para manter a hierarquia social mantida em um modelo adultocêntrico, falocêntrico e sexista, e sim com o intuito de gerar e provocar uma mudança com relação ao silêncio mantido quando ocorre o abuso sexual em crianças e adolescentes, para que, desta forma, estes sujeitos vitimizados, ou, mais propriamente, os seus responsáveis, possam procurar ajuda e superar o trauma da violência de longa data que acomete sujeitos de várias culturas e diversas classes sociais.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.

Blanchard, J. Sexual exploitation. In: CONGRESS AGAINST THE SEXUAL EXPLOITATION OF CHILDREN, Brasília, abr. 1996.

Butler, S. *A conspiração do silêncio: o trauma do incesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

CHILDS, Harwood L. *Relações públicas, propaganda e opinião pública*. Rio de Janeiro: FGV, 1967.

Ferrari, D. C. A.; Vecina, T. C. C. *O fim do silêncio na violência familiar: teoria e prática*. São Paulo: Ágora, 2002.

Finkelhor, D. The international epidemiology of child sexual abuse. *Child Abuse & Neglect*, n. 18, p. 409-417, 1994.

FLORES, R. Z.; CAMINHA, R. M. Violência sexual contra crianças e adolescentes: algumas sugestões para facilitar o diagnóstico correto. *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul*, n. 16, p. 158-167, 1994.

FORTUNA, Daniele Ribeiro. Reciclagem do olhar. In: XV CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 15, 2010, Vitória. *Anais...* Vitória: UFES, 2010.

Furniss, T. *Abuso sexual da criança: uma abordagem multidisciplinar*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

KAYSER, Wolfgang, *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOTLER, P.; ROBERTO, N.; LEE, N. *Social Marketing: improving the quality of life*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2002.

Kristensen, C. H. *Abuso sexual em meninos*. 1996. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MALANGA, Eugênio. *Publicidade: uma introdução*. São Paulo: Atlas, 1979.

MILLER, William Ian. *The anatomy of disgust*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1997.

PINHO, J. B. *Propaganda institucional: usos e funções da propaganda em relações públicas*. São Paulo: Summus, 1990.

PROSS, Harry; BETH, Hanno. *Introducción a la ciência de la comunicación*. Barcelona: Anthropos, 1990.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.

SANT'ANNA, Armando. *Propaganda*. São Paulo: Pioneira, 1981.

LASSWELL, Harold D. *A linguagem da política*, Brasília: UnB, 1982.

Sites de referência

Dunkelziffer: <<http://www.dunkelziffer.de/home.html>>.

Vídeo Tentacle: <http://www.youtube.com/watch?v=pwZET_O2m5s>.

Coloribus: <<http://www.coloribus.com/adsarchive/directmarketing/help-for-sexually-abused-children-tentacle-11806155/>>.

O grotesco em expressões estéticas contemporâneas

The grotesque in contemporary aesthetic expressions

Michele Bete Petry

Licenciada e Bacharel em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), bacharel em Letras (Língua Francesa e Literaturas) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em Educação, mestre em História e doutoranda em Educação. Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (NEPESC /UFSC)

Patrícia Luiza Bremer Boaventura

Licenciada em Educação Física e mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina, doutoranda no Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas pela mesma instituição

Alexandre Fernandez Vaz

Doutor pela Leibniz Universität Hannover, Alemanha, professor do Programa de Pós-graduação em Educação e do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina e coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (NEPESC/UFSC)

Resumo

Este artigo tem por objetivo refletir sobre a presença do grotesco em duas formas estéticas: as artes gráficas e o esporte, especificamente no que se refere às expressões gráficas de humor e à ginástica rítmica. Para isso, foi apresentada uma série de três charges que traz como personagem central Dilma Rousseff, bem como observações e entrevistas de treinadoras e ginastas de uma equipe esportiva. As análises apresentadas mostram que, por uma lado, o grotesco esteticamente produzido nas expressões gráficas de humor remete às alterações no corpo, sejam elas deformações, distorções ou exageros, e que, por outro, no esporte, o elemento performance, formado por uma estética do grotesco, determina o desempenho esportivo. A dimensão do grotesco nesses dois casos revelou os modos de tratar os corpos, as relações de gênero e poder, os exageros somáticos.

Palavras-chave: grotesco; arte; expressões gráficas de humor; esporte; ginástica rítmica.

Abstract

This paper aims to reflect on the presence of the grotesque in two aesthetic ways: graphic arts and sport, specifically with regard to graphical expressions of humor and rhythmic gymnastics. For this, it presents a series of three cartoons that brings as central character Dilma Rousseff, well as observations and interviews with coaches and gymnasts of a sports team. The analyzes presented show that the grotesque aesthetically produced in graphic expressions of humor refers to changes in the body, whether deformations, distortions or exaggerations, while in the performance sport element, formed by an aesthetic of the grotesque, provides sports performance. The extent of the grotesque in these two cases revealed the ways to treat the bodies, gender relations and power, somatic exaggerations.

Keywords: grotesque; art; graphic expressions of humor; sport; rhythmic gymnastics

Introdução

Notas sobre o grotesco

Como sinônimo de algo bizarro, ridículo, excêntrico e cômico, o grotesco permeia o imaginário cotidiano e diversas manifestações artísticas na contemporaneidade que remetem, no entanto, a períodos mais distantes, como o Medievo. Nessa época, alguns escritores e pintores passaram a incorporar, em textos literários, desenhos e pinturas, elementos característicos de uma estética que viria a receber a denominação de grotesco. No domínio das artes, esses elementos estariam ligados à presença de formas distorcidas ou exageradas e às narrativas fantásticas ou despidoradas que tenderiam a provocar uma reação afetiva. De modo geral, “trata-se de uma mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 25).

Um exemplo típico de como o grotesco começa a aparecer nas artes é certamente a série de obras de François Rabelais *Gargantua et Pantagruel*. Em sua literatura, o autor cria uma narrativa cômica por meio do caráter grotesco presente no gigantismo dos personagens e da ausência de pudor dos temas abordados. Esta obra, ao mesmo tempo erudita e popular, foi apreciada pelos humanistas, pela sociedade de corte, pelos estratos mais altos da burguesia urbana e pelas massas populares do século 16. Seu sucesso imediato seria devedor da incorporação de uma tradição viva: “Debates sobre os grandes problemas, assuntos filosóficos discutidos em banquetes, grosserias e obscenidades, comicidade verbal de baixa categoria, caráter erudito e farsa” (BAKHTIN, 1987, p. 53). Ao tratar de temas concernentes à vida humana por meio da exposição de um “substrato material e corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 54), Rabelais captou a conjuntura do Renascimento que muito expressava a emergência do grotesco, fosse na vida, fosse nas artes. Em relação a isso, Mikhail Bakhtin, importante estudioso da obra de Rabelais, afirma ainda que:

Quando o grotesco se põe a serviço de uma tendência abstrata, desnaturaliza-se fatalmente. Sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo), consideradas como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio do baixo material e corporal triunfa assim através da exuberância (BAKHTIN, 1987, p. 54)

Nas artes gráficas, esse “princípio do baixo, material e corporal” (que diz respeito a hipérboles das imagens humanas em suas funções naturais, como beber, comer, excretar e copular) pode ser identificado, por exemplo, em obras de Brueghel, Hogarth, Goya, Pinelli e Cruikshank.¹ Nesses artistas, notadamente caricaturistas, o grotesco se constitui por meio da alucinação,

da loucura, do paradoxo e do enigma (Brueghel); do que é frio, adstringente, fúnebre, brutal, violento, cadavérico, horrível, monstruoso, sinistro, resoluto e terrível (Hogarth); da atmosfera fantástica, do mundo onírico, do horror, da crueldade, da hediondez, da carnificina e da monstruosidade (Goya); do desordenado, do violento, do extraordinário e do dramático (Pinelli); e da violência extravagante (Cruikshank). O grotesco, caracterizado por elementos como esses, aparece na construção das obras de arte desde a experiência renascentista no começo do século 15, perpassando os tempos modernos e se estendendo até a contemporaneidade, agora sob a criação de novos gêneros, como é o caso das expressões gráficas de humor, um termo que faz referência a caricaturas, charges e cartuns (PETRY, 2013).

O substrato material e corporal da imagem grotesca pode ser observado, por paradoxal que pareça, igualmente no esporte, prática social em que também encontramos manifestações que são “excessos corporais, [...] atitudes ridículas, e, por derivação, [...] toda manifestação de paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (o *bathos* retórico), quanto à identidade de uma forma” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 158). Relacionado ao desvio de normas e condutas estabelecidas por um determinado grupo, o grotesco aparece, ainda que de forma subliminar, a partir do desvio de uma regra-padrão em que há uma preocupação com as nuances técnicas e estéticas que devem corresponder às análises artística e esportiva. O grotesco está atrelado à superação e à continuidade de atletas que buscam a performance, talvez revelando “uma constituição altamente estética” (WELSCH, 2001, p. 142). É essa preocupação estética que faz dialogar esporte e arte: a performance. O encontro não se dá somente porque o primeiro é um tema para as manifestações artísticas, mas sim porque há similaridades na construção formal de ambos.

O elemento estético e a qualidade técnica tornam-se imperativos para a performance no esporte, em especial em algumas modalidades, como a ginástica rítmica, prática *oficialmente* feminina, desenvolvida a mãos livres e com pequenos aparelhos. Segundo o discurso nativo, “sua beleza plástica, graça e elegância formam um conjunto harmonioso de movimento e ritmo” (CRAUSE, 1986, p. 96). Na ginástica rítmica, a dimensão estética e a produção da beleza chegam a ser, em alguns casos, tão ou mais importantes do que as habilidades técnicas, todas dimensões que resultam de um forte investimento sobre o corpo. Isso fica claro em vários momentos ligados ao artístico, como os cuidados com as vestimentas, aparelhos e técnicas corporais que são próprias da modalidade. A dimensão do grotesco aparece em roupas, gestos, na técnica corporal, de modo que a atenção se volta para uma conformação somática em que há um desejo intenso por um corpo belo, enfeitado, fantasiado, “rasgado” e, sobretudo, magro.

Neste texto pretendemos refletir sobre como o grotesco aparece nessas duas formas estéticas, as artes gráficas e o esporte, especificamente no que

se refere às expressões gráficas de humor e à ginástica rítmica. Para tanto, apresentamos uma seção dedicada a cada uma delas. Na primeira, foram tomadas como fonte de estudo algumas charges analisadas no livro *O corpo nas expressões gráficas de humor: Dilma Rousseff e a política brasileira contemporânea* (PETRY, 2013), que aqui são revisitadas sob o enfoque do grotesco. Na segunda, foram selecionadas fontes oriundas de uma pesquisa com uma equipe esportiva de ginástica rítmica. Foram analisados registros de observações sistemáticas do cotidiano de treinamentos e competições, bem como de entrevistas com ginastas e treinadoras, observando-se a dimensão do grotesco em práticas, discursos, modos de tratar os corpos. Finalizamos o texto apresentando algumas considerações sobre o grotesco nas expressões gráficas de humor e na ginástica rítmica e alguns posicionamentos acerca da estetização da arte e do esporte.

Antropozoomorfismo e masculinização: o grotesco-cômico em expressões gráficas de humor

Base das expressões gráficas de humor, a caricatura emerge no século 16 sob a definição de *ritratini carichi*: retratos carregados. O termo utilizado pelos irmãos Carracci indicava uma forma de arte caracterizada pela dimensão satírica, pois os retratos seriam imitações de feições humanas já deformadas pela natureza, passíveis de riso. No *Trattato* de A. Mosini, Annibale Carracci afirma que:

A natureza em si tem prazer em deformar as feições humanas: ela dá para uma pessoa um nariz grosso e, para outra, uma boca grande. Se estas inconsistências e desproporções têm em si mesmas um efeito cômico, então o artista, ao imitá-las, pode acentuar sua impressão e causar riso a um espectador (FONSECA, 1999, p. 50)

Na medida em que o riso, efeito pretendido pelo “ato ou efeito de carregar” (HOUAISS, 2001), estaria presente na constituição de uma caricatura – “representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou ideia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco” (FONSECA, 1999, p. 17) –, podemos dizer que nas expressões gráficas de humor existe uma estética do grotesco-cômico (PETRY, 2013, p. 34). Ou seja, enquanto, por um lado, o grotesco aparece nas artes gráficas por meio de elementos que provocam o estranhamento e a repulsa (a exemplo do alucinatório em Brueghel, do fúnebre em Hogarth, do fantástico em Goya, do dramático em Pinelli e do violento em Cruikshank), por outro, esses mesmos elementos podem provocar a comicidade (como ocorre nas obras dos artistas citados, nas quais ambos os elementos convivem). Assim, observamos que as expressões gráficas de humor são constituídas por elementos de caráter grotesco que provocam um efeito cômico. Sabendo que esses elementos estão sempre presentes nessas expressões e que eles podem ser muito diversos, nos interessa, nesta seção, identificar alguns deles e compreender como são mobilizados. Para isso, comentaremos uma série de três charges que traz como personagem

central Dilma Rousseff, atual presidente do Brasil.

Como de hábito, as expressões gráficas de humor representam com frequência personagens da vida pública e política de um país. A representação de Dilma em charges tornou-se, portanto, bastante comum. Iniciada a partir de quando passou a ser apontada como possível candidata à presidência da República, ainda no ano de 2008, foi, no entanto, no ano de 2010 que sua presença em expressões gráficas de humor passou a ser cotidiana. Caricaturistas, chargistas e cartunistas captavam diariamente o imaginário daquele momento histórico: um período de eleições presidenciais no qual estava em questão a continuidade de uma visão política moderadamente de esquerda (Dilma sucederia Lula) e a possibilidade de ser eleita pela primeira vez uma mulher como presidente da República. Nesse contexto, tornou-se importante construir uma imagem de Dilma. Quem era, afinal, a candidata que surgia como a sucessora de Lula? Quem era a mulher que emergia como forte candidata?

Logo, os “formadores de opinião” buscaram em seu passado elementos para a construção de estereótipos sobre sua identidade no presente. Assim, ter sido militante na Organização Revolucionária Marxista Política Operária (ORM-Polop), no Comando de Libertação Nacional (Colina) e na Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), durante os Anos de Chumbo, lhe renderia, por exemplo, os adjetivos de agressiva, autoritária e mentirosa [...] (PETRY, 2013, p. 50).

Essas características atribuídas a Dilma faziam parte de um perfil que vinha sendo construído em torno de sua identidade e que era muito bem-apreendido pelos artistas nas expressões gráficas de humor. Aos adjetivos de agressiva, autoritária e mentirosa, somavam-se os de masculina e incapaz. A representação destes dois últimos é tema das imagens que veremos em seguida. A primeira delas (Figura 1), que a representa como um papagaio (animal que repete, sem saber o sentido, as palavras que escuta dos humanos), aponta para a suposição de que, por ser mulher, Dilma Rousseff mostraria incapacidade de atuação política. Mostra também o preconceito contra ela.

Figura 1 -Papagaio de pirata



Fonte: Nani Humor. Disponível em: <http://www.nanihumor.com/2010_04_01_archive.html>. Acesso em: 8 maio 2014.

O desenho de Dilma como um papagaio remete ainda a um recurso bastante utilizado para alcançar a estética do grotesco-cômico, o antropozoomorfismo. Presente em expressões gráficas de humor publicadas em revistas ilustradas brasileiras no século 19, elaborado por meio da deformação do corpo e da mistura entre figuras em parte humanas e, em parte, animais, o grotesco aponta para uma sátira da personagem, uma vez que:

A escolha por representar Dilma como um papagaio, sem dúvida, não é gratuita, ao contrário, explica o lugar que ela ocupa na hierarquia social. Como um animal qualquer, Dilma seria irracional, mas como um papagaio sua característica principal seria a capacidade de reproduzir falas e sons (PETRY, 2013, p. 83).

Na charge seguinte (Figura 2), publicada em 15 de julho de 2010 no jornal *Gazeta do Povo* (Paraná), de autoria do cartunista Paixão, Dilma aparece sendo retratada por Lula. A diferença entre o objeto da pintura e a pintura em si revela um distanciamento entre o que ela seria e o que deveria ser.

Figura 2 – Charge de Dilma retratada por Lula



Fonte: *Gazeta do Povo*.2

Mobilizado por meio da distorção nos desenhos, o grotesco aparece tanto na caricatura da personagem quanto no retrato de Dilma como *Monalisa*, uma vez que ele reside na masculinização do corpo e na presença desse referente em uma obra que é considerada emblemática de um ideal de beleza.

Marcada pela simetria e harmonia das formas, *Monalisa* é localizada na História da Arte como expressão da beleza renascentista, “[...] entendida seja como imitação da natureza segundo regras cientificamente estabelecidas, seja como contemplação de um grau de perfeição sobrenatural”. O enigma e o mistério que predominam no quadro em torno do sorriso de *Monalisa* cedem lugar ao revelador riso simpático de Dilma na pintura de Lula, isso porque ele mostra a configuração de um novo perfil da candidata. Esse retrato exhibe, então, o que estaria entre o real e a sua

representação: a presença do ausente. Dito de outro modo, a construção da feminilidade onde ela parece não existir (PETRY, 2013, p. 59-60).

A ausência de feminilidade considerada no perfil que se construía em torno de Dilma também aparece na próxima imagem (Figura 3) – charge publicada no jornal *O Povo* (Ceará), em 14 de outubro de 2010, de autoria do cartunista Clayton –, na qual podemos identificar a presença de um terceiro elemento na constituição do grotesco. Trata-se de uma alteração no corpo da personagem por meio do exagero. Nesta charge, da campanha eleitoral para a votação no segundo turno (31 de outubro de 2010), Dilma aparece com vestimentas de combate características da Antiguidade e assume, por meio de seu uso, uma espécie de fortificação, já que tem seu tamanho aumentado (tornando-se, inclusive, maior que o personagem Lula), o que implica novamente uma masculinização do corpo, remetendo outra vez à incapacidade de participar da disputa política sem essa condição.

Figura 3 – A melhor defesa é o ataque



Fonte: *O Povo*.

O grotesco aparece nesta charge, ainda, por uma relação sugerida entre a política e o esporte. Se o esporte pode ser entendido como um espetáculo que reúne atletas em uma disputa diante do público e que, no limite, depende dele para acontecer, a política, por sua vez, também se tornou um espetáculo, já que reúne candidatos em torno de uma contenda eleitoral.

A arena política contemporânea, por sua vez, é um produto da indústria cultural e um resultado dos grandes cânones da

propaganda: a emoção, a comoção, o caráter imprescindível com os quais os candidatos e governantes se apresentam, sua “infalibilidade” e “superioridade moral”, a retórica demiúrgica, o “olho no olho”, que facilmente vira olho por olho e dente por dente (VAZ, 2006, p. 10).

Na medida em que esse imaginário em torno do esporte e da política, ou da política como esporte, é mobilizado em uma expressão gráfica de humor, percebemos que a metáfora da personagem Dilma como adversária de um jogo esportivo aciona uma série de características presentes na estética do grotesco-cômico que podem ser associadas à sua imagem, entre as quais o uso da força física de modo agressivo e violento. Assim, o grotesco, presente tanto na masculinização do corpo quanto no antropozoomorfismo, é esteticamente produzido nas expressões gráficas de humor por meio de alterações no corpo, sejam elas deformações, distorções ou exageros.

Performance esportiva: do grotesco na ginástica rítmica

O esporte é um espetáculo no qual uma de suas faces é a celebração do corpo (WELSCH, 2001, p. 147). Ele sugere normalidades, valores, discursos, gestos precisos, maneiras de educar os corpos em busca de rendimento. No processo do treinamento, os corpos são reduzidos a uma materialidade sem qualidades para além da resposta morfofisiológica necessária para a melhoria do desempenho, treinados para a performance. Dessa forma, são submetidos a duras sessões de treinamento, contribuindo para a consolidação de modelos corporais que devem corresponder às modalidades.

A forma esportiva vista como experiência estética pode ser encontrada tanto nos apreciadores das diversas modalidades quanto em seus praticantes (GUMBRECHT, 2007; GONÇALVES, 2014). Gumbrecht (2007, p. 45) fala em “perder-se na intensidade da concentração” para designar tal experiência, enquanto Welsch (2001, p. 147) destaca que “desde sua aparência e apreciação estéticas, até sua ênfase sobre o corpo na performance, o esporte contemporâneo tornou-se largamente estético”.

Os investimentos sobre o corpo na ginástica rítmica (esporte que exalta o elemento estético) demandam leveza, delicadeza, força, flexibilidade, firmeza, precisão e uma incrível capacidade de disfarçar o esforço e a dor que a realização dos movimentos exige por meio da expressão corporal, principalmente pelo sorriso. Os sentimentos por meio da expressão corporal passam a ter funcionalidade e são intensificados pelo fato de aliar a arte potencial do movimento expressivo do corpo com a técnica de utilização de aparelhos (ou do próprio corpo), somados à interpretação de uma música. De acordo com um projeto de corpo “ideal”, as vestimentas, a maquiagem, os aparelhos, os cuidados com o corpo, repertório corporal que é formado por movimentos clássicos ensinados e incorporados na infância, ligam-se às questões estéticas próprias desta modalidade esportiva.

Tudo deve entre si combinar e ter uma medida certa: cores, brilhos, tons de esmalte, aparelhos que podem ser encapados, nuances do cabelo e, até mesmo, o ritmo da música. O que é visto como exagerado, que não combina ou que chama atenção, segundo o discurso nativo, deve ser evitado. As prescrições atentam para roupas e acessórios, maquiagem e cabelos, mas sempre de forma que as prescrições dos movimentos devam ser moldadas em busca de harmonia. No entanto, não basta produzir o corpo, é preciso saber usar suas partes, combinando gestos técnicos em um ritmo adequado e coerente com aquilo que consta no Código de Pontuação.² O rendimento se aproxima de uma estética na qual “não basta, por exemplo, recepcionar um lançamento [movimento ginástico] no tempo e espaço exato e previsto, mas fazê-lo com graça, elegância, beleza. Não basta ser flexível, mas também saber utilizar-se da própria flexibilidade de forma expressiva, original e exuberante” (PORPINO, 2004, p. 125), numa sequência específica de movimentos do corpo (correr, saltar, lançar) realizados e moldados por prescrições detalhadas. Observa-se, com isso, que a dimensão estética e a produção da beleza chegam a ser, em alguns casos, mais importantes do que as habilidades técnicas. Relatos sobre isso não são raros:

Uma menina que estava se apresentando fez caretas (caras e bocas) durante a apresentação e a plateia começou a rir. [...] Uma menina movimentava os quadris várias vezes na série e as pessoas que assistiram comentaram que ficou feio e que caracterizava o rebolection (Diário de Campo, 22 maio 2010).

Uma treinadora comentou que uma ginasta estava muito “brega”: “Se passou, foi ridículo! Ela podia perder ponto, está no código (critérios de avaliação).” [...] Uma outra ginasta mandou um beijo durante a série. Uma mãe comentou “Sem comentários” e riu da performance da menina (Diário de Campo, 26 jun. 2010).

Nesses casos, a ousadia e os exageros do corpo foram intensificados em chave que denotaria uma sensualidade exacerbada na composição coreográfica, afetando um modelo de feminilidade hegemônico. Dessa forma, o grotesco aparece pelo excesso, como feio e dissonante. Por outro lado, pode tornar-se estratégia importante para melhorar o desempenho traduzido na nota de apresentação, como é o caso da performance de uma atleta que foi considerada imprópria por algumas treinadoras e bela por árbitras que a estavam avaliando: “[...] As treinadoras comentaram que a árbitra principal adorou as caras e bocas e disse que muitas foram ‘bonitinhas’.” (Diário de Campo, 22 maio 2010). Observa-se a ambiguidade presente na busca da beleza e de um corpo harmônico, na qual os exageros corporais chamam a atenção dos espectadores e são utilizados para melhorar a nota de apresentação. A presença do grotesco, isto é, algo perturbador, exagerado, absurdo (ESQUIVEL, 2009), é fator determinante no desempenho atlético e se refere à harmonia dos movimentos. Esse corpo grotesco, conformado em lei do movimento segundo a qual deve apresentar as formas femininas, se constrói por meio da redução a padrões geométricos de movimentos na ginástica rítmica.

Dessa forma, a procura por um corpo produzido por um investimento

massivo desencadeia verdadeiras cruzadas pela busca do domínio de si e pela manutenção, a qualquer preço, de um corpo idealizado. Há um elogio a um tipo de corpo e, para atingi-lo, é necessário suportar os esforços para alcançar a capacidade de execução técnica de movimentos, como se observa nas anotações: “A treinadora observou a ginasta fazendo *banco* (exercício de flexibilidade) e a elogiou. Disse que melhorou muito porque agora está *rasgada* [muito flexível]. [...] Em outro exercício, uma ginasta saltou e a treinadora gritou: ‘Vem com toda força que tu tiveres e *rasga*’” (Diário de Campo, 13 abr. 2010). Em outro comentário, a treinadora elogiou uma ginasta que estava em posição estática: “Mas está bom. Ela está bem *rasgada*” (Diário de Campo – 12 abr. 2010).

Como relatado, o corpo *rasgado* e forte é obtido à base de tempos controlados – *a hora do banco*, por exemplo, quando as ginastas realizam *espacate*, *rasgando* as pernas em máxima amplitude. Assim, a busca por um corpo *rasgado* supera qualquer sacrifício, como se observou: “Uma ginasta sussurrou: ‘Ai!’ e a treinadora falou alto: ‘Deixa rasgar!’” (Diário de Campo, 19 abr. 2010). A treinadora apontou que *rasgar* é imprescindível para obter o corpo desejado. Sobre isso, observa-se: “Elas odeiam fazer banco, flexibilidade. Porque geralmente dói um pouco. Rasga, não é?!, como a gente fala: ‘Rasga.’ É hora do rasgamento, é hora do banco. [...] Mas é necessário, não é?!, uma coisa complementa a outra” (Treinadora, depoimento, 2008).

É esse tipo de trabalho que torna as ginastas tecnicamente mais avançadas, como defende o discurso nativo e é exemplificado aqui por uma delas: “Existem dores e dores. Dor do banco todo mundo sente. Eu gosto porque eu sei que está melhorando. Dói, mas é pro meu bem, sabe? [...] Às vezes eu chego cansada, mas ao mesmo tempo fico feliz porque eu treinei bastante e assim vou melhorando” (Ginasta, depoimento, 2008). Não há espaço para a dor, a menos que seja como celebração, já que no treinamento esportivo ela “passa a ser vista não mais como uma aliada da vida, uma expressão viva da corporeidade, mas como um obstáculo a ser superado, dominado, ignorado, tornando-se, talvez, até mesmo fonte de prazer” (VAZ, 1999, p. 104).

A esse respeito pode-se chamar a atenção para as dificuldades que as atletas têm quando há alguma *deficiência* corporal – o esporte opera com a *eficiência* –, sensorial ou, ainda, quando são simplesmente insuficientemente hábeis, como manda a ordem de normalização. Quando esses limites de identificação somáticos ocorrem, o grotesco aparece. Mesmo com o desconforto instalado nas ginastas, o corpo impotente, ou ainda, pouco elástico, pode surpreender àqueles que estão observando, pela falta de composição estética, pelo desencanto, pelo deboche. A falta das qualidades físicas se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e pode provocar repulsa, estranhamento, negação, quando não correspondentes à regra-padrão. Espera-se um corpo *rasgado*, potente, habilidoso, que esteja apto a executar os movimentos tecnicamente esperados. Nada mais evidente do que o comentário de uma treinadora,

quando diz que as ginastas menos elásticas não conseguem fazer determinados exercícios: “As meninas estão fazendo o banco tão bonito, porém, não conseguem executar bem o salto dentro da quadra – o que o torna feio” (Diário de Campo, 13 abr. 2010). Assim, mesmo suportando o desconforto para melhorar o movimento, as ginastas não conseguem executá-lo porque não possuem as características corporais necessárias.

Entretanto, esse corpo *rasgado*, paradoxalmente, pode prejudicar a performance. Alguns relatos mostram que muita elasticidade eventualmente atrapalha: “A treinadora comentou que suas ginastas não conseguem fazer um dos movimentos mais lindos porque são muito flexíveis. Para fazê-lo ‘não pode ter flexibilidade, tem que ser forte, e nossas ginastas são flexíveis’” (Diário de Campo, 23 mar. 2010).

Observa-se que a execução de movimentos corporais harmoniosos requer certo grau de flexibilidade adequado à performance, aliada a múltiplas qualidades físicas para desempenhar tarefas específicas. Desse modo, a eficiência do movimento gímnico depende da flexibilidade, mas também da força que proporciona outros gestos dentro dos limites ideais de ações prescritas. Nota-se, assim, que a presença do grotesco, aqui pensado como disforme e pouco flexível, pode ser uma variável extremamente importante associada à qualidade do exercício. O grotesco concilia a ausência de elasticidade e a adequação do movimento, o que para alguns casos se torna feio, como é o do movimento insuficientemente elástico, mas que, por outro lado, ajuda na conformação técnica e na adequação do movimento determinado pela força.

As experiências das transformações corporais dependem de muita dedicação e superação da dor, mas também são causadas por um controle exaustivo do peso corporal. Como frequentemente acontece com ginastas, e também com atletas de outras modalidades, como o caratê (TURELLI; VAZ, 2011), cultivam-se recursos simbólicos a confirmar modelos de feminilidade e masculinidade, continuamente celebrados pela dor e sua superação. A convivência com a dor, as privações alimentares, para que não haja ganho de massa corporal, a obediência às regras são experiências cotidianas. Segundo o discurso nativo, ser magra é um dos aspectos mais importantes da performance:

Tem que ser magra, isso é o principal, não é?! Magra! Às vezes tem ginastas de mundial que são altas, mas não precisa ser baixa ou alta. Tem que ser magra [...]. Eu acho que isso interfere mais para fazer os saltos e os pivots [giros] que também têm que ter bastante força. E se está muito pesada, não consegue executar (*Ginasta, depoimento, 2008*).

Não só a técnica dos movimentos pode ser considerada grotesca, mas também o corpo que está fora dos padrões específicos da modalidade. Sobre isso, a treinadora relatou que as meninas se cobram para manter o corpo sempre magro: “Uma roupa justa não vai ser tão bem-vinda para uma atleta que, por exemplo, está com uma barriguinha. Com isso, a ginasta mesma pensa:

‘Epa, eu estou com barriguinha. A outra ali não tem, então eu vou me cuidar’” (Treinadora, depoimento, 2008). O corpo com peso excessivo, que chama a atenção por estar fora dos padrões na ginástica rítmica, também foi tema de um relato que expôs as preocupações de uma ginasta: “Eu teria vergonha se eu fosse bem gorda. [...] Eu acho que eu não teria coragem de botar essas roupas [*collant* – roupa de malha elástica fina que adere ao corpo, utilizada em treinos e competições]” (Ginasta, depoimento, 2008). Ou atleta comentou que fica estranho *ser gorda e usar collant*, o que prejudica a performance:

Quanto mais magra, geralmente melhor. [...] Uma ginasta gorda não dá muito certo. Acho que por causa de resistência e força, por causa de saltos, essas coisas. [...] Tem, assim, algumas ginastas que são um pouco acima do peso, mas a maioria é magrinha, não é?! E fica estranha no *collant* também. Esquisito (*Ginasta, depoimento, 2008*).

Encontra-se uma identidade construída por expressividade, elasticidade e magreza. As ginastas assumem uma aparência corporal magra, mesmo com a necessidade de exigir determinada força – que não exclui certo perfil de feminilidade –, ao ponto de não atrapalhar a performance, reforçando, assim, uma impressão harmoniosa, sem falhas, bela, dentro dos pressupostos hegemônicos. A imagem de um corpo magro funciona como um ponto de convergência no desenvolvimento de virtudes predominantemente femininas, e, que a presença e os segmentos corporais (seios, coxas, nádegas), em evidência ou em falta, podem servir a uma estética grotesca, conforme as expectativas em voga sobre o corpo.

De forma singular, na ginasta rítmica o corpo é apresentado como belo, magro e *rasgado*, mas também forte, ainda que com pouco volume corporal, favorecendo a constituição de um tipo de feminilidade; um corpo que se pretende cada vez mais fino, elástico, enfeitado, mas também exagerado, disforme, censurado, aproximando-se constantemente do grotesco, ao ser submetido ao treinamento. A garantia de boas performances, então, corresponde à estética do grotesco no que se refere aos exageros no trato com o corpo, tanto nos gestos quanto nos acessórios e vestimentas, à adequação dos movimentos que exigem qualidades físicas diversas, à feminilidade conformada por um corpo sem marcas.

Estetização da arte e do esporte: o corpo grotesco nas expressões gráficas de humor e na ginástica rítmica

Estudar o grotesco nas expressões gráficas de humor e no esporte (na ginástica rítmica) nos permitiu desvelar uma forma estética que incorpora o desvio como expressão: o estranho, o portador de aberração, o deformado, o marginal. A intenção dessas formas artísticas é sempre colocar-se diante de algo que está entre nós, porém, que ao mesmo tempo seja exótico e sensacional (SODRÉ, 1985), podendo causar repulsa ou estranhamento. Não se trata de meramente apontar o feio, mas o grotesco, um tipo de criação que às vezes se

confunde com as “manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 19).

O exagero dos traços superficiais e profundos nas expressões gráficas de humor remete à ridicularização dos seres retratados em forma de crítica, enquanto, no esporte, a performance remete a algo grotesco em suas muitas formas, motivos de condenação ou aprovação quando excedem, ou até mesmo compõem, os padrões estéticos e técnicos. O aspecto ridículo e a imagem grotesca que tem o corpo nas expressões gráficas de humor e na ginástica rítmica provocam riso e horror nos espectadores. Isso se observa nas relações de gênero e poder, nas maneiras de tratar o corpo, nos exageros somáticos. Nesses dois casos, o grotesco revela, mas também encobre, códigos, práticas, símbolos, identidades e representações de um determinado grupo.

A aproximação do feminino e a necessidade de suavização das características ditas masculinas constroem o ideário de corpo da personagem Dilma nas charges, mas também das ginastas. Quando de sua ausência ou de sua proximidade com o masculino – apesar de toda força necessária para a execução dos movimentos na ginástica –, a feminilidade é interpretada como grotesca. Isto é, essa feminilidade posta em questão implica uma representação de beleza socialmente estabelecida, em que simpatia, delicadeza e magreza contemplam um modelo de mulher dentro dos padrões heteronormativos que, segundo Bourdieu (2010), reproduzem as desigualdades entre o feminino e o masculino.

As imagens de Dilma nas charges e as condutas das ginastas apresentam também projeções segundo as quais os mecanismos de controle corporal, sumariados pelo processo civilizador, expressam uma conotação bizarra quando à aparência, revelada por vestimentas, condutas, maneiras de se servir dos corpos em confronto com práticas de “boas maneiras”, exagerada. O desejo de ser e o modo de aparecer como expectativas se constroem a partir de condutas consideradas próprias ao ideal de vida e progresso.

Como instrumentos de vitória, a fortificação do corpo, o embelezamento, a expressão e os gestos impressionam pela crescente atenção à performance, pelas afinidades estéticas, extravagantes ou inusitadas, tópicos que se tornam diversão na indústria do entretenimento. Encarado como estratégia de formação política, o esporte de rendimento utiliza-se da instrumentalização do corpo do atleta, vinculado à performance máxima, à ambição do recorde e busca por reconhecimento, como relatado pelas atletas e revelado na figura 3 de Dilma. Essa relação concede ao esporte uma afinidade com as expectativas de progresso linear e infinito, que ele tão bem representa em sua procura por maximização de desempenho, recordes e pela sanha em medir e comparar. A afinidade do esporte e da arte com a política pode mostrar, a partir da estética do grotesco, uma possibilidade de organização do corpo e entretenimento, que reforça significados sociais compartilhados na cultura contemporânea. Portanto, a

presença do grotesco nas expressões gráficas de humor por meio de alterações no desenho do corpo que suscitam a comicidade, assim como no desempenho esportivo associado à harmonização dos gestos na performance das ginastas, indica a possibilidade de revelar esteticamente uma série de críticas, identidades e valores que permeiam a nossa sociedade.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. Alguns caricaturistas estrangeiros. In: _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CRAUSE, Ingebord. *Código de Pontuação de Ginástica Rítmica Desportiva*. Rio de Janeiro: Sprint, 1986.

ESQUIVEL, Talita. *Corpo grotesco*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GONÇALVES, Michelle Carreirão. *Educação do corpo, esporte e estética: entre mimese e técnica*. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

PETRY, Michele Bete. *O corpo nas expressões gráficas de humor: Dilma Rousseff e a política brasileira contemporânea*. Curitiba: CRV, 2013.

PORPINO, Karenine de O. Treinamento de ginástica rítmica: reflexões estéticas. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 26, n. 1, p.

121-133, set. 2004.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1985.

____; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TURELLI, Fabiana Cristina; VAZ, Alexandre Fernandez. Lutadora, pesquisadora: lugares, deslocamentos e desafios em uma prática investigativa. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 3, p. 895-910, set./dez. 2011.

VAZ, Alexandre Fernandez. Treinar o corpo, dominar a natureza: notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal. *Cadernos CEDES*, Campinas, ano 19, n. 48, p. 89-106, ago. 1999.

____. Lazer, Indústria Cultural e Biopolítica. In: ISAYAMA, Hélder F.; LINHALES, Meily A. (Orgs.). *Sobre Lazer e Política: maneiras de ver, maneiras de fazer*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 19-40.

WELSCH, Wolfgang. Esporte – visto esteticamente e mesmo como arte? In: ROSENFELD, D. L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 142-165.

1. No texto “Alguns caricaturistas estrangeiros”, Charles Baudelaire aponta a singularidade do grotesco na constituição das obras de cada um desses artistas (BAUDELAIRE, 2008).

2. A Federação Internacional de Ginástica (FIG) é a responsável pela oficialização e divulgação das regras que governam o esporte, presentes no *Código Internacional de Pontuação*, conhecido também como a “Bíblia da Ginástica”, que a cada novo ciclo olímpico, ou seja, de quatro em quatro anos, promove mudanças com o intuito de tornar mais objetiva a forma de avaliação nas competições. O Código de Pontuação é elaborado pelos Comitês Técnicos, aprovado pelo Comitê Executivo, e se ocupa da avaliação dos exercícios, das uniões e combinações, das deduções por falta de execução, determina as medidas disciplinares aos treinadores, ginastas e juízes, e detalhes gerais da organização e controle de competição (FIG, 2005).

O híbrido e o grotesco: das relações do corpo com a tecnologia

*The hybrid and the grotesque: body relationships
with technology*

Fabio Zoboli

Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e do Programa de Pós-Graduação em Educação na mesma instituição

Elder Silva Correia

Graduando em Educação Física na Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Renato Izidoro da Silva

Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professor do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Evandro Santos de Melo Bomfim

Graduando em Educação Física na Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Resumo

A incorporação crescente de tecnologias ao corpo humano se caracteriza como um processo de hibridização – de mistura – que carrega relações epistemológicas próximas das relações feitas com o monstro e o grotesco. O híbrido atua como um problema da experiência fenomenológica para o pensamento constituído por sistemas semióticos que organizam a realidade por classificações e agrupamentos. Sendo assim, o presente escrito visa analisar o corpo híbrido (fusão do corpo com a tecnologia) na sua relação com o monstro, estabelecendo um arrolamento destes com o grotesco. De igual forma objetiva, a partir da semiótica de Peirce, procura-se compreender as condições pelas quais estes seres são subjetivados, apreendendo significações responsáveis por colocar em crise os sistemas de pensamento organizados por categorias.

Palavras-chave: fusão corpo e tecnologia; significação; híbrido; grotesco.

Abstract

The growing connection of the technologies to the human body is characterized as an hybridization process – a mix – that carries epistemological relationships near to the relationships between the monster and the grotesque. The hybrid acts as a problem of the phenomenological experience to the thinking constituted by semiotic systems that organizes the reality by classification and grouping. So, this text aims to analyze the hybrid body (fusion between body and technology) in its relationship with the monster, establishing a description of the grotesque. Similarly, from Pierce's semiotics, to understand the conditions that subjectivates the beings, absorbing the significations that put in crisis the system thinking organized by categories.

Keywords: *fusion between body and technology; signification; hybrid; grotesque.*

Introdução

A incorporação crescente de tecnologias ao corpo humano biológico – processo este produtor de sentidos/significações – desencadeou uma série de metáforas na tentativa de caracterizar um “novo estatuto” categorial para o corpo (pós-humano, pós-orgânico, ciborgue¹ etc.). A fusão do corpo com tecnologias se caracteriza como um processo de hibridização – de mistura – histórica e epistemologicamente conhecido no campo das mitologias e das ficções literárias que tratam do monstro e do grotesco. O híbrido atua como um problema da experiência fenomenológica para o pensamento constituído por sistemas semióticos que organizam a realidade por classificações e agrupamentos, também conhecidos como categorias. Sem embargo, palavras como monstro e grotesco emergem como categorias do estranhamento. Este último pode ser definido como uma experiência fenomenológica que coloca em crise as cognições categóricas.

Não obstante, o corpo híbrido, objeto contemporâneo de estranhamento, é aqui caracterizado pela fusão com a tecnologia, entre a carne e a máquina, entre o físico e o orgânico, no qual “[...] o corpo seria a própria ‘zona de fronteira’, ou espaço híbrido, onde ocorrem as sobreposições, as interconexões, as interdisciplinaridades” (COSTA, 2009, p. 31). Um corpo sobre o qual são abarcadas muitas indefinições, dúvidas e incertezas a respeito das manifestações surgidas a partir da mescla entre o organismo e o maquínico em um permanente devir que não se deixa apreender na solidez das classificações científicas. Diferentemente do corpo aprisionado em categorias/definições ligadas a uma tradição naturalista da filosofia, o corpo híbrido se caracteriza pela sua metamorfose polissêmica, uma mistura, impossível para as forças da natureza, entre elementos e dimensões que ao mesmo tempo se alteram e se encadeiam.

Paradoxalmente, visto, muitas vezes, como solução para os problemas derivados das heranças biológicas ou mesmo de acidentes, o corpo híbrido se tornou um problema para a tradição do pensamento categorial platônico, aristotélico e cartesiano. Sob este aspecto, Madeira (2010) testa a hipótese de problematizar o híbrido meramente como conceito de difícil apreensão, oscilando entre uma negatividade estéril e uma positividade fértil, ou como novo paradigma. A autora mostra que o termo híbrido foi empregado em vários campos, objetos, fenômenos decorrentes na sociedade, inclusive tanto nas ciências biológicas e sociais quanto na mitologia, na religião, nas artes.

[...] Desde as ciências da vida – Biologia e Botânica –, territórios embrionários deste termo, como exemplo o mular, produto híbrido que resulta do acasalamento do cavalo/égua com a burra/burro, ou das enxertias produzidas nas plantas, com a genética na sua sequência, até, num deslocamento e alargamento às ciências sociais, a palavra veio traduzir uma multiplicidade de objetos, com origens tão diversificadas e, por vezes, aparentemente tão distintas. Estes objetos, advindos de fenômenos de hibridação mitológicos, religiosos, étnicos, linguísticos, culturais, artísticos, tecnológicos [...] (MADEIRA, 2010, p. 9).

Quanto à origem da palavra, a autora destaca que:

Na origem etimológica, que reporta ao grego *hybris*, a palavra ganha como primeiro significado “tudo o que excede a medida, excesso; orgulho, insolência; ardor excessivo, impetuosidade, exaltação; ultraje, insulto, injúria, sevícia; violência”, sendo que na sua tradução posterior para o latim, *hybrida*, adquire o significado de “bastardo” (MADEIRA, 2010, p. 10).

Neste sentido etimológico e histórico, um ser híbrido – por exemplo, um monstro – está diretamente ligado ao grotesco, na medida em que não segue a harmonia da normalidade, contrapõe-se a ela, questionando-a, embaraçando os sentidos na ambiguidade simultânea entre a admiração e o temor. A palavra grotesco, na menção de Sodré e Paiva (2002), está associada ao desvio de uma norma expressiva dominante, à heterogeneidade na composição dos elementos, à irrupção do “natural”, à transgressão das leis da natureza e da proporção.

O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos “caóticos” ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 25).

Percebemos, deste modo, que o grotesco tem relações por demais estreitas com o conceito de estética. A estética compreendida como uma faculdade humana baseada “na consciência de que há uma harmonia entre o entendimento e a imaginação e que, uma vez que essa harmonia pode ser apreendida por qualquer ser racional, os juízos de gosto podem ser partilhados pelos outros atingindo assim a sua necessária objetividade” (SODRÉ; PAIVA, 2002 p. 127). É necessário compreender que o campo social recebe influências das aparências sensíveis, “não necessariamente instaladas na ordem do real, mas também do possível e do imaginário. Somos afetados todo o tempo por volumes, cores e ritmos, assim como por narrativas e frases” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 38-39).

Os híbridos e os grotescos são seres de fronteiras: carregam traços da normalidade ao mesmo tempo que desviam dela; tratam de normalidades deformadas intencionalmente ou não. Não obstante, causam espanto nos normais justamente porque têm, necessariamente, em suas origens, em suas ascendências, os seres normais; ademais, o híbrido e o grotesco não são passíveis de naturalmente transmitirem suas características aos seus descendentes, ou por serem estéreis ou devido às leis da genética. Parece que, aos olhos dos normais, o híbrido e o grotesco causam esteticamente espanto porque aqueles se reconhecem nestes.

Por algum poder semiótico da linguagem dos traços, os normais se identificam com o híbrido e o com o grotesco. Do contrário, os normais não seriam subjetivados na sociedade, não estariam diretamente ligados ao grotesco no instante em que tais configurações não fizessem parte de si na geração de desconforto/espanto às fronteiras simbólicas presentes na sociedade. O híbrido e o grotesco, por conseguinte, não são opostos ou negativos à humanidade. Muito pelo contrário, ambos não remetem ao não humano,

mas sim, ao quase humano, assim como os titãs da mitologia grega não são não deuses ou não humanos, já que têm características de ambos os seres.

Na compreensão de Lessa (2005), o monstro não é caracterizado pela sua distância em relação ao humano, como sendo “[...] um pouco para cá ou para lá do humano. O perigo seria a mistura deste outro [o monstro] com a figura do que se denomina como humano. Esta mistura das fronteiras determinaria um humano diferente [ou quase humano, assim como o humano pode ser um quase monstro]” (LESSA, 2005, p. 57). O monstro, por essa via, permite, como híbrido, que o ser humano se relacione com seus próprios limites de modo simbólico. Quase humano, o monstro é aquilo que não poderia ser; como na mitologia grega, está atrelado à infração de uma lei, como o caso do incesto.

Não obstante, o ser humano, como quase monstro, às vezes se movimenta em direção a estados de que não poderia se aproximar. De tal modo, transformando-se em seres que nunca poderia ter sido, o ser humano, como um monstro que desdenha das leis, comparado ao Ciclope que tenta devorar Odisseu, se permite a atos de liberdade que, do ponto de vista cultural, podem ser apreendidos como crimes. Inseridos nessa dialética simbólica, o humano admira a liberdade do monstro – liberdade que questiona os limites naturais e culturais da humanidade. O monstro, por conseguinte, “[...] determina o espaço onde as fantasias interditas podem se expressar, onde o limiar do permitido e o não permitido estão definidos” (LESSA, 2005, p. 52).

Assim, o presente escrito está dividido em duas partes: na primeira, apresentamos o híbrido na sua relação com o monstro, tendo como campo a mitologia e estabelecendo um arrolamento destes com o grotesco e com a fusão do corpo com a tecnologia – carne e máquina. Na segunda parte, a partir da semiótica de Peirce, tentamos entender as condições pelas quais estes híbridos tecnológicos são subjetivados, ou seja, o modo pelo qual o híbrido, o monstro e o grotesco são apreendidos, isto é, geram significações, sentidos e sentimentos responsáveis por colocar em crise os sistemas de pensamento organizados por categorias essencialistas e naturalistas, como é o caso de nossas ciências ocidentais crescidas com base em suas taxionomias aristotélicas e cartesianas cujo fundamento é o pensamento binário ou dicotômico.

Do conceito de híbrido e suas relações com o monstruoso e o grotesco

Apesar dos vastos campos em que o termo híbrido é aplicado, o apresentamos aqui com foco na mitologia, no monstro, estabelecendo assim uma relação com o grotesco. Na mitologia, o termo grego Hybris (deusa que para os gregos personificava o exagero e a insolência) remete à ideia de ligação, na qual a mistura de coisas de ordem distintas resulta em algo ou em excesso ou em falta. De tal modo, isto está ligado com o termo monstro, presente tanto na mitologia quanto na ciência moderna (MADEIRA, 2010). Sob este aspecto, os termos

“monstro” e “híbrido” chegam a estar tão relacionados, que o significado de um ser híbrido foi representado em monstros/criaturas da mitologia grega, bem como na ficção científica. Tais monstros personificavam a figura do “bastardo”.

[...] Série de seres fabulosos, verdadeiros compósitos de natureza mista, constituídos pela mistura de animais de diferentes espécies, como os grifos (animais com cabeça de águia e garras de leão), ou por uma combinação de animais com humanos, como os centauros (homem com corpo de cavalo), os sátiros (mistura de homem e bode), os cinocéfalos (homens com cabeça de cão), ou mesmo o Minotauro (homem com cabeça de touro). Mitos que, na sua generalidade, continham uma história moral sobre o resultado de uma conduta humana malconduzida [...] (MADEIRA, 2010, p. 10).

Madeira (2010, p. 13), baseada em Patrick Tort, mostra-nos que a origem da palavra monstro está ligada a duas fontes do latim. A primeira relaciona-se a *monstrum*, ou seja, o que evoca um “efeito de exibição”, de mostrar, de apresentar, o que gera uma estranheza suscitada por um fenômeno que é irregular e excepcional, o que depois vem a se associar ao termo prodígio. O segundo termo relaciona a palavra monstro ao *monestrum*, que significa advertir, prevenir, anunciar. Juntando estas duas versões da etimologia da palavra, podemos perceber o esforço ideológico de alguns setores da sociedade moderna para atrelar os híbridos à figura dos monstros como desvios inaceitáveis da normalidade, bem como advertências acerca do mal, em especial nas leituras teológicas das religiões judaico-cristãs. Nesse caso, o híbrido monstruoso aparece como um sinal enviado por Deus, anunciando acontecimentos que viriam transformar a ordem da história e do mundo (MADEIRA, 2010).

O No entanto, a ciência aliada aos estudos da genética permitiu identificar as causas de alguns hibridismos, retirando deles os signos ideológicos da monstruosidade e trazendo-os para o mundo orgânico (ou seja, saindo de um estatuto teológico para um científico), gerando o início de um processo para a integração do híbrido – logo, do monstro –, incidindo nas suas naturalização e banalização (MADEIRA, 2010). Sobre a participação da ciência neste processo de cientificização e “naturalização” do monstro, vale mencionar que:

A ciência tem sido, pois, uma espécie de matriz que tem permitido não só integrar ou eliminar os velhos monstros como proteger os actuais, tornando-os menos monstruosos [...]. Se é um facto que estes monstros naturais se encontram em declínio, no entanto, sabemos hoje que também a própria ciência, com a ajuda das novas tecnologias, tem possibilitado o nascimento de novos e renovados monstros, num processo que se ajuste a um homem idealizado, mais próximo da sua imagem sonhada ou das possibilidades do seu tempo, seja ele constituído por próteses tecnológicas (mais próximas do cyborg) ou biológicas (MADEIRA, 2010, p. 24).

Nestesentido, consideramos que a ciência/tecnologia, ao mesmo tempo que faz parte da “desnaturalização” do híbrido, muito mais que isso, faz parte também de um processo de geração de novas combinações e, portanto, de novos corpos, que motivam o pensamento, pela via do estranhamento, a novas significações,

incluindo a monstruosidade. Com o desenvolvimento da modernidade, embora sua ideologia iluminista tenha investido na eliminação do grotesco e na superação dos mitos, acabou-se, contraditoriamente, incentivando imaginários monstruosos com base nas teorias e nas tecnologias que aos poucos vieram surgindo.

Certamente, o principal híbrido da modernidade, com base nas fantasias científicas e alquímicas em torno das descobertas da anatomia e da eletricidade, é o famoso monstro criado pelo doutor Frankenstein na obra de Mary Shelley, cujo subtítulo responde pelo nome de “o moderno Prometeu”, como referência ao personagem, de mesmo nome, derivado da mitologia grega. Prometeu, às vezes retratado como deus (puro), outras como titã (híbrido), devido à sua ascendência, corresponde à divindade que criou o homem a partir do barro e do fogo de Zeus. Nesse sentido, a estória de Mary Shelley retrata o doutor Frankenstein como sendo um Prometeu moderno, já que, do mesmo modo que o deus/titã grego, tenta criar o homem a partir de matéria terrena, agora, em vez do barro, a própria carne humana.

No entanto, diferente de Prometeu, em vez de criar um homem, constrói um monstro mediante procedimentos de hibridação, misturas, enxertos. O problema se amplia na medida em que os resultados anatômicos da técnica de hibridação manifestam uma forma apreendida esteticamente, ao olhar do homem, como monstruosa, pois a figura da criatura do doutor possibilita a emergência do sentido humano do grotesco, já que a superfície de sua pele apresenta marcas de costura para fixação dos enxertos, suas dimensões anatômicas fazem lembrar um gigante, bem como há falta de simetria entre os membros, e os lados do corpo remetem a deformações. Nesse sentido, os monstros, como mitos, em vez de serem destruídos, tendem, historicamente, a se “atualizar” nos limites das fronteiras entre o humano e o quase humano, sendo eles uma importante fonte de reflexão sobre o híbrido na sociedade contemporânea..

Com base nessas caracterizações da relação do híbrido do com o monstro, vejamos como a identificação de um e de outro com o grotesco não se trata de um arbitrário linguístico, pois um valor semântico pode ser encontrado em sentido etimológico. O termo grotesco surgiu na década 1480, quando das escavações arqueológicas nas ruínas de *Domus Aurea*, palácio de Nero (imperador romano que botou fogo em Roma) no período 58-64 a.C. Ao escavarem algumas grutas (*grottas*, em italiano), os arqueólogos se depararam com algumas pinturas fixadas nas paredes subterrâneas das Termas de Tito. Os desenhos representavam caracóis, folhas, animais com cabeças humanas, isto é, figuras híbridas cuja impressão estética da observação foi de monstruosidade. Nesse contexto, referindo-se às figuras monstruosas encontradas nos subterrâneos das *grottas* romanas, os exploradores denominaram as imagens lá encontradas de “*grottescas*”. Em francês, a palavra também tem o mesmo princípio, pois, da palavra *crypta*, do grego *kryptós*, nasceu o *crottesque*.

Encontrando essas condições etimológicas e históricas das aproximações

entre o monstro, híbrido e grotesco representam algo inquietante, surpreendente e às vezes até mesmo algo risonho do real. Neste sentido, as diversas representações de monstros, nas mais diversas áreas da sociedade, apresentam-se tanto por um apelo do que é considerado baixo ou, etimologicamente, subterrâneo, pois pode ser remetido ao que se esconde nas profundezas das grutas, criptas, cavernas, quanto pela exposição do mal-estar do corpo inserido na linguagem, inicialmente pictórica e, depois, literária. As sensações de monstruosidade e de grotesco são resultados conflitantes entre o cultural e o corporal (SODRÉ; PAIVA, 2002). Como exemplo, a cultura dos arqueólogos em face dos corpos híbridos – enxertos entre animais, plantas, humanos – pintados nas *grottas* construídos com base em outra cultura.

Para Lessa (2005, p. 52): “O nosso medo comparece no momento que as categorias culturais são questionadas com a ameaça do monstro de ultrapassar as fronteiras. O monstro possibilita uma releitura do que, culturalmente, nos é imposto.” Baseado nas ideias de José Gil, Lessa (2005) argumenta que essa atração pelos monstros – e logo, pelo grotesco (encontramos a figura do monstro/grotesco nas mais variadas facetas da sociedade, como no cinema, na televisão, nos videogames, em livros, em peças de teatro, na dança etc.) – se dá pelo fato de o ser humano atualmente estar incomodado ou estar se questionando sobre a sua própria humanidade. O exercício de questionar a humanidade implica um movimento dialético que problematiza a cultura e a natureza. Esse corpo grotesco, conformado em lei do movimento segundo a qual deve apresentar as formas femininas, se constrói por meio da redução a padrões geométricos de movimentos na ginástica rítmica.

Neste sentido, os monstros, quase humanos, serviriam como balizadores negativos e positivos da nossa humanidade, como o outro da normalidade, cujos parâmetros são culturais, mas sem perder de vista o natural, isto é, o corpo biológico e anatômico. Podemos ainda considerar que essa admiração pelo monstro representa o desejo da humanidade de transpor, como no caso do doutor Frankenstein, as barreiras naturais (físicas e biológicas) e culturais (morais) que lhe foram postas. Pautando-nos nas palavras de Lessa (2005, p. 57), a monstruosidade é criada no momento em que são ampliadas as distâncias e as discrepâncias entre as culturas categoriais e os dados da realidade provenientes da natureza ou de outra cultura. Para tanto, não podemos perder de vista que um dos principais modos de se colocar em crise sistemas categoriais é a mistura.

Sob este aspecto, relacionando novamente o monstro e o grotesco, Sodré e Paiva (2002, p. 55) mencionam que “em todas as expressões do grotesco, o monstruoso (sob formas humanas, animais, vegetais ou mesmo maquínicas) destaca-se como o traço mais constante. Muito já se disse sobre a aparente necessidade que têm as culturas de figurarem monstros”. Podemos considerar que o monstro é marcado, sobretudo, pela anormalidade e desarmonia representada, contrapondo padrões já estabelecidos, ou seja, contra a “natureza” das coisas – está aí mais uma relação com o grotesco. Para Lessa (2005, p. 53): “O

monstro se apresenta como uma forma natural da contranatureza. [...] É através do monstro que conseguimos obter a inteligibilidade do que se considera como anormal [...] à conceituação que se tem do ponto de vista da natureza e cultura.”

Sob esta lógica, esse ato “contranatural” acontece por meio da hibridação, e isso gera senão uma questão de ordem epistemológica (dizemos também, filosófica) na medida em que a classificação do híbrido parte da própria impossibilidade de classificação em modelos ou conceitos já estabelecidos. Neste sentido, o conceito de híbrido só pode apreender um conjunto de conceitos flexíveis e relativos, nos quais se constatam alterações de ocorrências. Assim, consideramos tal conceito rico na medida em que ele pode representar tanto fenômenos que estão em voga na sociedade (a hibridação do corpo, o grotesco, o monstro) quanto a própria epistemologia no instante em que surge o questionamento da ciência como território homogêneo, puro e categorialmente fixo (MADEIRA, 2010, p. 97).

[...] A questão da hibridação condensa em si um problema de desestruturação das oposições dualistas emergentes num vocabulário legado da modernidade, onde se condensaram a lógica aristotélica e a epistemologia cartesiana, como natureza/cultura, Estado/sociedade civil, humano/não humano, natural/artificial, erudito/popular, elite/massas, masculino/feminino [entre outros] [...] (MADEIRA, 2010, p. 96).

Neste sentido, podemos retornar aqui à ideia do monstro e do grotesco, quando falamos no deslocamento de fronteiras e na recusa da lógica das classificações binária e naturalista. Pela lógica da monstruosidade, como um registro da materialidade do devir, os ordenamentos categoriais binários e monolíticos são constante e dinamicamente desestabilizados (LESSA, 2005, p. 51). Para Tadeu (2009), os fluxos de hibridação entre o quase humano ou o quase monstro se dão: do lado do organismo (seres humanos que se tornam, em variados graus, “artificiais” ou quase máquinas); do lado da máquina (seres artificiais que simulam características dos humanos e que ainda se apresentam potencialmente melhorados em relação a eles como quase humanos).

Nas palavras de Tadeu (2009):

Implantes, transplantes, enxertos, próteses. Seres portadores de órgãos “artificiais”. Seres geneticamente modificados. Anabolizantes, vacinas, psicofármacos. Estados “artificialmente” induzidos. Sentidos farmacologicamente intensificados: a percepção, a imaginação, a tensão. Superatletas. Supermodelos. Superguerreiros. Clones. Seres “artificiais” que superam localizada e parcialmente (por enquanto) as limitadas qualidades e as evidentes fragilidades dos humanos (TADEU, 2009, p. 12).

Entendemos, pois, que a estrutura está no campo do simbólico, no sentido de um estado do espaço de todas as relações (WILLIAMS, 2012). Pensar o corpo híbrido é pensar relações entre diferentes séries de outras relações possíveis. Isso quer dizer que o corpo híbrido (estrutura) não tem a ver com símbolos a serem percebidos e que têm significado, mas sim com o simbólico no sentido de implicar um rearranjo das relações de estruturas (o organismo e o

maquínico, por exemplo) que permeiam e se entrelaçam entre si, dando estrutura ao corpo híbrido. Isso quer dizer que, quando descrevemos o corpo híbrido, estamos evidenciando determinados paradoxos, baseando-nos em certo agenciamento linguístico do corpo híbrido, ou seja, o corpo híbrido como signo é agenciado ao ser subjetivado para operar no campo da cultura e da natureza.

O híbrido e a experiência fenomenológica

Considerando que o híbrido pode ser apreendido epistemologicamente como um problema crítico categorial para o pensamento em termos de sistema de conhecimento organizado por classificações ou agrupamentos, eleva-se a necessidade de se tratar a questão no campo das subjetividades ou das ciências eidéticas, como é o caso da semiótica. Conforme anunciamos anteriormente, o monstro e o grotesco, na condição de conceitos etimologicamente definidos, podem ser considerados como categorias responsáveis por abarcar as experiências do estranhamento, como é o caso dos fenômenos de hibridização. Em outras palavras, diante de uma crise categorial do pensamento face à realidade que lhe provoca estranhamento, os conceitos “monstro” e “grotesco” assumem o papel simbólico de dar respostas ao desconhecido para o qual a cognição humana organizada epistemologicamente no interior de uma cultura ainda não construiu significados específicos baseados em reflexão demorada e científica.

Em suma, o monstro e o grotesco são categorias não científicas, mas fenomenológicas, utilizadas para dar respostas a problemas científicos ainda sem respostas. Tais conceitos vêm sendo, historicamente, capazes de agrupar fenômenos, modos de existência, maneiras de ser que excedem os sistemas categoriais do pensamento, sem, contudo, deixá-los de fora desse mesmo sistema. Tratam-se, esses conceitos, de zonas cognitivas responsáveis por manter um dado fenômeno estranho em suspensão fenomenológica, porém, não sem significação. Não obstante, tal significação diz respeito a um resultado cognitivo do viver em termos de uma experiência primeira que ainda não passou por um processo racional de depuração e retificação. Nesse sentido, os fenômenos em torno do híbrido podem ser considerados como momentos cruciais em que o pensamento científico se intensifica no exercício de resolver um problema relacionado ao estranhamento – esse como um dos princípios-chave da filosofia.

Essa discussão, por conseguinte, coincide com o período de crise epistemológica e disciplinar da ciência moderna. Em outras palavras, a própria ciência, até então organizada taxionomicamente por disciplinas – estas como categorias do conhecimento –, vem passando por um processo crítico entendido como interdisciplinar ou mesmo, mais radicalmente, como transdisciplinar, em que as fronteiras categoriais das matérias vêm se diluindo ou se confundindo, de modo a causar estranhamentos no campo cultural construído pelo pensamento moderno. A nosso ver, uma das motivações para a crise das taxionomias científicas modernas é o fenômeno do corpo híbrido,

já conceitualmente definido como a fusão entre o corpo humano e alguns componentes físicos e biológicos construídos tecnologicamente como próteses.

Em meio às interfaces da hibridização e da manipulação do corpo pela tecnologia, podemos pensar em dois movimentos constantes entre corpo e tecnologias: do corpo para fora de si; e de fora para o corpo. A fim de caracterizar melhor tais movimentos, pensemos aqui dois processos: *ramificação* (de dentro para fora) e *intromissão* (de fora para dentro).

Em relação ao primeiro processo, podemos pensar nas técnicas e nas tecnologias que geram no corpo *ramificações* (estrutura formada de ramos) para fora de si, nas quais, através de uma mediação acarretada por estas tecnologias (jogos virtuais, celular, redes sociais etc.) entre o corpo e o espaço externo, o corpo expande sua capacidade para além de sua pele, criando verdadeiras ramificações para além dele mesmo, bem como rompendo as barreiras de espaço-tempo. Já o processo de *intromissão* (ato de colocar-se em meio a, de intrometer-se em alguma coisa) caracteriza-se exatamente pela intromissão de técnicas (manipulação genética e anabolizantes, por exemplo) e tecnologias (artefatos como próteses, marca-passos, óculos etc.) que vêm de fora e se fundem com a organicidade do corpo, passando a fazer parte deste, influenciando assim no seu espaço/estrutura e no seu funcionamento.

Já comentado anteriormente, o corpo humano híbrido vem sendo considerado a última fronteira para o pensamento disciplinar. Isso se deve, segundo Bártolo (2007), ao seu vasto horizonte de possibilidades de significações. Por serem estas significações de ordem cultural e epistêmica, e portanto ocorrerem por conta de processos cognitivos de classificação, podemos também dizer que a crise é de ordem subjetiva ou eidética. Com efeito, o híbrido é uma espécie de agente empírico capaz de gerar experiências subjetivas de estranhamento, já que ele se encontra em contradição com as bases culturais e epistêmicas já subjetivadas no sujeito da experiência. Por essa via, o estranhamento subjetivo é sempre fruto de contradições entre sistemas de agrupamento de corpos de acordo com suas características, traços, formas, componentes e composições.

A subjetivação, para Peirce (2005, p. 251), envolve a cognição. Desta forma, o “[...] elemento subjetivo não é, necessariamente, conhecido de imediato, mas é possível que uma tal intuição do elemento subjetivo de uma cognição de seu caráter, quer seja sonhar, imaginar, conceber acreditar etc. devesse acompanhar toda cognição”. Ou seja, embora as experiências de estranhamento não contem com referências epistemológicas e culturais suficientes para apreender seus objetos em categorias preexistentes ao contato, o pensamento humano parece sempre operar como se a novidade já fosse velha conhecida. Isso quer dizer que o novo, o estranho, é sempre visto com base na mirada dos significados já construídos em experiências anteriores. Impaciente e impossibilitado de ter uma experiência pura e antepredicativa, para Peirce, não existe experiência sem significação, pois a subjetividade sempre irá associar algo externo a algo interno.

Nesse sentido, o pensamento humano funciona segundo algumas regras:

1. Não temos poder algum de introspecção, mas, sim, todo conhecimento do mundo interno deriva-se, por raciocínio hipotético, de nosso conhecimento dos fatos externos;
2. Não temos poder algum de intuição, mas, sim, toda cognição é determinada logicamente por cognições anteriores;
3. Não temos poder algum de pensar sem signos;
4. Não temos concepção alguma do absolutamente incognoscível (PEIRCE, 2005, p. 260-261).

Estas questões dizem respeito a como os signos são formados na mente do interpretante e dão conta do processo – cognitivo – de subjetivação, no qual, através destes novos signos, são formados novos conceitos, novas ideias, novas designações, haja vista que estes signos só ganham força se compartilhados por determinada cultura/sociedade, que, ao incorporá-los socialmente, acabam por criar barreiras, preconceitos, pontos de vista, julgamentos com base em conceitos que são externos ao objeto, pois são mediados pela experiência subjetiva do pensamento categorial que busca aplicar sua organização interna à realidade externa. Entretanto, não se trata de uma aplicação linguística arbitrária de uma palavra sobre a realidade, tal como foi concebida pela semiologia de Saussure. De acordo com Peirce, para que um signo ou pensamento prévio dê sentido subjetivo a uma realidade externa, é necessário que haja alguma correspondência materialmente visível, objetivamente demonstrável.

É isto que acontece com o híbrido associado ao grotesco e ao monstruoso: apesar de eles causarem estranhamento por uma aparente falta de sentido imediato, pois parecem escapar às prévias fronteiras do sistema categorial – cultural e científico –, não quer dizer que o mesmo fenômeno não tenha qualquer relação com a subjetividade do observador. O híbrido, posto sempre como uma novidade, carrega aspectos do monstruoso e do grotesco. Monstruoso porque impressiona. Grotesco porque revela relações corporais desconhecidas, escondidas no horizonte de possibilidades até então impensadas, de modo que o escondido e o inexistente são, fenomenologicamente, a mesma coisa, já que toda a consciência é a consciência de algo e toda a existência é para uma consciência, algo que motiva o movimento da consciência em pensamento.

O corpo híbrido, apreendido na condição de composição corporal de inúmeros elementos articulados, deve ser compreendido como um objeto semiótico porque se trata de uma composição de elementos apreendidos pelo pensamento como traços, características, caracteres, sinais, aspectos, sintomas, isto é, signos. Por essa linha de raciocínio, o pensamento humano é incapaz de apreender imediatamente um fenômeno no sentido do que realmente é. Diferentemente, a experiência humana se limita ao que se pode dela pensar por meio de signos. Nas palavras de Peirce (2005, p. 252): “[...] O único caso de pensamentos que nos é dado a encontrar são de pensamento em signos [...]. Um pensamento que não se pode conhecer não

existe [...]. Todo pensamento, portanto, deve necessariamente estar nos signos.”

Em suma, Peirce (2005, p. 255) aponta que “[...] todas as nossas concepções são obtidas por abstrações e combinações de cognições que ocorrem inicialmente nos juízos da experiência”. Podemos afirmar que a experiência é uma das partes fundamentais da subjetividade e da subjetivação, pois é por meio desta que novos signos são evocados e externados, sempre com base em signos já subjetivados. Para este texto, trazemos o monstro e o grotesco como exemplos desta ação subjetiva que recai sobre o corpo híbrido como problema categorial, pois as experiências externas – filmes, classificações, conceitos etc. – a respeito deste corpo nos levam a classificá-lo dentro deste limite semiótico.

Portanto, toda novidade fenomênica é operada conforme semelhanças e diferenças que nos orientam a calcular se algo é ou não é a partir do é ou não é parecido com algo. O corpo híbrido, por sua vez, coloca justamente essa operação originária ou fenomenológica do pensamento: um humano com perna de alumínio continua a ser humano? Um ser humano que faz uso de anabolizantes químicos para aumentar seu desempenho atlético pode ser considerado como tal? Assumindo que vivemos em uma época em que os limites tradicionais da humanidade vêm sendo desestabilizados por novos modos de existência da matéria, de acordo com Santaella (2007, p. 129), “[...] a condição pós-humana diz respeito à natureza da virtualidade, genética, vida inorgânica, ciborgues, inteligência distribuída, incorporando biologia, engenharia e sistemas de informação”.

O corpo híbrido, tanto como composição artificial de matérias quanto como parte de um circuito integrado de informações e conhecimentos (SANTAELLA, 2007, p. 130), desafia o pensamento, a técnica e a tecnologia humana a teorizar para além de suas experiências historicamente anteriores. Força-nos a pensar extemporaneamente. Desafia-nos à reflexão no campo do impensado, com base em conceitos e tecnologias ainda impensadas. A tentativa de conceituar o corpo híbrido implica um problema no apoio cognitivo aos signos já presentes na cognição humana. Uma das saídas é não nos satisfazer com as categorias já existentes, para que forcemos a ciência a operar por um processo que Peirce (2005) chamou de “abdução”, a proposição de novos signos, segundo novas relações ainda não concebidas pela história do pensamento.

Considerações finais

Buscamos refletir sobre o corpo híbrido e percebemos que este vem se apresentando tanto como sistema integrado de conhecimento quanto em suas composições materiais artificiais. Isso gera um rompimento das fronteiras semióticas já estabelecidas histórica, etimológica e epistemologicamente, no instante em que devemos lançar mão de signos que ainda não pertencem às categorias de pensamentos que formam a sociedade contemporânea.

Com efeito, a questão que se coloca é como será possível fazer com

que as significações monstruosas e grotescas sobre o corpo híbrido – o organismo e o maquínico – sejam superadas em face de suas raízes históricas, etimológicas e epistemológicas em direção aos destinos biônicos do corpo. Será que o aumento na frequência e na frenética difusão contemporânea da figura do híbrido pode fazer com que este seja visto segundo novos signos? A exibição cada vez mais comum dos corpos tecnologicamente híbridos irá desencadear novos signos na medida em que são subjetivados pelas experiências contemporâneas mediadas pelos procedimentos científicos e artísticos que valorizam o pós-humano, o pós-biológico, o ciborgue? Assim, como superar nossas experiências históricas acerca do híbrido no sentido de um prefixo “pós” que remete ao sentido de superação de algo? Falar em pós-humano seria falar em pós-histórico, pós-moderno, pós-estrutural?

Referências bibliográficas

BÁRTOLO, J. *Corpo e sentido: estudos intersemióticos*. Covilhã: Livros LabCom, 2007.

COSTA, C. C. *Corpos híbridos: a construção do corpo humano na modernidade a partir da arte e da tecnologia*. 2009. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba.

LESSA, E. S. *Corpo e hibridação na atualidade tecnológica*. 2005. 102 f. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MADEIRA, C. *Híbrido: do mito ao paradigma invasor?* Lisboa: Mundos Sociais, 2010.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTAELLA, L. Pós-humano: por quê? *Revista USP*, n. 74, p. 126-137, jun./ago. 2007.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Maud, 2002.

TADEU, T. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. .

WILLIAMS, J. *Pós-estruturalismo*. Petrópolis: Vozes, 2012.

1. O termo “ciborgue” deriva de *cyborg*, a abreviatura de *cybernetic organism*. *Kybernetes* vem do grego, que significa “o homem que dirige”.

A comunicação em performances- polvo: corporalidades inassimiláveis em gordura e suor esparçando os limites de gênero

*The communication in octopus-performances: inassimilable
bodies in fat and sweat unraveling the limits of gender*

Camila Olivia de Melo

Graduada em Comunicação Social pela União da Faculdade dos Grandes Lagos (UniLago),
especialista em Comunicação Política e mestra em Comunicação pela Universidade Federal
do Paraná (UFPR)

Regiane Ribeiro

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina, mestra e
doutora em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP),
professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo

Este artigo tem por objetivo investigar os processos comunicativos em performances artísticas, tomando como ponto de partida as produções performáticas de atitude *queer* em uma Casa de Cultura autogestionada na cidade de Curitiba, no Paraná. Por meio de notas de campo e análise de narrativas, é possível perceber as intenções comunicativas de três *performers* da cidade. Há, através das performances, uma vontade de comunicar e expurgar, de qualquer maneira (seja de forma grotesca, suada ou inassimilável), a revolta e a indignação em relação às normas de gênero. Uma comunicação que é subjetiva, sendo narrada para além dos meios tradicionais, pelos próprios corpos.

Palavras-chave: comunicação; performance arte; *queer*.

Abstract

This article aims to investigate communicative processes in artistic performances, taking as starting point the queer attitude performances in a Culture House self-managed in the city of Curitiba, Paraná. Through field notes and narrative analysis is possible to find the communicative intentions at the work of three performers. There is through the performance a will to communicate and to purge – in a grotesque, sweaty or inassimilable way – the revolt and the indignation against gender norms. It is a subjective communication, narrated beyond traditional media, by the bodies themselves.

Keywords: communication; performance art; *queer*.

Introdução

*A política dos cyborgues é a luta pela linguagem,
contra a comunicação perfeita, contra o código único,
contra a perfeição dos significados,
insistindo no ruído, na poluição,
nas fusões ilegítimas entre animal e máquina.*

Donna Haraway

Há certamente um desafio aos Estudos da Comunicação quando consideramos o corpo como potência político-comunicativa. Tomando o corpo como espaço de emissão de mensagens, seguimos nesse desafio para refletir sobre os processos de comunicação que envolvem o nojo em corporalidades consideradas grotescas, suadas e inassimiláveis. As discussões que aqui propomos seguem os Estudos Culturais e fazem parte da dissertação intitulada *Do palco ao asfalto, dos meios aos corpos: observando os tentáculos da performance-polvo como estratégias comunicativa-educativa* (MELO, 2014).

Para este artigo, o recorte feito faz uso do conceito de performance arte como meio de comunicação corporal, e a partir dele apresentamos três interlocutoras entrevistadas na pesquisa. É interessante frisar que o corpo textual deste artigo surge através das análises de narrativas “*bicha-loucas*”, de subjetividades híbridas que cambiam entre os reinos animal e vegetal. Com isso, queremos dizer que seguimos uma orientação *queer* para descrever o que chamamos de performance político-artística e como ela se relaciona com as discussões da comunicação. Uma comunicação pensada por outros lugares, um “pensar a comunicação”, como instiga Dominique Wolton (2004).

A noção de performance arte, da qual partimos, é uma produção de comunicação de atitude político-artística baseada no que Marvin Carlson (2004, 2011) e Rose Lee Goldberg (2006) chamam de performance arte moderna, aquela em que de uma estrutura fixa e não interativa passam a transbordar os limites do palco e da rua, dos figurinos carregados para pequenos e simples objetos de profundo significado, ou, ainda, podemos inferir, uma noção de performance política com uma atitude *queer*.

O entendimento do termo *queer* em nosso artigo está sendo elucidado por Guacira Lopes Louro (2001, 2008, 2009) e Richard Miskolci (2012, p. 24), que descrevem o termo como um “xingamento”. A palavra *queer* estaria contextualizada em um período de resistência a “um novo momento biopolítico instaurado pela AIDS”. Por isso, *queer* era uma das palavras afrontosas utilizadas para insultar pessoas com modos de vida divergentes dos propagados pelo discurso moral e científico da cultura norte-americana. No Brasil, são equivalentes as palavras “bichinha”, “sapatão”, “gorda”, “aidético/a”, “efeminado”, “machona”. Nesse sentido, a proposta dos Estudos *Queer*, em poucas linhas, é contestar o que é natural/biológico, observar como se dão as estratégias

de poder e as resistências, sendo elas cotidianas, de acordo com o pensamento filosófico de Michel Foucault (1984, 2011). Os sujeitos *queer* de maneira nenhuma se configuram como universais ou estáveis. São de caráter híbrido, plural e desafiador, e não estão à procura de verdades e respostas unilaterais. Consideram substancialmente que a ordem heterossexual está ligada ao que se entende por natural, coerente e biológico, de modo a legitimar alguns corpos e, conseqüentemente, desprezar outros (MISKOLCI, 2012).

O pensar *queer* instiga desestabilizar certezas, provoca novas percepções, posiciona-se contra os modelos heterorreprodutivo e heterorreferencial, incita uma posição política crítica às ordens/normas estáveis de gênero. Vale ainda levantar a questão: quais seriam as características do sujeito *queer*? Miskolci (2012, p. 32) arrisca uma descrição: “Esquisitas, estranhas, anormais, bichinhas, sapatões.” Beatriz Preciado (2005, p. 126, tradução livre) acrescenta “sapaloba, bigode-lésbico” para pontuar a “resistência lésbica à incorporação da feminilidade heterossexual”. Entre tantas demarcações da diferença, há quem, com seus seios e bigodes, desafia a norma.

Os Estudos *Queer*, portanto, negam-se a considerar em suas produções teóricas um sujeito normativo e universal, enxergando as questões de um outro lugar, de dentro dos bueiros, nos desencontros e conflitos. A perspectiva *queer* sugere, além disso:

O questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva. As questões insolúveis não cessam as discussões, mas em vez disso, sugerem a busca de outras perspectivas, incitam a formulação de outras perguntas, provocam o posicionamento a partir de outro lugar (LOURO, 2001, p. 14).

Ao trazer para as discussões da comunicação a problemática do sujeito universal, estamos pensando juntamente com as discussões já há tanto tempo levantadas pela Teoria Feminista. E é nesse ponto, no qual mesclam a concepção dos sujeitos *queer* com o sujeito da comunicação, que acreditamos tornar possível a pesquisa em comunicação pautada por outro viés epistemológico, procurando seus objetos em outros lugares, em um lugar outro. Martín-Barbero (2009) nos chama a atenção, especialmente, para um certo aprisionamento teórico quando delimitados – com exatidão – nossos objetos e, por isso, nos sugere a procurar nas pessoas, no cotidiano, o exercício da comunicação. Segue o autor: “Atrevermo-nos a inventar um outro modo de pensar a comunicação, já não mais a partir da psicologia social norte-americana ou da semiótica francesa, mas a partir da cultura, das culturas, da nossa própria vida social e cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 144).

Nesse sentido, nos atrevemos a contar uma parte dos resultados obtidos com a pesquisa e, assim, descrever os processos subjetivos da produção de performances arte *queer*. Isso se deu por meio da observação participante, conversas

informais, registros em diário de campo e entrevista narrativa, com a finalidade de investigar performances produzidas por sujeitos integrantes da Casa de Cultura autogestionada Selvática Ações Artísticas, na cidade de Curitiba, no Paraná. Para tal descrição, trazemos ao texto três integrantes da Casa: Guilherme Ossani, que será chamado de “A Gui”; Stéfano Belo, “Théo, o Belo”; e Tamíris Spinelli, “Miro”. As três interlocutoras (adotaremos o gênero textual feminino para contemplar suas identidades de gênero) possuem intensa produção de performances arte no período da pesquisa: de 2012 até a metade de 2013.

No presente artigo, cada uma das interlocutoras exercerá uma diferente contribuição à reflexão que propomos. A Gui nos auxilia com sua descrição de performance arte como sendo um “polvo”, ventosas e tentáculos representando as diversas linguagens com que dialoga. Com Miro e Théo, iremos nos aprofundar em uma descrição mais densa de suas trajetórias, pois nos chamam atenção sobre a potência comunicativa que corpos suados, gordos e inassimiláveis podem alcançar. Fazem ainda pensar a respeito de sensações, a exemplo do *nojo*, como ferramenta de resistência nas performances artísticas.

Gostaríamos ainda de detalhar um pouco mais, de maneira descritiva, as performances arte da Casa Selvática. Para isso recorreremos a algumas anotações do diário de campo:

É possível perceber que as partícipes da Casa Selvática utilizam símbolos próprios para comunicar seus eventos. Por exemplo, a decoração que fazem no portão/calçada/árvore. (Percebo isso quando é o) caso de um evento organizado por outras companhias, pois nestas situações a casa fica sem a personalidade Selvática. As palavras que mais me chamaram a atenção hoje foram: Arrasou, Drag Bicha, Drag Crazy, Drag King, Apocalipse. Palavras comuns (ditas em espaços frequentados por sujeitos desviantes da norma), o que me chama atenção nelas é o tom com que são ditas. Percebo que a Casa Selvática é um espaço de visibilidade, da expressão comunicativa desses sujeitos-artistas. Estes colocam-se para fora, emitem em colagens no próprio corpo, no cabelo, nos olhos, nos movimentos corporais o que querem comunicar. Essa comunicação gira ao redor dos acessórios, cabelos, unhas bem-feitas, sapatos de salto, vestidos coloridos, maquiagem impecável, meia-calça colorida, batom perfeito. Mas percebo principalmente que é no corpo que se pendura o que se quer comunicar e é nele que se evidencia o brincar dos gêneros. Não há uma preocupação com implantes de seios ou sutiãs com enchimento. Os vestidos necessariamente se adequam a diferentes formas de corpos (Nota do diário de campo, dezembro de 2012 [quinta-feira – noite]).

A partir desse quadro, temos dois pontos de inquietação: o primeiro é uma concepção instrumentalista e binária da comunicação, pois com os Estudos Culturais a comunicação pode assumir uma dimensão para além dos artefatos, para além da emissão-recepção; o segundo ponto a incomodar é ter a heterossexualidade e suas regras de existência como obrigatórias. Há, pelas performances, uma vontade de comunicar e expurgar de qualquer maneira,

seja de forma suada, pulsante ou inassimilável, a revolta e a indignação em relação à heterossexualidade obrigatória. Nesse sentido, para esse artigo, propomos a seguinte questão: o que o sujeito, de corporalidade não normativa, pretende emitir com a produção de suas performances artísticas? Uma questão simples, que revela por meio de um mosaico narrativo subjetividades de resistência, visibilizando os próprios corpos como campo de batalha.

Performance arte e performance-polvo como expressões político-comunicativas

Seguimos com uma contextualização conceitual de performance arte para, depois, adentrarmos nas análises das narrativas obtidas na pesquisa. Nos próximos parágrafos, será tecida uma trança entre a concepção de performance dos teóricos Carlson (2004, 2011) e Goldberg (2006), para logo após contrastar com a maneira própria que as três entrevistadas descrevem seu trabalho performativo.

Caracterizada como ações realizadas com o corpo, a performance arte é, acima de tudo, uma comunicação corporal. O conceito de performance arte nos auxilia a traçar um caminho inteligível na grande teia dos Estudos da Performance. A ação performance está sendo pensada aqui como expressão comunicativa, como o espaço corporal estratégico para emitir mensagens, ou seja, corpos produzindo comunicação subjetiva.

A fim de encontrar uma aproximação com o conceito de performance arte, entre as diversas vertentes teóricas, Carlson (2011) lança uma pergunta ao campo dos Estudos da Performance: “o que é performance?”. Uma pergunta que ele mesmo considera “difícil”, por se situar em um campo de estudos “complexos”, que se interliga a diferentes áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia, a Comunicação, a Psicologia, a Linguística e a História da Arte. Tateando uma descrição-definição, Goldberg (2006, p. 8) nos conta que a performance ao longo do tempo tem sido um “*meio ou um canal*” para dirigir-se a um público, levando questões críticas em relação, principalmente, às concepções hegemônicas de arte e cultura. Tal “obra-performance”, como a autora chama, pode ser produzida como um “espetáculo” (solo ou grupo) e também como criação do próprio *performer*, sendo possível agregar a ela elementos de iluminação, figurino e música simples ou sofisticados. Escandalizando e chocando a plateia, seja no teatro, na esquina, no café ou no bar, a performance apresentaria, assim, criticidade.

Entrelaçada a essa perspectiva de Carlson (2004, 2011) e Goldberg (2006), podemos situar a reflexão de nossa entrevistada A Gui. Na época da entrevista, ela estava com 24 anos (natural de Lages, em Santa Catarina), era formada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Tinha um corpo esguio, nariz fino, lápis preto nos olhos, as costas alinhadas, vestindo desde brilho a camisas tropicais. Um corpo que balança a cabeça quando solta

uma gargalhada, que se autointitula “uma árvore com frutas híbridas”. Sempre com a vontade de não ter planos, de acionar seu devir matilha e percorrer os mais variados campos do mundo. A Gui é uma energia mutante, cíclica, rodopiando por entre meus canais de recepção.

Encontramos no diário de campo uma passagem em que ela nos conta que a performance seria “uma intersecção de linguagens, um *polvo* que se alimenta de diversas linguagens artísticas para fazer uma outra coisa”. A Gui nos mostra também em sua entrevista que a performance pode ser uma maneira de trabalhar na “própria carne”, uma ação de sua própria vida. O corpo seria, então, a sua própria obra. Tomando o corpo como ferramenta de emissão de mensagens, ainda é possível perceber na fala de A Gui o sentido de “aderência” que a performance alcança, chegando a compará-la com um polvo, justamente por reunir imagetivamente os reinos e, assim, ilustrar a *performer* como tendo muitos tentáculos, que buscam elementos em diversos lugares para fazer aderir em suas mãos-ventosas diferentes linguagens e objetos. Com essa possibilidade artística, A Gui mostra ainda como a performance pode ser um “*manifesto de si*”:

Acho que a grande pira da perfo [m jeito íntimo de chamar a performance], o mais forte, o mais foda... é tipo o processo... É essa alteração da própria vida e como essas coisas caminham juntas. [...] Porque é o manifesto de si, né? O manifesto da pele, da carne, dos ossos, das vísceras, ao contrário do teatro... que pega um tema. Mas a perfo está sempre no lugar da não representação, ao contrário do teatro, que representa e conta uma história... E a perfo vai na própria ação, um pouco diferente (grifos nossos).

A própria ação que A Gui nos relata parece estar intrinsecamente ligada à atitude do corpo, ao seu movimento cotidiano, e não tanto ao texto, aos objetos ou à fala. A noção de manifesto para A Gui segue a mesma direção que por que caminha Goldberg (2006): ambas pensam o corpo como um meio alternativo aos modos convencionais da arte e da comunicação para avaliar e experimentar o próprio cotidiano. Além disso, quando a A Gui afirma que seu trabalho é um “manifesto de si”, é possível pensar também no aspecto para que Carlson (2011) chama a atenção: a performance como “alavanca crítica”. Um manifesto de si como alavanca crítica à cultura hegemônica, pois possibilita, como A Gui expõe, “aderir-se” a outros elementos, a outros “reinos”; comunicar-se por outras linguagens para além da tradicional.

Começando, portanto, a traçar um desenho de performance tão próximo ao corpo, à subjetividade e, principalmente, ao próprio sujeito, é possível imaginar a emissão de mensagens desse sujeito por meio de performances político-artísticas, tomando a própria performance como ferramenta de comunicação. Ainda com “o que é performance?” em mente (CARLSON, 2004, p. 216), os argumentos dele se aproximam do exposto anteriormente, pois quando o autor aponta uma possível resposta para esse questionamento, ele afirma que a performance é um fascinante processo de “autexperimentação”, de

“autorreflexão”, tanto para as questões culturais como pessoais.

Dito isso, podemos refletir agora sobre a relação que Théo faz entre suas performances e a afetividade. Para Théo, haveria uma ligação afetiva entre sua vida e suas produções, pois seria a performance o elo de ligação, de continuidade entre sua própria pesquisa teórica e sua produção performática. Com isso, Théo nos diz que a própria construção da performance se mescla às suas questões pessoais, pois “*é autobiográfico!*”. Segue trecho em que Carlson (2011) também descreve a performance como ‘autobiográfica’:

Quase por definição, os seus praticantes não baseiam o seu trabalho em personagens previamente criadas por outros artistas, mas nos seus próprios corpos, nas suas autobiografias, nas suas experiências específicas numa dada cultura ou no mundo, que se tornam performativos pelo fato de os praticantes terem consciência deles e por os exibirem perante um público (CARLSON, 2011, p. 29).

Diante do exposto, é possível afirmar que a performance arte na contemporaneidade pode ser considerada uma atividade humana praticada com o corpo, utilizando-se de poucos objetos cênicos, quase nenhuma mobília, no palco tradicional ou na rua. O figurino, ainda, pode vir de um pequeno guarda-roupas pessoal ou camarim. Por isso, mais que uma atividade corporal de entretenimento, ela é de teor político por expressar/comunicar mensagens próprias, podendo até ser pensada como uma ação mística, como afirma Théo: “A performance é esse momento presente que se dilata em uma outra perspectiva de magia mesmo... de... de arte!”

A potência comunicativa do inassimilável e da gordura

Atentemo-nos agora para as trajetórias das interlocutoras Miro e Théo, que nos auxiliam a vislumbrar uma forma de aproximação entre as noções de grotesco e nojo com as noções de um corpo inassimilável, com gordura e suor. Em suas narrativas, é possível perceber a força política que a expressão dos sentimentos encontra na performance arte, e por isso o grotesco e o nojo (noções que essas ações performáticas podem assumir) assumem forte potência comunicativa. O texto segue o tom dos relatos produzidos na observação de campo e por isso fazemos uso da primeira pessoa do singular.

Miro – “Corpos inassimiláveis”

Miro é de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, e na época da entrevista tinha 22 anos. Em suas palavras, pode ser considerada, uma “artista multimídia e militante do próprio corpo”. Dizendo isso, é possível imaginar que, em seus trabalhos, a temática do corpo e suas possíveis poético-políticas se fazem presentes. Quando digo “trabalhos”, quero dizer que Miro esteve envolvida, no período que acompanhei a Casa, com experimentos em vídeo

(webdocumentário), fotografia analógica, poesias e performance, o que possibilita chamar suas produções, de modo geral e como ela mesma costuma dizer, de vídeoperformance.

Com o gravador desligado, conversamos principalmente sobre comunicação e corpo. Miro comentou como, por exemplo, a sua barba (os pelinhos no queixo e as costeletas) são um tipo de comunicação direta, como disse: “*Bem direta.*” O que Miro queria me dizer sobre essa “comunicação direta” respeita ao seu próprio corpo, pensando-o como um corpo que possui seios e barba. Nesse sentido, pude refletir a respeito dos problemas de entendimento que esses dois elementos em um mesmo corpo causam. Sim, digo entendimento, mas querendo dizer curto-circuito. Quando afirmei tal expressão (curto-circuito) para Miro, ela me disse: “Ah, o inassimilável”, e continuou a me contar sobre a “*potência do inassimilável*”.

Isso porque Miro, sendo militante de seu próprio corpo, investe energia para que as mensagens, que do/no seu corpo são emitidas, tenham potência ameaçadora. Seus seios e barba acabam provocando perturbação aos olhos normativos. É nesse sentido, de manter o corpo abjeto como ferramenta a ameaçar a matriz de inteligibilidade, que Butler nos diz:

A tarefa consistirá em considerar essa ameaça e perturbação, não como um questionamento permanente das normas sociais, condenado ao pathos do fracasso perpétuo, mas, em vez disso, como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas (BUTLER, 2000, p. 156).

Seria assim, emitindo as mensagens de si mesma, exibindo em suas produções as temáticas de seu corpo, de seu cotidiano, que Miro potencializaria a performance como ferramenta político-artística para gerar rearticulações, colocar em questão e levantar problemáticas a respeito daquela mesma norma regulatória que, como ela mesma afirma, insiste a todo momento em “violentar o seu corpo”.

Nesse sentido (das formas de violência ao corpo), Miro ainda listou algumas palavras que pudessem traduzir os olhares que recebe no cotidiano, por exemplo, “classista e higienista”. Afirmou que, com certeza, ela não seria vista como uma pessoa de classe alta, pois, se assim fosse, teria pagado uma depilação a laser para “se livrar daqueles pelos sujos”. Caímos na risada. Chega a ser fascinante um corpo como o de Miro, um corpo de afeto infinito e macio. Seios, costeletas e quase um cavanhaque loirinho.

Com a oscilação das intensidades políticas na narrativa de Miro, foi possível observar a percepção política que faz de sua trajetória, o que ficou nítido logo quando começamos a conversa. O caminho percorrido para a apropriação do próprio corpo como território de batalha teve início aos 12 anos. Miro imaginava-se, nessa época, como escritora, a digitar pesadamente palavras que

a teletransportassem para outros lugares. Para Miro, escrever, naquele período, “começou a ser uma forma de canalizar a minha existência dentro do mundo... em relação à família, à escola... as instituições pra mim eram centrais”. Escondida em livros, conta que lia muito e, por isso, mergulhava constantemente em si mesma, acredito que por já perceber os dispositivos de violência: “Acho que eu fui uma pessoa desde muito nova que percebi que mundo era estranho a princípio... que depois ele começou a *me violentar de várias formas específicas*.”

Nessa batalha consigo mesma, emitir as próprias mensagens acabou se tornando uma das formas de sua militância. Miro afirma: “Há uma angústia em não se comunicar.” Miro conta que a decisão de fazer performances, em vez de outros trabalhos, acabou fluindo em função de uma certa “consciência” que diz sempre ter tido, e que por isso precisava, de alguma maneira, “combater” em suas práticas cotidianas, não apenas viver para trabalhar. Suas produções, de alguma forma, buscam a “expressão que dê suporte à subjetividade”, à própria subjetividade comunicante:

Acho que várias questões no sentido do que é a violência né?, que estou combatendo que é uma só mas... são várias. E agora nesse momento tem muito a ver com o corpo. Um corpo como ponto de partida e de chegada. Tenho pensado a existência do corpo no mundo e como o corpo se relaciona com a linguagem... com diferentes tipos de linguagens e que potência têm os corpos violentados. Potência no sentido mesmo de força, como que se encontra essa força e que mecanismos são esses – que são bem subjetivos.

Miro ainda comenta a respeito de sua postura política, preocupada com a dimensão do que comunica, responsável principalmente pela maneira como os discursos vão sendo tecidos:

Ser responsável pelos discursos... pelas coisas que você joga no mundo porque elas deixam de ser você uma hora... Elas se soltam do corpo e vão sozinha assim... Principalmente em relação aos filmes, que são muitas vezes exibidos sem eu estar presente (com tom de suspense e risos). Sabe-se lá o que acontece nessas salas escuras... Sou bem preocupada com isso, por essa ligação de ser também uma arte combativa, não no sentido panfletário da linguagem, mas que sejam dispositivos de transformação nas pessoas.

Diante disso, é possível afirmar que a arte combativa, o fazer artístico que Miro produz não poderiam ser desassociados de sua trajetória, principalmente quando afirma: “Pelo menos da forma como eu vivencio, ele nunca é separado do que eu vivo enquanto trajetória pessoal e afetiva. [...] São super coisas minhas que estão superligadas à forma como eu relaciono com as pessoas... o que eu vivo... as escolhas que eu faço.”

Tal maneira característica de pensar a própria comunicação de suas performances me faz lembrar o que Miro comentou quando desliguei

o gravador: a potência do inassimilável de seu corpo. E parece ser com essa vontade de curto-circuitar as normas de gênero que Miro traça os elementos constitutivos de suas produções. Seria na direção dessa vontade de combater as violências e de emitir mensagens para além do “hetero-pensamento” que os trabalhos de Miro caminham. Suas performances caminham no mesmo sentido que Preciado (2005, p. 121) instiga, o de fazer-se em um corpo queer que refuta o “único referencial heterossexual” para criar imaginativamente um diferente terreno de batalhas. Nesse terreno estaria a crescer por sua superfície ervas daninhas, danificando e contra-atacando a norma da heterocorporificação. Segue Miro:

Muitas coisas me violentam mesmo! Em geral, muito ligadas ao corpo, no sentido de viver num mundo em que você precisa ser de uma certa forma... e seu corpo precisa ser de um jeito e tem que estar dentro de algumas formas, para se relacionar com o mundo, e isso pra mim não faz sentido algum! Mesmo! E todo dia é uma violência estar fora disso... Eu mesma com o meu próprio corpo, que não está dentro dos padrões.

Interrogar teoricamente o que Miro pretende emitir com a produção de suas performances talvez soe agora um tanto simplório. Diante dessa complexidade comunicacional que apresenta em seu corpo, podemos observar, de fato, que seria realmente frutífero investigar as formas que esse corpo encontra para se apropriar de si, como ferramenta estratégica da comunicação, e não tanto “o que” esse corpo comunica. Isso porque as intenções, as motivações e as preocupações das produções políticas da interlocutora se apresentam complexas. Sua produção tem, em si mesma, em sua própria pele, a película a ser exibida.

Os trabalhos de Miro podem ser percebidos como um mergulho em si, podem ser interpretados como um campo de batalha de resistência dos corpos em desacordo com os padrões dominantes. A videoperformance de Miro mostra-se emaranhada às questões de gênero escancarando, com seu próprio corpo abjeto, as brechas da normatividade. O modelo hegemônico, reiterado constantemente a partir da matriz de inteligibilidade, o modelo ideal de corpo, de identidade fixa de gênero e de controlada dosagem hormonal não se encaixa na expressão orgânica de Miro, muito menos com seus seios e cavanhaque.

Théo, o Belo – “Suado, gordo e dançando”

Théo tem sido um ser “bem-acabado”, como ela mesma diz, que gosta de detalhes com “acabamentos perfeitos”, que cria suas frases assim, em detalhes. Gesticulando com as mãos enquanto fala, Théo as passa pelo rosto, estica os braços para cima, movimentando-os rapidamente, e de repente apoia as mãos no queixo: está de unhas pintadas com esmalte *glitter* verde. É um ser de amuletos, que os carrega para onde quer que vá. Os sapatos de salto acabaram se tornando um amuleto, pois o sonho de ter um “desses” se transformou em

peça fundamental para o seu “montar de si”, principalmente quando monta “personas”, a Etruska, por exemplo, nome que Théo diz ser de “*quem vai pra guerra*”.

Se Etruska é o nome de um corpo que vai à guerra, passemos agora para o corpo como campo de batalha. Essa é uma das principais referências que as interlocutoras retomam para dizer sobre si. No caso de Théo, um dos primeiros campos que afirma em relação ao qual ter de se posicionar como resistência é a sua família. De acordo com Théo, ele teria de ser a quinta geração de pastores evangélicos, pois vem de um contexto em que seu tataravô, seu bisavô, seu avô e seu pai exerceram essa atividade. É com tom irônico que fala ter ido, sim, ao seminário, de não fazer ideia do que sua irmã pensa de seu trabalho e de quando sua mãe ficou um bom tempo sem lhe falar, após ter visto no braço do filho a frase “deus é preta”. Nesse sentido, o campo de batalha de Théo também é seu corpo e o teatro. Foi com as comunicações produzidas com a performance arte que acabou, como afirma, “destoando” dos ritos de sua família:

Acho que fazer teatro é a primeira resistência de tudo pra mim, no meu contexto. E trato tudo afetivamente como teatro. Teatro coisa de puta, de bicha, de viado, de gente que gosta de se vestir como mulher. Nossa! Tudo isso... no dia a dia com a minha família e isso, eu tenho que sei lá... provar pra eles. Porque tudo o que eu faço pra eles é muito louco.

A produção da performance em Théo está intrinsecamente ligada ao expurgo das próprias normatividades, da emissão de sua revolta e indignação tanto em relação ao social quanto às suas próprias práticas. Seria no que Théo chama de “ritual” performance o lugar onde encontra potência para emitir as suas próprias questões:

Me indigna quando eu caio em uma normatividade, e eu acho que os momentos do trabalho são hora de expurgar toda a normatividade de mim mesmo, as coisas que eu penso desde coisas simples... ficar com gente gorda por exemplo. Eu por muito tempo não consegui desejar outras pessoas gordas. Eu falava assim: “De gordo, basta eu”, e eu hoje... eu sou uma pessoa livre! Tipo... eu acho que isso [as performances] ajuda muito, o trabalho continuado ajuda, é o momento de expurgo que vai pro público como a minha resistência, minha revolta, indignação, mas às vezes em relação com as minhas posições. Porque o teatro tem essa coisa do ritual, sabe? Do... momento em que parece que TUDO vai acontecer. O momento do tempo presente. Que é aqui e agora, tudo está acontecendo. No momento presente tudo acontece. E na performance é esse momento presente que se dilata em uma outra perspectiva de magia mesmo...de...de arte! (*Grifos nossos*).

Assim, a partir do corpo comunicativo de Théo é possível estabelecer uma continuidade entre as suas intenções de produção e o momento da performance, ou seja, entre o que o motiva e a sua expressão comunicativa. É possível

perceber o teor político da performance atrelada a sua biografia, e mais, visualizamos aqui a maneira encontrada por sujeitos como Théo para comunicar suas próprias mensagens. É o que conta Théo, referindo-se ao seu trabalho:

Mas é tudo muito emocional, muito afetivo... Porque trabalhamos com a performance, daí é tudo muito afetivo mesmo... Assim como os conceitos de uma performance vão passando de uma pra outra e vamos tendo cuidado, por que é nosso... é autobiográfico! E temos cuidado com isso, com os conceitos, com as coisas que nos movem a fazer as performances. Algumas coisas apresentamos e ficam ali, não levamos pra frente, mas [em outros casos] chamo muito de linha de força. As motivações do trabalho: as linhas de força. As temáticas... Elas passam de uma perfo pra outra, como um adereço, porque é tudo muito autobiográfico, não tem como não ser (*Grifos nossos*).

Nesse sentido, o corpo de Théo, com suas produções performáticas, visibiliza a própria cultura, cria suas próprias imagens, conta suas próprias histórias. Um corpo gordo, questionando as normas de gênero, a norma do estético, do visual das mídias comunicativas tradicionais. Segue o relato:

Porque assim a perfo [na performance “Lamento perplexo: 4 movimentos”] tinha uma motivação de fazer uma coisa o mais esborrado possível, entre as linguagens artísticas da dança, da arte visual, e como na perfo as linguagens vão se confundindo... E tivemos a ideia de gravar nossos corpos fazendo parte dos nossos corpos gerando novas visualidades, como se o tempo se dilatasse por nossos corpos, uma dança... E pensamos muito na movimentação de nossos corpos, os corpos diferentes. [...] Os corpos eram nossos. E tinha uma linha de força: nosso corpo no momento e no momento presente das coisas. Na perfo tem isso. Tipo agora, esse momento, eu e você. O momento presente das coisas. [...] E penso tudo como teatro, a minha vida é um teatro, desde a hora que acordo até a hora que vou dormir. Desde que eu era pequeno.

Suando enquanto dança, sacudindo seu corpo gordo, explodindo mensagens de si, para com isso resistir nesse corpo. Um corpo que se apresenta como inassimilável às normas corporais. Desestabilizando a dicotomia emissão-recepção com sua estética bicha-louca, híbrida entre feminino e masculino. Subversivo por detestar a heterossexualidade obrigatória, chacoalhar a norma da heterorreprodução. As fixas coerências de gênero e seus quadros regulatórios aqui não suportam o excesso de resistência de um corpo como o de Théo. Seu corpo escapa em gordura, expurga suas indignações quando entra em cena, movimentando seus tentáculos-planta. Quando perguntado sobre esse corpo, me diz: “É nada ideal (normativo), é um corpo gordo esponjoso, poroso! Aberto e que se mescla a outros... Pois é macio e você quer tocar... E você o sente como um riacho que te puxa para suas águas, um corpo que anseia pelo ba-ba-do.”

Considerações finais

No que foi dito anteriormente, percebemos o ponto nodal de nosso debate: a vontade de comunicar e expurgar de qualquer maneira, seja de forma grotesca, gordurosa ou inassimilável, a revolta e a indignação em relação à matriz de gênero. As interlocutoras contam histórias sobre uma produção de arte, sobre a produção das performances que não podem ser descoladas de suas próprias vidas, de suas próprias questões; uma das questões principais, vale ressaltar, remete às violências sobre os próprios corpos.

Ao propormos refletir sobre o que corpos não normativos pretendem comunicar com suas produções performáticas, em um contexto artístico da cidade de Curitiba, é interessante perceber que não há um roteiro a ser seguido, mas sim uma expressão da própria subjetividade. Essa emissão de si tem utilizado como ferramenta as próprias sensações de nojo e repulsa. No caso de Miro, isso se exemplifica quando traz às suas produções seu próprio corpo, que provoca curtos-circuitos nas normas de gênero e beleza. Em Théo, o Belo, a sua própria existência fora do que sua família lhe deseja, fora do que o “hetero-pensamento” social lhe cobra, torna-se uma resistência radical “bicha-louca”.

As expressões comunicativas produzidas por nossas interlocutoras, nesse sentido, tomam potência política para se afastar da dicotomia emissão-recepção, passando a comunicar, produzir, emitir, receber suas próprias existências orgânicas e inassimiláveis.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 153-172.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge, 2004.

_____. O que é a performance? In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Vila Nova de Famalicão: Humus, 2011. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%20Cultura%20Visual%20Performance.pdf>>. Acesso em: 7 maio 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1984.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria *queer*: uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 7 maio 2014.

_____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. Foucault e os estudos *queer*. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (Orgs.) *Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevista concedida a Maria Immacolata Vassallo de Lopes. *Matrizes*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 143-163, 2009. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/>>

matrizes/article/view/111/178>. Acesso em: 7 maio 2014.

MELO, Camila Olivia de. *Do palco ao asfalto, dos meios aos corpos: observando os tentáculos da performance-polvo como estratégias comunicativa-educativa*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizados pelas diferenças*. Autêntica: Belo Horizonte, 2012.

PRECIADO, Beatriz. Devenir bollo-lobo o cómo hacerse um cuerpo queer a partir de el pensamiento heterosexual. In: CÓDOBA, D.; SÁEZ, J.; VIDARTE, P. (Orgs.) *Teoria queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.

WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Brasília: UnB, 2004.

Corpos “imperfeitos” como objetos de reflexão a respeito dos ideais de beleza e perfeição propagados pela mídia nas interações entre a moda e a arte

“Imperfect” bodies as objects of reflection about the ideals of beauty and perfection propagated by the media in the interactions between fashion and art

Virgínia Todeschini Borges

Mestra em Comunicação e doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora adjunta dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário da Cidade (UniverCidade)

Resumo

Este artigo aborda a problemática do corpo como objeto de reflexão nas interações entre a moda e a arte por meio da análise de trabalhos de moda que fazem referência ao universo da arte – um realizado pelo estilista brasileiro Carlos Miele (1999) e outro, pelo estilista alemão Karl Lagerfeld (2009). As imagens de corpos “imperfeitos”, ou que desviam da dita “normalidade”, trazem à tona questionamentos a respeito dos ideais de perfeição e modelos corporais (re) produzidos pela mídia e pela moda.

Palavras-chave: corpo; moda; artes visuais.

Abstract

This article proposes a discussion about the human body as an object of reflection in the interactions between fashion and art, through the analysis of fashion work inspired by the art world – one realized by the Brazilian designer Carlos Miele (1999) and another by the German designer Karl Lagerfeld (2009). These images of imperfect bodies bring up questions about the ideals of body perfection and models reproduced by the media and fashion world.

Keywords: *body; fashion; visual arts.*

Introdução

Este artigo tem como objeto de investigação dois trabalhos de moda cujo foco é a problemática do corpo: o vídeo *Lucíferos Vestíveis*, de 1999, idealizado pelo estilista brasileiro Carlos Miele, e um editorial de moda produzido e fotografado pelo estilista alemão Karl Lagerfeld, em 2009.¹

O objetivo é iniciar uma reflexão a respeito da problemática do corpo nas interações entre a moda e a arte por meio da análise de imagens de moda que fazem referência ao mundo da arte, trazendo à tona questionamentos a respeito dos ideais de perfeição e modelos corporais (re)produzidos pela mídia e pela moda. A moda, quando evidencia o poliformismo e a plasticidade do corpo, revela suas interações com a arte, dando forma a interrogações e elevando o corpo de mero suporte a objeto de reflexão.

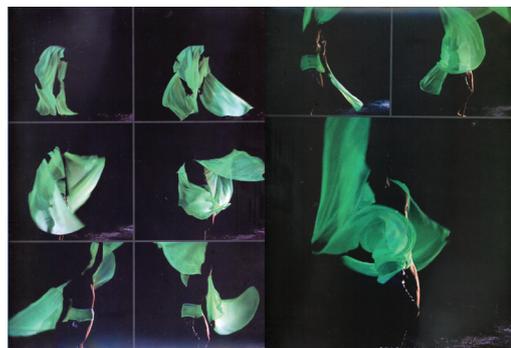
Lucíferos Vestíveis, de Carlos Miele (1999)²

Já é tradição afirmar que a moda se aproxima das artes visuais para buscar inspiração, seja na composição de formas e cores, seja na referência a escolas, movimentos artísticos, obras e artistas já consagrados. Transpondo as fronteiras entre a moda e a arte, podemos citar o estilista Carlos Miele.

Seus trabalhos promovem um diálogo entre as diversas linguagens artísticas; são eventos que mesclam música, dança, poesia, performance, vídeo. Ele experimenta a linguagem das artes visuais na moda e vice-versa, buscando interlocuções capazes de inaugurar novas percepções em seu próprio território de ação, a moda.

Seriam, então, as passarelas os museus e as galerias da moda? Para Miele, a passarela seria o terreno mais apropriado para estes trabalhos, pois os espaços oficiais e consagradores dos museus “roubariam a voltagem de ruptura pretendida por sua proposta”. A passarela dessacraliza o acesso à arte e ao mesmo tempo “traz emanação artística ao lugar da moda” (MIELE apud MORAES, 1999, p. 8). São propostas que rompem as barreiras entre a moda e a arte.

Figura 1 – Balé



Fonte: Imagem extraída do vídeo de arte *Lucíferos Vestíveis*, dirigido por Carlos Miele. Modelo Ranimiro Lotufo (MORAES, 1999, p. 80-81).

Essas imagens são de instantâneos do vídeo *Lucíferos Vestíveis*. A fotografia, neste caso, pode ter tanto função documental, como meio de registro da performance, quanto pode ter intenções artísticas, ou seja, acabam produzindo um novo tipo e material, com existência própria, independente da situação que a criou.

O vídeo *Lucíferos Vestíveis*, de 1999, serve de veículo para a afirmação da trajetória de autossuperação do modelo Ranimiro Lotufo (vítima de um acidente de parapente que mutilou uma de suas pernas), estimulando a reflexão sobre a importância da reintegração do deficiente físico à sociedade.³

Lotufo veste uma sunga e uma espécie de capa fosforescente desenhada por Miele, peça que tem longas mangas adejantes e traz em sua genealogia os *Parangolés*, as capas dançáveis de Hélio Oiticica, exibidos ao ritmo do corpo (ver Figura 1). São peças que não escondem o corpo, mas, antes, o revelam, deixam à mostra o corpo do modelo e a prótese da perna direita. O vídeo é um balé de luz, cor, dança e mecânica dos tecidos: a roupa parece assumir movimentos próprios. Ela pede o gesto, só existe pelo movimento do corpo. Nas palavras de Carlos Miele, “as roupas são pensadas para corpos em movimento criarem casuais formas e volumes, proporcionando diferentes configurações do corpo”.

Figura 2 – Balé



Fonte: Imagem extraída do vídeo de arte *Lucíferos Vestíveis*, dirigido por Carlos Miele. Modelo Ranimiro Lotufo (MORAES, 1999, p. 78-79).

Segundo Angélica de Moraes, crítica de arte, jornalista e curadora de arte, no livro *Carlos Miele: M. Officer*: “Ao mesmo tempo, este vídeo é uma profissão de fé na roupa como prótese tecnológica, alternativa apontada pelo desenvolvimento dos tecidos térmicos inteligentes e da gradual portabilidade dos computadores e equipamentos eletrônicos de comunicação individual” (MORAES, 1999, p. 10-11). Porém, este vídeo se refere menos à roupa do que

ao próprio corpo que a carrega.⁴

***Movimento Surrealista* (2009), De Karl Lagerfeld**

O alemão Karl Lagerfeld, conhecido como o “imperador” (*kaiser*) da moda, é considerado pela crítica especializada não só um dos estilistas mais influentes do mundo da moda, mas também o mais polivalente. Além de ser diretor criativo das linhas de alta-costura e *prêt-à-porter* da maison Chanel, da italiana Fendi, e de se dedicar à sua própria grife, o designer já colaborou com uma série projetos relacionados à moda e à arte. Lagerfeld também é fotógrafo: fotografa frequentemente suas campanhas publicitárias, já clicou e produziu editoriais de moda e capas de revistas, além de um número um especial da revista *Visionaire*.⁵

Figura 3 – Editorial de moda *Movimento Surrealista* para a revista *Elle* italiana, em outubro de 2009.



Fonte: Revista *Elle*. Fotografia Karl Lagerfeld. Modelos Iekeliene Stange e Baptiste Giabiconi (out. 2009).

A edição de outubro de 2009 da revista *Elle* Itália traz um editorial de moda, com inspiração no surrealismo, fotografado e produzido por Lagerfeld. Intitulado *Movimento Surrealista*, o editorial é todo em preto e branco, com algumas pinceladas de cor, e faz referências ao surrealismo e à década de 1930 (ver Figuras 3 e 4). O foco está na ilusão de corpos plastificados (o modelo está maquiado de forma a se parecer meio humano, meio manequim) e no emprego de acessórios pouco convencionais como proposta de moda, usados como adornos na cabeça da modelo: escorredor de macarrão, sapato, telefone, bolsa, capacete de penas, gaiola – bem à moda surrealista.

As fotografias são acompanhadas do seguinte texto de abertura: “Costura do inconsciente. Pensamentos livres, proporções, materiais. *Tóps* que se espalham como nuvens, corpetes estruturados que se tornam corpo humano, penas de aves que são mulheres. Moda onírica, radical, entre Man Ray e Salvador Dalí. Sem inibições” (REF)

A chave do procedimento surrealista é o deslocamento: a combinação de uma variedade de objetos em contexto bizarro, fora do comum. Para os surrealistas, objetos ordinários deveriam ser despidos de sua significância normal, a fim de criar uma imagem que iria além da sua organização formal ordinária. Frequentemente, as criações mais ousadas são chamadas de surreais, em referência a este movimento artístico que, ao enfatizar os fatores inconscientes na criação, livre das exigências da lógica e da razão, valorizava os sonhos, o bizarro, o fantástico, o maravilhoso, subvertendo as ideias de bom gosto e decoro.

A moda contemporânea parece buscar constantemente a inovação, o inesperado, o extravagante, o inusitado, embora Fredric Jameson tenha afirmado que “há muito pouco na forma ou no conteúdo da arte contemporânea que a sociedade contemporânea considere intolerável e escandaloso” (JAMESON, 1993).

A parceria moda/surrealismo vem de longa data. Segundo Florence Müller, no livro *Arte e moda*, o surrealismo modificou a moda, sobretudo na sua tradução em imagens. Até a década de 1950, as revistas de moda esbanjavam imagens produzidas dentro do espírito surrealista e que acentuavam o caráter naturalmente irreal das criações de moda, por meio de encenações oníricas (MÜLLER, 2000, p. 9).

A problemática do corpo nas interações arte/moda

O ponto em comum entre os estes dois trabalhos é o foco na problemática do corpo. Segundo Jean Baudrillard, para além do vestuário, agora é próprio corpo que se tornou material da moda, “na sua identidade, no seu sexo, no seu estatuto” (BAUDRILLARD, 1996, p. 151). Assim, segundo o autor, o jogo da roupa se desfaz diante do jogo do corpo, que se transformou no principal meio da moda.

Há uma espécie de “corpo ideal” que habita o campo discursivo da moda e dos produtos da cultura de massa. A mídia hoje se tornou um dos principais meios de difusão do culto ao corpo através da inculcação de padrões de beleza e comportamento. Corpo este que deve ser belo, jovem, perfeito, sem defeitos; e que está presente para ser exibido em espetáculo. Este corpo é alvo de admiração, de obsessão, mas também de críticas.

A fotografia possibilitou a proliferação de imagens corporais. No entanto, a despeito da multiplicidade de estéticas corporais, nos meios de comunicação e na moda, essas imagens reproduzem um corpo homogeneizado, são calcadas em padrões de beleza padronizados. Na moda e na mídia, todos os

corpos se parecem.

Na arte, o corpo sempre esteve presente, ora representado, ora tomado como suporte para a obra e também no debate teórico, como objeto de reflexão.

Além de onipresente, no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e poliformismo do corpo humano (SANTAELLA, 2004, p. 65).

Para Lucia Santaella, a arte é a esfera da cultura que toma a dianteira, fazendo emergir complexidades até então insuspeitadas (SANTAELLA, 2004, p. 67). Para a autora, os artistas conseguem dar forma a interrogações humanas que outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicitar. Neste caso, as artes dão conta de inquietações incorporadas no imaginário social que ainda não foram conscientemente apreendidas.

Portanto, quando a moda revela suas interações com a arte, observamos uma tendência ao questionamento desse modelo *fashion*. Ela coloca em cena a multiplicidade, o poliformismo, a plasticidade dos corpos, num desafio e, por que não?, alívio dos estereótipos da moda. Neste caso, o corpo é elevado de mero suporte, de mero “cabide” para as roupas, à objeto de reflexão, de interrogações.

O modelo Ranimiro Lotufo não trabalhou com Carlos Miele apenas no vídeo *Lucíferos Vestíveis*. Também estrelou campanhas publicitárias para a linha masculina da M. Officer. Para Angélica de Moraes, as criações de Miele dispensam os biótipos arianos, celebram a mestiçagem, a diversidade, e colocam o corpo no centro de uma ação afirmativa (MORAES, 1999, p. 5). “O processo criativo de Miele provoca um trânsito de dupla via, que tanto instala o estranhamento na moda quanto gera novos registros na arte” (MORAES, 1999, p. 8).

No mesmo ano, 1999, o designer inglês Alexander McQueen também empregou modelos não convencionais às exigências do mercado de moda em seu desfile de primavera. A modelo Aimee Mullins, de 23 anos, apareceu com próteses fornecidas por ele em substituição às pernas amputadas (DUGGAN, 2002, p. 8).

McQueen e Miele podem ser considerados “designers de afirmação”, segundo critério da curadora de arte norte-americana Ginger Gregg Duggan, em artigo sobre a relação dos desfiles de moda contemporâneos com a arte performática. Seus trabalhos podem ser interpretados como protesto, abordam temas como o uso de peles de animais, imagem corporal e indústria da moda como um todo. Nas palavras da autora, “os designers de afirmação criam ambientes e apresentações que refletem mensagens conflitantes” (DUGGAN, 2002, p. 23). Conflitantes, pois criticam e ironizam o próprio universo onde estão inseridos: a moda.⁶

Neste trabalho, a respeito do corpo vivo do artista (no caso, do modelo Ranimiro Lotufo), trata-se de uma performance viva registrada em

vídeo e também reproduzida na forma de instantâneos.⁷ Segundo Rosalind Krauss, o vídeo, seja qual for o assunto que visa referenciar, é eminentemente uma arte do corpo, pois, nele, o corpo humano é, via de regra, usado como seu instrumento central. (KRAUSS apud SANTAELLA, 2004, p. 70)

O conteúdo do vídeo é autobiográfico: o corpo é usado como o corpo de uma pessoa particular, este não é uma entidade abstrata, nem está desempenhando um papel. O corpo é suporte e meio de se expressar. Nas palavras de Lucia Santaella (2004, p. 69), o “conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista, que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética”. Mesmo na documentação fotográfica ou em forma de vídeo, o poder da fisicalidade e do gestual transcendem sua representação imagética. Para o espectador, trata-se do corpo do outro, uma tentativa de conseguir enxergar o outro, ver a diversidade.

Nas fotografias do editorial *Movimento Surrealista*, a relação do artista com o corpo é diversa à observada no vídeo *Lucíferos Vestíveis*. Não se trata do seu próprio corpo, mas do corpo em geral, no caso, o corpo da moda.

Trata-se do corpo abstrato da moda, aquele representado nas revistas especializadas, assim como proposto por Roland Barthes (1979, p. 245), no livro *Sistema da moda*. O corpo ideal é o corpo do manequim, da modelo. Este não é o corpo de ninguém, mas uma forma pura, sem atributos próprios, tautologicamente definida pelo vestuário.

Já na opinião de Jean Baudrillard (1996, p. 160), toda a gente se tornou manequim (cada qual é chamado, intimado a investir no seu corpo e na regra do jogo da moda), todos são “agentes” da moda, assim como todos se tornam agentes produtivos. Mais que não ser o corpo de ninguém, para Baudrillard, o corpo da manequim é o corpo de todos, pois todos querem ter o corpo da moda.

A figura que causa estranhamento nesta série de fotografias é o modelo. Trata-se de um corpo híbrido: meio homem, meio manequim. Este procedimento de tornar o corpo estranho para si mesmo, provocado pela desfiguração das figuras humanas, de alguma forma, já introduz o viés surrealista neste editorial.

Um dos temas recorrentes do surrealismo é o corpo, suas mutilações e metamorfoses, mas também o manequim e a boneca. Sem cabeça, ou sem braços, porém sempre manipulável, o manequim esteve presente na imagética surrealista, mas, segundo Fiona Bradley, no livro *Surrealismo*, sempre representando a mulher como musa (BRADLEY, 2001, p. 47).

Aqui, o corpo da musa está representado na figura do manequim masculino. No entanto, nas revistas femininas (e este é o caso da revista *Elle*), os homens têm presença secundária, aparecem nas fotografias de moda como mero complemento estilístico, como coadjuvantes para a mulher que está em cena. Uma interpretação possível é a de que, comparada a um manequim, a figura humana acaba sendo reduzida ao estado de coisa, de mercadoria a serviço a mídia e da moda.

Considerações finais

Segundo David Le Breton, no livro *A Sociologia do Corpo* (2006, p. 73), a relação social estabelecida com o homem que tem uma “deficiência” é de forte ambivalência nas sociedades ocidentais. Se o discurso social afirma que ele é “um homem normal, membro da comunidade cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais”, no dia a dia é objetivamente marginalizado, mantido afastado do mundo do trabalho e da vida coletiva, motivado pela carência de infraestrutura urbana, comumente mal-adaptadas à locomoção dos “deficientes”. O corpo “deficiente” é praticamente excluído das imagens idealizadas da moda e, quando figura nas imagens da mídia, muitas vezes é contextualizado pela estética do grotesco.

Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) denunciam que a cultura midiática tende a ridicularizar os defeitos, as fraquezas e a infelicidade das pessoas através de uma estética do grotesco. Assim, pela via midiática, o corpo “deficiente”, ou vítima das tragédias sociais, é exposto por meio de imagens impactantes, muitas vezes ao estilo de um *freak show*, sobretudo na programação televisiva dita popularesca.

Retomando o pensamento de Le Breton (2006, p. 74), nossas sociedades fazem, assim, da “deficiência” um estigma, ou seja, um motivo de avaliação negativa da pessoa. O corpo que apresenta uma deficiência observável de imediato causa compaixão e angústia, por se desviar da considerada “normalidade”. O autor observa que o ser humano tem dificuldade de ritualizar a parte do desconhecido; a impossibilidade de identificação com o outro torna desconfortável ter de lidar com o que é diferente, causando angústia e mal-estar a ambas as partes. Nas suas palavras, “o espelho do outro é incapaz de explicar o próprio espelho” (LE BRETON, 2006, p. 74).

Por outro lado, a aparência desviante é perturbadora, pois chama a atenção para a fragilidade da condição humana, a precariedade inerente à vida:

Quanto mais a deficiência é visível e surpreendente (um corpo deformado, um tetraplégico, um rosto desfigurado, por exemplo), mais suscita a atenção social indiscreta que vai do horror ao espanto e mais o afastamento é declarado nas relações sociais. A deficiência, quando é visível, é um processo atrativo de olhares e de comentários, um operador de discursos e emoções (LE BRETON, 2006, p. 75).

Estas imagens, tanto as de corpos que desviam da dita “normalidade” como os corpos híbridos (homem/manequim) ao estilo surrealista, mais que reiterar a estética grotesca mormente adotada pela via midiática, parecem caminhar na sua contramão. Aqui, a moda, para além da submissão cega às lógicas do consumo, se aproxima da arte, não apenas no sentido de uma fruição estética, mas, conforme Santaella (2004, p. 67), como linguagem que traz à tona os questionamentos e as inquietações humanas incorporadas no imaginário social que ainda não foram conscientemente apreendidas ou abertamente assumidas e debatidas, como algumas das questões levantadas por Le Breton a respeito dos corpos “deficientes”.

Portanto, quando a moda revela suas interações com a arte, observamos uma tendência a se questionar este modelo *fashion*. Ela coloca em cena a multiplicidade, o poliformismo, a plasticidade dos corpos, num desafio e, por que não?, alívio dos estereótipos e ideais de beleza propagados pela moda e pela mídia. Na celebração de corpos imperfeitos ou híbridos, o corpo acaba por ser elevado a objeto de reflexão, de interrogações.

Um dos objetivos da arte, além de pensar no corpo do outro, é abalar a ideia que o indivíduo tem de si mesmo. Se a moda tende a realizar um trabalho *sobre* o corpo, as interações moda/arte buscam produzir trabalhos *a respeito* do corpo, *que tratam* do corpo. Estes trabalhos (distantes dez anos no tempo, um de 1999 e o outro de 2009) são, ambos, críticas aos modelos corporais (re) produzidos pela mídia e pela moda. Mais do que oferecer respostas, o poder transgressor destas imagens está em colocar em discussão a moda na sua estrutura, seus cânones e códigos, em suas relações com o corpo.

Que aspectos da cultura corporal vêm sendo enfatizados: perfeccionismo estético? Metamorfozes e hibridações? Quais os limites do corpo? Livre das amarras da moda, o corpo pode ser tratado como território sem fronteiras, continuamente renovável e infinitamente interpretável. Assim como na arte, seu significado jamais é único ou acabado, mas inúmeros possíveis e prováveis.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Nacional: Universidade de São Paulo, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Lisboa: Edições 70, 1996.

BORGES, Virgínia Todeschini. Moda e arte sem fronteiras. XII ENCONTRO DOS ALUNOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, 12, 2005, Rio de Janeiro: UFRJ *Anais...* 2005.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CARLOS MIELE. Disponível em: <<http://www.carlosmiele.com.br/>>. Acesso em: 1 nov. 2009.

DUGGAN, Ginger Gregg. O maior espetáculo da terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. *Fashion Theory*: edição brasileira, v. 1, n. 2, p. 3-30, 2002.

GOFFMAN, Irving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 25-44.

KARL LAGERFELD. Disponível em: <<http://www.karllagerfeld.com/>>. Acesso em: 1 nov. 2009.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

MORAES, Angélica. *Carlos Miele: M. Officer*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

MÜLLER, Florence. *Arte e moda*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PALOMINO, Erika. "Imperador" deixa todo mundo nu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 10, 31 jan. 1998.

SABINO, Marcos. *Dicionário da moda*. São Paulo: Elsevier, 2007.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

1. Este artigo foi apresentação como comunicação no XVI Encontro dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ), realizado de 10 a 27 de novembro de 2009 no Museu Naval, no Rio de Janeiro, cujo tema foi “Interações nas Artes Visuais”.
2. Lúcífero, que dá ou traz luz.
3. São características do trabalho de Carlos Miele mesclar o vestuário, comercializado em lojas de shoppings urbanos, a questões sociais e elementos da cultura popular brasileira. O estilista integrou o artesanato da Coopa Roca (cooperativa de costureiras localizada na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro) à confecção de seus vestidos de festa, que mesclam material de alta tecnologia, chiffon, crochê e outros tipos de artesanato.
4. Segundo o teórico Marshall McLuhan, o vestuário e as tecnologias são extensões do corpo, suas próteses, que, uma vez criadas, influenciam o próprio corpo e modificam-no profundamente (MCLUHAN, 1988, p. 149).
5. Karl Lagerfeld produziu, em 1997, o número 23 da *Visionaire*, mix de revista de moda e objeto de arte, podendo assumir diversas formas, é consagrada objeto cobiçado no universo da moda. O título *As roupas novas do Imperador*, provém do clássico *A roupa nova do Imperador*, escrito em 1837, por Hans Christian Andersen, e ainda aproveita o trocadilho com o apelido do estilista na mídia alemã: *kaiser* (imperador). Ao invés de fotografias de modelos vestidos com suas criações, trata-se de uma série de fotografias de nu do modelo sul-africano David Miller. Desta forma, Lagerfeld promove a sua marca através da exposição de corpos nus. Não se encontra nem uma foto sequer que revele qualquer vestígio de suas criações.
6. Para Ginger Gregg Duggan (2002), esta aproximação com a arte também é uma estratégia que diminui o lado comercial da moda. Estratégia que ajuda a formar a imagem individual dos designers, contribuindo para a consolidação do seu nome e do conceito de sua marca. Não se trata, contudo, de moda conceitual. A liberdade criativa e a licença à experimentação se encontram aliadas às exigências do mercado. Em muitos casos, além de designer, o profissional desempenha os papéis de artista e também de empresário, assim como Carlos Miele. Já Lagerfeld assume-se como estilista independente. A marca própria Karl Lagerfeld foi vendida em para Tommy Hilfiger, em 2005, embora o estilista continue no comando da direção criativa.
7. Instantâneos do vídeo *Lucíferos Vestíveis* foram publicados em catálogo da grife M.Officer e também no livro sobre Carlos Miele, editado pela Cosac Naify (MORAES, 1999). A fotografia é utilizada como meio de documentação de performances, como registros da efemeridade – neste caso, sua função é documental. Contudo, muitas vezes, as intenções são artísticas, acabam produzindo novo tipo e material, com existência própria, independente da situação que a criou.

Tutta un'altra cosa: a presença do
ânus na prosa de Hilda Hilst
*Tutta un'altra cosa: the presence of the anus in the
poetry of Hilda Hilst*

Rubens da Cunha

Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina e doutorando
em Literatura pela mesma instituição

Resumo

O corpo tem uma presença marcante na obra narrativa de Hilda Hilst. Não raro, seus personagens se debatem com a fragilidade do corpo, sua decrepitude, seu nojo. Este artigo se detém em analisar como a autora trata, especificamente, a questão do ânus em sua obra narrativa, ora como espaço de prazer ou de repulsa, ora como morada do divino. Tendo por fundamentação as ideias de Georges Bataille, de Sade, entre outros, transitamos entre as narrativas, revelando os diversos modos como Hilda Hilst trouxe o ânus à luz.

Palavras-chave: Hilda Hilst; narrativas; ânus.

Abstract

The human body has a strong presence in the narrative work of Hilda Hilst. Her characters are often wrestling with the fragility of the body and its decrepitude and its disgust. This article focuses on analyzing how the author presents, specifically, the issue of anus in her narratives and how she treats the anus as a space of pleasure, disgust and also as a divine abode. Regarding Georges Bataille and Sade ideas, among others, it is passed throughout the narratives revealing various ways Hilda Hilst brought the anus to light.

Keywords: *Hilda Hilst; narratives; anus.*

Introdução

O ânus: da noturnez à solaridade

O corpo na obra de Hilda Hilst se aproxima da visão bataillana, que o divide em alto e baixo. Para Georges Bataille (2008, p. 44-45), ainda que o sangue percorra todo o corpo, o homem tomou partido daquilo que se eleva para o alto; por isso, a vida humana é, erroneamente, considerada como uma elevação. A terra, o barro, o baixo são os princípios do mal, enquanto a luz, o céu, o alto são a personificação do bem. Assim, o homem vive com os pés no barro e a cabeça voltada para a luz. A verticalidade humana fez com que desejássemos o alto, porém estamos com os pés fincados no baixo. Bataille afirma que esse trânsito entre o perecível e o ideal, essa ida e volta constante, faz com que passamos a desdenhar a parte de baixo do corpo, justamente a mais humana. A prosa hilstiana, desde o primeiro livro de narrativas, *Fluxo-Floema*, caminha, sobremaneira, nesse fluxo, nesse contraste entre alto e baixo:

O grande olho espelhou nosso rabo, temos a cor da víscera, somos crus, abaixamos em vão nossas cabeças, tu disseste, pai, que a cabeça dos homens é antena, antena esfaimada de futuro, tu disseste que AQUELE GRANDE nos vê, assim como nos vemos, e só vemos o rabo, pai, a víscera, a crueza, não vemos a cabeça, com que olho é que olhamos se abaixando a cabeça para o espelho do GRANDE não nos vemos? (HILST, 2003, p. 234).

Para Jean-Luc Nancy (2000, p.7), o “corpo é a certeza siderada, estilhaçada, nada mais próprio, nada mais estranho ao nosso velho mundo”. Um desses estilhaços mais pertinentes nas narrativas de Hilda Hilst é a utilização do ânus como figura metafórica ou espaço para o choque, para o enfrentamento das diversas questões que norteiam a sua escrita.

Hillé, em *A obscena senhora D* (2001), direciona seu ser-pergunta ao divino para saber se ele possui também um fétido buraco:

Ai, Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás, mas quantas vezes pensado, escondido atrás, mas espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? (HILST, 2001, p. 45).

Não raro, os personagens hilstianos debatem-se com esse luxo atrás, o demolidor de vaidades, enfim, essa parte tão cheia de escuridões da anatomia humana. Os tratados anatômicos consideram o ânus apenas o ponto final do canal anal, um espaço que se origina do reto ao final da flexura perineal, com 3 a 4 centímetros. Atravessa o assoalho da pelve e, internamente, é composto por pregas de mucosa, formando colunas. É nesse recôndito do corpo, do qual só vemos a abertura exterior, que muitas vezes a escrita de Hilda Hilst se metaforiza. Escrita que lembra sempre sua parte perecível, amigada com o nojo. Escrita capaz de demolir vaidades, de

apontar as ruínas do humano, a deterioração da carne que nos compõe, a mortalidade que nos atormenta. É na beira desse abismo físico, espaço de ruína e de prazer, que reside muito da força e da transgressão dessa escrita.

Na narrativa *Fluxo-Floema* (2003), o ânus aparece associado às dificuldades de escrever. Ao expor as agruras de um escritor fustigado pelo editor a escrever bobagens a fim de ganhar dinheiro, Hilda traz à baila a questão do ânus, numa inversão irônica do seu sinônimo vulgar mais conhecido: “Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí, no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc.” (HILST, 2003, p. 21). O “uc”, aquilo que seria uma “saída para tudo”, surge como o primeiro tema para a história a ser escrita pelo personagem que se chama Ruiska. A premissa do alto e do baixo aparece como o seu conflito principal: submeter-se a discorrer sobre o “uc” ou buscar aquilo que lhe é primordial: “Eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro” (HILST, 2003, p. 20). Ruiska é um “porco com vontade de ter asas” (HILST, 2003, p. 24), e é nesse contraste entre a animalidade, o nojo e as alturas, a sublime transcendência, que Hilda Hilst inscreve muitos dos seus personagens.

A região anal sempre esteve envolta em dualidade que parecem contrárias, mas que no fundo se complementam: prazer e nojo, vergonha e liberdade, moralidade e imoralidade, repressão e transgressão. A simbologia dessa parte do corpo é extensa. Para Freud (2006, p. 190), “como na zona labial, a zona anal acha-se bem-adaptada, por sua posição, a atuar como um meio através do qual a sexualidade pode ligar-se a outras funções somáticas”. Assim, ao pensar as fases do desenvolvimento sexual, Freud (2006, p. 204) via o ânus como uma zona de erotização, cujo modo de relação do objeto se dá nas formas “ativo” e “passivo” e está diretamente ligado ao controle do esfíncter. Tal controle proporciona uma nova fonte de prazer. Se esta forma de prazer permanecer na idade adulta, pode “atrair para si grande parcela da atividade sexual. A predominância nela do sadismo e o papel cloacal desempenhado pela zona anal dão-lhe um colorido peculiarmente arcaico” (FREUD, 2006, p. 205). Esse antagonismo entre nojo e prazer Freud chama de ambivalência, citando o psiquiatra Eugen Bleuler. Em “Osmo”, a segunda narrativa de *Fluxo-Floema*, o narrador tem certos pruridos ao escrever a palavra “cu”:

Bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... sim, talvez seja um certo pudor, porque agora nas reticências eu deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus dá sempre a ideia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei explicar muito bem, mas é sempre o médico que pergunta: o senhor tem fistulas no ânus? Não me lembro mais se isso foi comigo, ah sim, foi comigo mesmo, é o seguinte: eu tenho o ânus muito estreito e cada vez que é preciso ir ao banheiro, é pudor sim, mas logo perderei, vocês vão ver, cada vez que é preciso, como eu ia dizendo, eu não consigo (HILST, 2003, p. 81).

Mais à frente, Osmo continua a pensar como o ânus não lhe apetece, não apenas por seu problema físico, mas também como possibilidade sexual, como zona erógena:

Aliás, posso ter todos os defeitos, mas esse negócio de cu nunca me entusiasmou. Todo mundo que fala cu vira santo. Uma vez tentei esse negócio. Numa mulher, assim só pra ver, afinal falavam tanto. Mas não acertei. De jeito nenhum. [...] Não me explico bem, foi melhor não ter acertado. Afinal isso de cu é para sair e não para entrar. Não sei por que insistem. É uma merda de qualquer jeito (HILST, 2003, p. 81).

Osmo se associa a um pensamento mais conservador a respeito da sexualidade e do ânus, que é o esquecido, o não visto, o escuro, o esgoto, mas, ao mesmo tempo, o mistério, aquilo que pode ser penetrado, conquistado, a submissão, o prazer. O ânus, talvez, seja a parte mais dúbia do corpo humano, mais envolta em negação e medo, sobretudo no que tange aos papéis historicamente estabelecidos, nos quais o prazer sexual em torno dele pode representar um desvio, uma saída do mundo “normal” para o da submissão, da perversão, do enfrentamento de questões que não são fáceis de serem enfrentadas, principalmente por pessoas envolvidas com a religião, com a moral, ou com conceitos muito cristalizados do que é certo ou errado.

Por isso, olhares francos e diretos sobre a questão quase sempre causam polêmica. A escritora e bailarina americana Toni Bentley, em seu livro *A entrega: memórias eróticas*, pensa o ânus, no plano feminino, como um espaço de poder, ou de ir além dos limites da sexualidade:

Bem-aventurada, aprendi, ao ser sodomizada, que esta é uma é uma experiência de eternidade num instante de tempo real. A sodomia é o ato sexual de confiança final. Quero dizer, você realmente pode se machucar, se resistir. Mas, se deixar o medo para trás, literalmente ultrapassando-o, ah, que felicidade se encontra do outro lado das convenções. [...] A borda do meu cu é o horizonte da sexualidade, a fronteira além da qual não há escapatória (BENTLEY, 2005, p. 12).

Bentley (2005, p. 13) é categórica nas suas sentenças em defesa do sexo anal: “A verdade se mostra pelo cu. Um pau no cu opera como a seta do detector de mentiras. O cu não sabe mentir, não pode mentir: você se machuca, fisicamente, se mentir.” Talvez por essa incapacidade que o ânus tem de mentir, incapacidade de suportar um ir além no plano sexual, é que, para a maioria das pessoas, ele seja um espaço sexual intocável, sobretudo para os homens. De acordo com Edilson Brasil de Souza Junior (2011, p. 117), num ensaio sobre a agressão masculina nos vídeos pornô e a questão da passividade, “o ânus deixa de ser uma área erógena e torna-se uma zona de conflitos psicológicos, sentimentais e, acima de tudo, religiosos”. Ser penetrado corresponde a ser submisso, a ser inferior, aproximar-se do feminino. A aproximação da ideia de prazer ao ânus, sobretudo o masculino, sempre esteve ligada à ideia de homossexualidade, e como tal foi historicamente perseguida. Entre outros exemplos, a homossexualidade foi tratada como abominação

pelos Judeus no *Levítico* (18: 22): “Não se deite com um homem como quem se deita com uma mulher: é repugnante”; e mesmo numa sociedade notadamente aberta sexualmente como a grega antiga, o papel do homem adulto, o *erastes*, era muito bem-definido: sempre o ativo, por isso lhe era permitido ter relações com a mulher, um escravo ou um jovem ainda não formado (*erômenos*), categorias tidas como inferiores. A relação com outro homem adulto era condenada, pois se pressupunha que um deles era passivo, ou seja, estava traindo, abandonando a masculinidade (RICHARDS, 1993, p. 138). No livro *História da sexualidade*, Michel Foucault também aborda esse assunto:

Desse ponto de vista e nessa ética (a qual é sempre necessário lembrar que é uma moral do homem, feita pelos homens e para os homens), pode-se dizer que a linha de demarcação passa, principalmente, entre o mundo dos homens e o das mulheres em muitas sociedades antigas. Mas de maneira ainda mais geral, ela passa sobretudo entre o que se poderia chamar de “atores ativos” no cenário dos prazeres e os “atores passivos”: de um lado aqueles que são sujeitos da atividade sexual (e que devem cuidar de exercê-la de maneira comedida e oportuna); e de outro aqueles que são os parceiros-objetos, os figurantes, sobre os quais e com os quais ela se exerce. Os primeiros, evidentemente, são os homens, mais precisamente, os homens adultos e livres; os segundos, bem entendido, compreendem as mulheres, mas elas aí figuram apenas como um dos elementos de um conjunto mais amplo, cuja referência se faz às vezes para designar os objetos de prazer possível: “as mulheres, os rapazes, os escravos.” [...] O excesso e a passividade são, para um homem, as duas formas principais de imoralidade na prática dos *aphrodisia* (FOUCAULT, 1984, p. 79).

Esse fantasma masculino em torno do ânus: ser penetrado, ter prazer com o toque, toda a carga pejorativa, mesmo que disfarçada em humor, piadas, ainda permeia o imaginário de muitos. O que poderia ser um ato de ternura, independentemente da orientação sexual, geralmente, sucumbe à repressão social, religiosa e moral; desta forma, o ânus ainda é um espaço de transgressão. Para um pensamento conservador, a vagina e o pênis transitam pela dita “normalidade”: a reprodução, o orgasmo “natural”; o ânus e as fezes constituem-se no espaço do nojo, do corte na moral, da fisiologia jamais destinada ao prazer. Lugar de sair, não entrar, como reforça o pensamento de Osório, amplamente amparado no discurso predominante. Porém, se o discurso de Osório reflete um olhar mais reacionário sobre a questão anal, há na própria obra de Hilda um contraponto: o personagem Karl, de *Cartas de um sedutor* (2002a), bem mais próximo da proposta libertina e libertadora de Sade em *Filosofia na alcova* (2009). Karl, numa das cartas que escreve à irmã, Cordélia, narra parte de suas leituras, entre elas está o livro *Memórias de um doente de nervos*, de Daniel Schreber (1984), autor estudado por Freud no polêmico *Notas psicoanalíticas sobre um relato de paranoia*. O personagem hiltiano resume o livro e emite sua opinião sobre o “pretinho”:

Tiro meus cochilos com o livro de um louco na mão, um tal de Daniel Schreber. [...] Supõe-se que começou ficar paranoico pela evidência de se saber ou de se sentir um homossexual passivo. As coisas da rodela, do

pretinho, são muito complicadas. Se aceitassem sumariamente o buraco negro, e o arregaçasse como muitos querem muito, o sol brilharia de novo para esses doentinhos. O tal do Schreber fala muito do sol (imagina-se fecundado na rodela pelos raios do sol! Que filho redondo escuro e luminoso ia sair!) [...] Nunca me importei de dar o rabo ou penso que não me importo. [...] Mas dizem os doutos que para o homem, dar o pretinho é *tutta un'altra cosa*, massageia a próstata, dizem (é verdade, eu já uivei algumas vezes quando a caceta foi punho) (HILST, 2002a, p. 32).

Um desses “doutos” pode ser Sade, que com sua obra libertina joga luzes inovadoras sobre o ânus. Em *Filosofia da Alcova*, o cínico preceptor Dolmancé, nos seus ensinamentos libertinos à jovem Eugénie, demonstra seu “fraco” pelo ânus: “Confesso o meu fraco. Estou convencido de que não há gozo no mundo que se compare a este! Adoro-o em ambos os sexos. Mas deve-se convir que o cu de um menino me dá ainda mais volúpia que o de uma menina” (SADE, 2009, p. 59). Esta preferência também é manifesta por Karl em outra carta à irmã:

Perdoa-me, Cordélia. [...] o falo na rosa, nas mulheres, só *in extremis*. Há em todas as mulheres um langor, um largar-se que me desestimula. Gosto dos corpos duros, esguios, de nádegas iguais àqueles gomos ainda verdes, grudados tenazmente à sua envoltura. [...] Gosto de cu de homem, cus viris, uns pelos negros ou aloirados à volta, um contrair-se, um fechar-se cheio de opinião. E as mulheres com seus gemidos e suas falacões e grandes cus vermelhuscos não me atraem (HILST, 2002a, p. 25).

Sade carrega na ironia ao propor o ânus como um altar. Em *Filosofias na Alcova*, Dolmancé prossegue justificando sua preferência, usando uma lógica mecanicista, ao mesmo tempo infalível e derruidora da moral e dos bons costumes:

Ora, o altar é o cu! A natureza, meu caro cavaleiro, se perscrutares com cuidado suas leis, jamais indicou outro à nossa homenagem que não fosse o olho do traseiro; ela permite o resto, mas ordena este. Ah!, por Deus! Se não tivesse a intenção de que fodêssemos cus, teria ajustado tão proporcionalmente seu orifício aos nossos membros? Seu orifício não é redondo como eles? Que ser tão inimigo do bom senso pode imaginar que um buraco oval possa ter sido criado pela natureza para membros redondos?! (SADE, 2009, p. 93).

Assim, a sodomia seria natural; conforme as leis da natureza, não precisaria padecer de toda a perseguição moral a que, historicamente, foi submetida, pois para Sade é uma contradição a natureza permitir tanto prazer na sodomia e em outras práticas condenáveis pelos ditames da normalidade, e, ao mesmo tempo, se sentir ultrajada por quem pratica tais atos.

Outro “douto” na questão anal poderia ser Georges Bataille, forte referência de Hilda. No livro *A história do olho*, Bataille (1981) transita no universo anal com desenvoltura, agregando-o à urina e ao prazer. No entanto, Bataille não demonstra qualquer preferência por “cu de homem”. Seu universo de perverções é heterossexual: um homem envolvido com mulheres capazes de obscenidades várias. Quando há outros homens nas cenas orgíacas, praticamente não há contato entre eles. O protagonista de *História do olho*, a certa altura, pondera:

“De um modo geral, as pessoas saboreiam os ‘prazeres da carne’, com a condição de que sejam insípidos.” (BATAILLE, 1981, p. 45). O ânus, com todo o seu universo de símbolos, de mistérios, de contradições, dificilmente consegue ser insípido. Assim, não tão sombrio quanto o narrador de Bataille, mas tão obscuro quanto, outro personagem de Hilda Hilst que tem uma proximidade sexual com o ânus é Crasso, de *Contos d’escárnio: textos grotescos* (2002b). Nesta narrativa, que traz o “espírito satírico que caracterizava as ‘cantigas de escárnio’ da tradição medieval portuguesa” (MORAES, 2007, p. 12), Hilda lança mão de diversos gêneros literários sem se fixar em nenhum deles, criando o que Eliane Moraes (2007, p. 12) chamou de “uma paródia vertiginosa”. O que subjaz por trás do escracho, do satírico, é o problema do escritor, da valorização da literatura. Em certo sentido, Hilda retoma a problemática do “uc”, visto em *Fluxo-Floema* (2003). Logo no começo do livro, Crasso já explica ao leitor a sua motivação: “Sempre sonhei em ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei por que não posso escrever a minha?” (HILST, 2002b, p. 14).

Dessa forma, Crasso passa a narrar suas aventuras obscenas num mundo repleto de mulheres. O humor corrosivo desse personagem ataca, em diversos momentos, alguns ícones literários. A questão do ânus, nessa narrativa, surge como uma afronta satírica à seriedade pedante de Ezra Pound. Crasso se envolve com Josete, “inesquecível por vários motivos, mas principalmente pelo gosto exótico na comida e no sexo” (HILST, 2002b, p. 19) Josete é uma admiradora profunda do poeta Ezra Pound, um “cara repelente. Um engodo. Invenção de letrados pedantescos”, no dizer de Crasso, que mesmo achando Pound um fascista, pede emprestado um livro dele a Josete, no intuito de agradá-la. Hilda, então, mantém os xingamentos na boca de Crasso e cita parte do poema de Pound:

Emprestou *Do Caos à Ordem, cantar XV*. Aquilo era uma pústula, uma privada de estação em Cururu Mirim. Senão, vejam:
 “O eminente escabroso olho do cu cagando moscas,
 retumbando com imperialismo
 urinol último, estrumeira, charco de mijo sem cloaca,
 o preservativo cheio de baratas,
 tatuagens em volta do ânus
 eum círculo de damas jogadoras de golfe em rodadele” (HILST, 2002b, p. 21).

O humor satírico de Hilda avança: Josete, que adorava o poema e citava-o em inglês, certo dia faz uma surpresa a Crasso, pondo-se nua sobre a cama, pedindo para que ele apanhasse uma lupa, e qual a surpresa dele?: “Foi espantoso. Ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência, estavam três damas com seus vestidos de babados. Uma delas tinha na cabeça um fino chapéu de florzinhas e rendas” (HILST, 2002b, p. 22). Josete havia feito a esmerada tatuagem em homenagem à Pound, pedindo logo em seguida: “Coma meu cuzinho, coma, meu bem, *andiamo, andiamo*.” Crasso recusa machucar as lindas damas tatuadas em Josete, mas ela, com a

força devassa que a compõe, reclama em doce chantagem: “Ó, Crasso, você é o primeiro homem a quem eu mostro esse mimo, essa delicadeza, essa ternura homenagem ao meu poeta, *andiamo, andiamo in the great scabrous arsehole*” (2002b, p. 23). Crasso perde seus pruridos e atende ao pedido de Josete:

Aí pensei: essa maldita vai começar a choramingar mais alto e o prédio inteiro vai ouvir. Enchi-me de coragem e estraçalhei-lhe o rabo com inglesas ou americanas (*who knows?*) e babados e o chapéu, não naturalmente sem antes lhe tapar a boca, porque tinha certeza que ela ia zurrar como um asno (HILST, 2002b, p. 23).

É possível ver nessas ideias libertinas e irônicas, derruidoras das verdades estabelecidas, sejam do cânone literário, sejam sexuais, uma tentativa de *solarizar* o escondido, levar à luz aquilo que insistimos em pensar como noturno. Para Bataille (1985, p. 25), a noite é o ânus do sol, e o “sol só ama a noite e dirige a sua luminosa violência, falo, ignóbil, para a terra; mas não consegue ainda assim chegar aos olhos e à noite, apesar das imensidões terrestres noturnas estarem constantemente a dirigir-se à imundície do raio solar”. De maneira geral, o ânus ainda é a noite do nosso corpo, a parte não iluminada, perdida debaixo das roupas, da vergonha, da demolição das vaidades. Ainda é o lugar a ser enfrentado, trazido à tona, desafiado dos preconceitos, das “verdades” que a masculinidade preponderante impõe sobre essa mínima parte do corpo. Retomando a leitura freudiana e irônica que Karl faz de Daniel Schreber: “O tal do Schreber fala muito do sol (imagina-se fecundado na rodela pelos raios do sol! que filho redondo escurinho e luminoso ia sair!)” (HILST, 2002a, p. 32), podemos fazer contato com outra personagem libertina de Hilda, a simpática menina de oito anos, Lori Lamby, do livro *O caderno rosa de Lori Lamby* (2005), que tem uma perspectiva menos sexual ou homossexual do ânus.

De acordo com Eliane Robert Moraes (1999, p. 124), “como toda criança, Lori escreve como fala: seu relato é repleto de construções como ‘e aí o tio disse que’, ‘e aí a mami falou que’ e ‘aí o papi pegou e disse que’, numa narração que se organiza segundo a fala, reiterando o imperativo oral que governa o mundo infantil”. Pois vem dessa ‘fala’ de Lori Lamby uma pequena fábula escrita pela própria personagem e explicada nos seguintes termos: “Mas olha, tio, o segredo é que estou escrevendo agora histórias para crianças como eu. [...] O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias” (HILST, 2005, p. 97). Lori Lamby então inicia sua breve história sobre a saga do sapo Liu-Liu:

O sapo Liu-Liu tinha muita pena de seu cu. Olhando só pro chão! Coitado! Coitado do cu do sapo Liu-Liu. Então ele pensou assim: Vou fazer de tudo para que um rainho de sol entre nele, coitadinho! Mas não sabia como fazer isso. Conversando um dia com a minhoca Léa, contou tudo pra ela. Mas Léa também não sabia nada de cu. Vivia procurando o seu e não achava (HILST, 2005, p. 97).

Lori prossegue sua história narrando que a minhoca Léa foi procurar a coruja Fofina, “que tinha fama de sabida”, para ver se encontrava uma

solução para Liu-Liu. Fofina muito pensou, até que encontrou a solução. Liu-Liu teria que aprender uma lição da Índia, pois “lá na Índia eles se torcem tanto que engolem o próprio cu”. Assim, Léa volta com a solução, e Liu-Liu começa o treino, até que o sapinho consegue a proeza de fazer com que um *rainho* de sol entrasse em seu “fiu-fiu”. Narrando a segunda parte da história, Lori Lamby muda o foco e transforma o cu de Liu-Liu em personagem:

Quando o cu do Liu-Liu olhou o céu pela primeira vez, ficou bobo. Era Lindo! E ao mesmo tempo deu uma tristeza! Pensou assim: eu, fiu-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo. E nos meus enrugados, até me pensava perfumado! E só agora é que eu vejo, quanto beleza! Eu nem sabia que existia borboleta! Fechou-se ensimesmado. E fechou-se tanto que o sapo Liu-Liu questionou: será que o sol me fez o cu fritado? (HILST, 2005, p. 99-100).

O enfrentamento da finitude

O ânus viu o sol. Saiu de seus escuros, soube-se menor do que se pensava. Percebeu, fora de si, todo um mundo de beleza e mistério, voltando para seu mundo fechado, “ensimesmado”. Nas suas obras mais satíricas, Hilda *solariza* o ânus, seja em uma narrativa com pendores “infantis”, seja narrando o “estraçalhamento” de delicadas “tatuagens em volta do ânus”, ou, ainda, pela desabrida preferência de um de seus personagens por essa parte da anatomia humana, sobretudo a masculina. Há, contudo, o uso do ânus não tanto como espaço para uma experiência sexual, mas sim para uma experiência quase mística, de contato com a divindade. Claro que, em se tratando de Hilda Hilst, esse contato não é sem conflito, sem expor a ruína do corpo, a carne podre de seus personagens, o contundente desespero de esperar por uma salvação metafísica, quando tudo é “putaria das grossas”, como diria Crasso, em *Contos d’escárnio* (2002b).

Em *Kadosh* (2002c), Hilda Hilst narra uma cena de sexo anal. Porém, o sexo não se dá entre dois humanos, mas entre um homem que busca e o objeto da busca, o Deus tão sonhado, o “Cão de Pedra”, o “Sem Nome”. Kadosh, o narrador buscador, se curva e se abre para o jucundo “Cão de Pedra”:

JUCUNDO! JUCUNDO! Que eu repita JUCUNDO e outras pobres analogias, culminando culposo de sentir coisa jucunda nesse cultismo, cuidando de me lembrar da minha cuna, repetindo: muito bem Kadosh cupinado, muito bem, isso de meter é assunto brilhoso, mas no meu não, moçoilo, ainda que nessas falofórias eu tenha visto a tua espiga inteira maravilha. Mas no meu não. E a espiga de quem me daria bastante alegria? A Tua em mim, Sumidouro? E eu dobrado, meia lua (ai, salva-me Karaxim, já estou no centro da matéria escura difusa), as nádegas sovadas por teu baixo ventre incandescente, [...] O pensamento tem forma? De onde vem essa ideia do grande Sumidouro enfiar o dele no teu, todo escamoso? Quando pensas no dele pensas num grande cajado de ouro (estou inteiro arrebetado, dourado) ou pensas numa não substância te invadindo, pensas numa coisa que é água se infiltrando num corpo-esponja, e tudo isso cajado ouro corpo meloso no teu ínfimo e ridículo baixo-astral-buraco (HILST, 2002c, p. 77).

Se em *Fluxo-Floema* (2003) a questão do narrador era escrever ou não escrever sobre o “uc”, sobre a pequenez pouco poética dessa palavra invertida e tudo o que ela representa, em *Kadosh* Hilda alitera as frases, usando uma sequência grande da sílaba “cu”, gerando uma sonoridade ao mesmo tempo poética e irônica. Nessa relação de quase submissão, pois Kadosh, apesar de ter as “nádegas sovadas”, continua pensando, continua arguindo, continua buscando respostas num espaço em que tudo o que tem é delírio, a palavra que se abandona à loucura. O jogo irônico de Hilda Hilst está também em nomear o objeto buscado como “Sumidouro”. Kadosh se imagina tendo uma relação anal com um Sumidouro, uma abertura profunda onde tudo pode sumir, escoar-se, perder-se. Visto de fora, o ânus também não pode ser um sumidouro? Sumidouro ao contrário, de onde saem as fezes, os dejetos, o nojo, mas por onde podem entrar o prazer, o mistério ou um contato mais premente e solar com a finitude? Esse estado constante de busca por respostas é comum na prosa de Hilda Hilst; no entanto, ela parece ter aceitado a sentença de Bataille (1992, p. 20) que diz que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta e feito disso um dos motes principais de sua literatura: transformar seus personagens em súplicas constantes, em perguntas ininterruptas jamais respondidas. Por exemplo, Kadosh é um “Pergunta-Coisa”, um “Disseca Tripa” (HILST, 2002c, p. 41) em busca do “Sem Nome”, do “Mudo Sempre”, do “Tríplice Acrobata”, aquele que envelhece curvado para ser sodomizado pela ausência incandescente de um Deus que nunca responde.

Bataille, em *A experiência interior* (1992), relata essa descida “na noite existencial”, vista em muitos personagens hilstianos, sobretudo naqueles que tentaram a impossível santidade:

Súplica infinita na ignorância, afogar-se na angústia. Escorregar por cima do abismo e, na total escuridão, sentir o seu horror. Tremer, desesperar, no frio da solidão, no silêncio eterno do homem. [...] A palavra Deus, servir-se dela para atingir o fundo da solidão, mas não mais saber, ouvir a sua voz. Ignorá-la. Deus, última palavra querendo dizer todas as palavras, um pouco mais longe, faltarão: perceber sua própria eloquência (ela não é evitável), rir dela até a estupidez ignorante (o riso não precisa mais rir, nem o soluço soluçar). Mais adiante, a cabeça explode: o homem não é contemplação (ele só possui a paz fugindo), ele é súplica, guerra, angústia, loucura (BATAILLE 1992, p. 42).

Muitos dos personagens Hilstianos estão diante dessa visão aterradora proposta por Bataille, em que Deus é a última palavra que pode comportar todas as outras, em que a busca contínua não apazigua nunca e nem é respondida, em que o homem se torna incapaz da contemplação, a súplica constante, envolto em angústia, loucura, medo da “aproximação aterrada da morte”, que Bataille denominou o “extremo do possível” (1992, p. 45). Além disso, há o enfrentamento da velhice, essa ruína do corpo. No último livro de Hilda Hilst, *Estar Sendo. Ter Sido* (2006), o personagem é o velho Vittorio, que, semelhantemente a Kadosh, é uma súplica sem resposta, porém um suplicante repleto de medo:

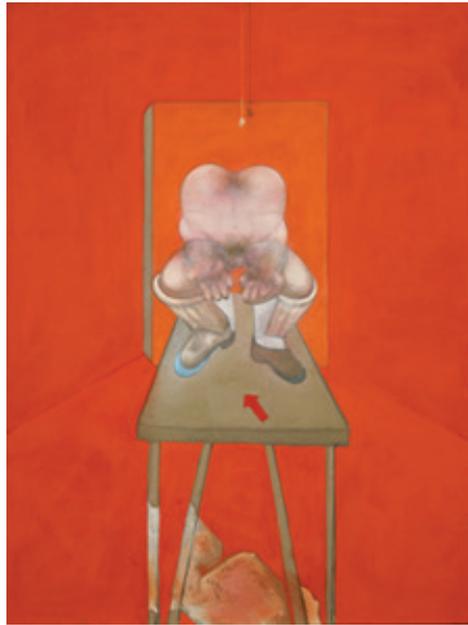
Porque pensei absurdo isso de me pensar um alvo do Criador, justo eu, que quando lhe ouço o nome enfio-me debaixo das camas dos tapetes fico atrás das retretes e solto-me inteiro o buraco se alarga trombeteando zurros e cheiros. [...] Ele se achega e ronrona no meu ouvido: te amo. Desço em espirais, sou um lobo entre o roxo e o gris, na descida vou devorando nacos de mim, tenho matizes cinza e prata no dorso. [...] Então sou um lobo togado, masturbo-me no escuro, me vejo deitado num poento assoalho, uma coruja esvoeja pardacenta, digo-me estou bêbado (HILST, 2006, p. 41).

Vittorio é todo derruimento, todo entregue à decadência da velhice, e também tem uma relação bastante intensa com o próprio ânus. Diferentemente de Kadosh, que deseja ser penetrado pelo “cajado ouro corpo meloso” do ‘Cara-mignon’, o ânus de Vittorio torna-se o único espaço onde existe a possibilidade de moradia, ou esconderijo, do divino:

Cara-mignon, não te vejo mais, onde é que te meteste? Abro as pernas, pego o espelho e examino o redondo, o engruvinhado, o asqueroso. Ah, então deves estar aí! E não posso beijar o retratinho porque não sou de circo, pois se me abaixo até aí, vomito. Fazes de tudo para que eu nunca consiga te alcançar. E que tal atrás da minha nuca? E no meu ralo cocoruto? Aí pelo menos haveria afagos, dedilhados (HILST, 2006, p. 100).

O ânus se torna o espaço impossível de ser beijado, de ser visto normalmente pelo próprio dono. Lugar melhor, o “Cara Mínima”, não teria motivo para se esconder dentro do corpo. Vittorio até tenta seduzir o divino lhe oferecendo os espaços nobres do homem, as alturas: a nuca, a cabeça, os espaços mais carinhosos, mais próprios a um Deus; no entanto, o divino prefere os escuros, o engruvinhado ânus de um velho. Hilda Hilst expõe a carga perecível que é o corpo humano velho. Ernest Becker (2007) diz que “o ânus e seu incompreensível e repulsivo produto representam não apenas determinismo e sujeição física, mas também o destino de tudo o que é físico: deterioração e morte”. O personagem final de Hilda Hilst faz-se todo procura transcendente naquilo que há de mais imanente: as fezes e o espaço de onde elas saem do corpo, o espaço escuro e dúbio do ânus: “O *mignon* é assim mesmo, fica nas dobras, quem sabe está mais acima no rego da bunda” (HILST, 2006, p. 101). Vittorio, agachado, nu, tentado ver Deus dentro de si, assemelha-se a um quadro de Francis Bacon, mais precisamente *Study of a human body*, de 1982:

Figura 1 – *Study of a human body*, de Francis Bacon



Fonte: The official website of the state of Francis Bacon.

A cabeça some, tudo o que há é um ânus voltado para o alto e os grunhidos de uma voz que insiste em deteriorar a ideia perfeita de um Deus nas alturas, límpido e transparente. Para Vittorio, o ânus é “o único buraco aqui na terra onde deus habita”. Ao ter a blasfêmia questionada por Rosinha, a empregada que o ajuda a procurar Deus, Vittorio sustenta o argumento usando a irônica lógica da impossibilidade de Deus não gostar de algo que ele tenha criado:

deus no meu buraco é pecado mortal? Ah não é não, Rosinha, deus gosta de tudo, de tudo o que criou, nada é triste, nem escuro, nem amerdalhado, nem fede à bosta nem a malvavisco, tudo é bonito porque vem de deus, viu Rosinha? Ele é um dorso sem cara, um chifre negro, um olho azul azul que lindo seu Vittorio pois é pois é, tem o cu assim, ó, todo de ouro, e bem no buraco uma ametista roxinha, mas não, você é Rosinha, pois é, então uma ametista. e olhando lá no buraco, com atenção redobrada, não como você olha distraída o meu buraco, olhando mesmo com um grande lupão, você há de ver até a cobra lá do paraíso (HILST, 2006, p. 102).

Deleuze (2007, p. 30), em seu estudo sobre a pintura de Bacon, trata da vianda que é “o estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de se comportarem estruturalmente” – é como se a carne descresse dos ossos. Deleuze (2007, p. 31) prossegue dizendo que a vianda é “o objeto mais elevado da piedade de Bacon, seu único objeto de piedade [...]. A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva”. Partindo dessa linha de raciocínio, é possível ver que a velhice de Vittorio, bem como de diversos outros personagens hilstianos, como Hillé e Agda, era a piedade de Hilda Hilst aflorando, trazendo à tona seu olhar blasfemo sobre a vida, a morte, e todo um destino marcado por perguntas ininterruptas. Sade (2009, p. 78)

diz que se deve esquecer a profanação, porém conservar a blasfêmia; mesmo não havendo mais Deus, é “essencial pronunciar palavras fortes ou sujas na embriaguez do prazer, e as de blasfêmia são muito úteis à imaginação”.

Vittorio blasfema com o corpo desnudo, com o ânus voltado para cima, porque é o que lhe resta de piedade, de cuidado de si. A sua obscenidade é uma forma de domínio, de imposição, de violência, bem como uma espécie de retorno à animalidade, em que a nudez, a exposição do corpo, a ausência de pudor são efetivos. Para Bataille, o dado natural não é aceito pelo homem, ele sempre irá negar a natureza, irá transformar o mundo exterior natural, sobretudo, pelo trabalho, pela criação de ferramentas, pela construção da própria civilização, o homem vai compor um mundo humano, o erotismo faz parte dessa composição. Essa criação de um mundo à parte é uma negação de seu animal-dentro, advinda, sobretudo, da educação, que faz com que o homem não dê “livre curso à satisfação de suas necessidades animais” (BATAILLE, 1987, p. 202). Os personagens de Hilda Hilst são intelectualizados, conhecedores de filosofia e de várias artes, geralmente têm uma relação muito próxima com a escrita e a literatura, e esse mundo de referências faz com que sejam pouco entendidos pelos que os cercam. É como se a ferida provocada pelo corte com a animalidade não fosse cicatrizada por toda a sua sabedoria, toda a sua educação. O excesso de sabedoria dá aos personagens uma liberdade radical, então essa intelectualidade vai se confundindo com um desapego, um desregramento, uma tentativa última de aproximar-se da animalidade negada. Como no quadro de Bacon, em que a vianda “é a zona comum do homem e do bicho” (DELEUZE, 2007, p. 31), o corpo de Vittorio é todo focado no aparelho digestivo, mais especificamente na parte final do trabalho desse órgão: a defecação.

O divino está tão escondido nas entranhas do personagem, que ele se nega mesmo a defecar:

caguei ainda não, isso tenho medo, tenho medo que o outro caia e escorregue e espalhado-pedante no meu rego, vai se dissolver penso eu, é isso o que ele quer; por isso sempre cago no meu pinico de louça, meu pinico francês, assim posso ver a cara do outro antes de morrer (HILST, 2006).

Hilda leva seus personagens ao enfrentamento com a morte, à ruína da vianda, ao esfarelamento do corpo. Diante de um deus invisível preso no ânus, da finitude que apodrece diariamente a carne, da impossibilidade de ascense, de elevações espirituais, o que resta aos personagens hilstianos é lamentar a degradação e agarrar-se à palavra, à linguagem escrita, pois há nela ainda alguma perenidade, alguma possibilidade de transcendência, algo impossível ao velho corpo arruinado, ao velho corpo que se reduziu a ser a porta de saída do aparelho digestivo. Vittorio, perto do final, exclama:

minha vontade de livrar-me de todos e só encontrar o Cara-Mínima. afinal fomos feitos para quê, hen? afinal você aprende aprende, quando já está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que já vai morrer. que judiaria!

que terror! o homem todo apumado diz de repente: quase que já sei, e aí aquela explosão, aquele vômito, alguns estertores, babas, alguns coices, um jato de excremento e psss o homem foi-se (HILST, 2006, p. 121).

“Psss...” é uma onomatopeia sibilante e sibilina para resumir o homem, para blasfemá-lo mais uma vez com a ruína do corpo, com o jato dos excrementos, para mais uma vez atingi-lo naquilo que lhe é mais temerário: o fim da vida. Apesar desse estado de entrega, de dilaceramento, ainda resta a Vittorio, como a diversos outros personagens hilstianos, a palavra: “escreve, filho da puta, escreve! e não vai cair babando em cima da máquina, ela não merece isso” (HILST, 2006, p. 121).

Apesar de toda a carga trágica que há nessa situação reveladora da nossa condição mortal, há também espaço para a fina ironia linguística tão cara à Hilda. Na crônica “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”, em *Cascos & Carícias* (2007), ela escreve: “Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor” (2007, p. 117), para logo em seguida dar outra versão, com seu típico humor cruel, dessa condição séria e pesada a que submeteu muitos de seus personagens, sobretudo os velhos:

Se todo mundo pensasse seriamente no absurdo que é tudo isso de ser feito de carne, mas também olhar as estrelas, de ter um rosto, mas também aquele buraco fétido, se todo mundo tivesse o hábito de pensar, haveria mais piedade, mais solidariedade, mais compaixão e amor. Mas quem é que pensa? Claro que não. Na hora de revirá os óinho ninguém pensa. Só seria justificável parir se o teu pimpolho fosse imortal e vivesse à mão direita Daquele. Mas o teu pimpolho também vai morrer e apodrecer não sem antes passar por todos os horrores do planeta (HILST, 2007, p. 117).

Para finalizar e aguentar essa forma de olhar sobre a condição humana, Hilda propõe a invenção de uma nova semântica. Como não poderia deixar de ser, entre outras palavras, as referências ao ânus estão nesse breve dicionário: “*Ku* – Lua em Finlandês; *Cou* (pronuncia-se cu) – pescoço em francês; *Ânus*: pronúncia errada de anus (aves da família dos cuculídeos)” (HILST, 2007, p. 118). Com isso, Hilda, além de satirizar a finitude humana e toda a tragicidade que a acompanha, tragicidade que ela mesma usou como matéria-prima, poetiza sobre a definição de “cu” em outras línguas, algo que remete à parte nobre do corpo e à altura celestial, e, por fim, o ânus, visto como um erro de pronúncia, uma referência a uma das aves mais comuns das Américas. Diante da velhice, do vazio que nos compõe, da ausência completa de certezas, o que mais fazer, senão rir do absurdo de tudo? Senão aproximar, absurdamente, o ânus de uma ave cujo nome científico da família é ainda mais peculiar: *cuculidae*? Dessa forma, na obra de Hilda Hilst, o ânus não é apenas uma parte do corpo, mas, como diria Karl, em *Cartas de um Sedutor*, respaldado pela longa trajetória humana de neuroses, preconceitos, transgressões anais, é também “*tutta un'altra cosa*” (2002a, p. 32).

Referências bibliográficas

BACON, F. *The Estate of Francis Bacon*. Disponível em: <<http://www.francis-bacon.com/paintings/diptych-study-from-the-human-body-1982-84/?c=80-84>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

BATAILLE, G. *A história do olho. Seguido de Madame Edwarda e o Morto*. São Paulo: Escuta, 1981.

_____. *O ânus solar*. Lisboa: Hiena, 1985.

_____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BECKER, E. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENTLEY, T. *A entrega: memórias eróticas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

DELEUZE, F. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade 2*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002a.

_____. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002b.

____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002c.

____. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.

____. *Cascos & Carícias*. São Paulo: Globo, 2007.

SOUZA JUNIOR, E. B. Os desprezados: a agressão masculina nos vídeos pornô e os processos de identificação e diferenciação na contemporaneidade. *Revista (In)Visível*, n. 0, p. 107-118, set. 2011. Disponível em: <<http://revistainvisivel.com/wp-content/uploads/2011/09/Junior-Ratts.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

MORAES, E. R. Da medida estilhaçada. *Cadernos de literatura brasileira*. n. 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

____. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: PRZYBYCIEN, R.; GOMES, C. (Orgs.) *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: UFPR, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

RICHARDS, J. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SADE, M. *A filosofia na alcova, ou os preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SCHREBER, D. P. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

O sangue que lava a alma: dor e solidão no imaginário da tribo emo

*The blood that washes the soul: pain and loneliness in the
imaginary of the Emo tribe*

Renata Oliveira Carvalho

Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (Universidade Estácio de Sá) e mestranda
do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de
Janeiro (PPGC/UERJ)

Resumo

O presente artigo discute e apresenta questões intrigantes que envolvem a tribo urbana emo. Características polêmicas como automutilação, depressão, solidão e o lado sombrio dos jovens que integram a tribo serão analisados aqui a partir da observação de algumas páginas e grupos na rede social Facebook. A intenção não é fazer qualquer ponte com o campo da psicologia; a abordagem deste artigo gira em torno dos conceitos de imaginário, corpo e tribo urbana, sob o viés já explorado em pesquisas de Comunicação Social.

Palavras-chave: emo; corpo; imaginário; tribalismo urbano.

Abstract

The present article discusses and presents intriguing questions involving urban tribe Emo. Controversial features like self-mutilation, depression, loneliness and the dark side of young people entering the tribe will be discussed here from the observation of some fan pages and groups on the social network Facebook. The intention here is not to make any bridges with the field of Psychology. The approach of this article revolves around the concepts of imaginary, body and urban tribe, under the bias already explored in research on Social Communication.

Keywords: *Emo; body; imaginary; urban tribe.*

Introdução

Ao que se nota no imaginário diversificado da sociedade sobre a tribo dos emos, há forte associação destes jovens com a homossexualidade e com a tristeza e a depressão. No mundo acadêmico, os dois assuntos são os principais abordados em produções que estudam a tribo emo. É uma tribo polêmica e cercada de preconceitos, não à toa dedico mais um estudo a ela.

Do ponto de vista estético, os jovens optam geralmente pelo preto. A cor predomina nas roupas, no cabelo, na maquiagem que cobre os olhos e nas unhas. Por conta disso, o visual fica um tanto pesado, além da franja que esconde um pouco o rosto. No aspecto comportamental, o sentimentalismo e a tristeza parecem dominar a tribo. Apesar de ser necessária uma breve descrição sobre o objeto, é necessário um cuidado para que não se caia na rede da representação, que tende a ser muito rígida e presa a um símbolo dado, encaixando tudo em quadrados pré-moldados nada flexíveis. Existem emos mais coloridos e nada depressivos, e ainda assim se consideram emos – o imaginário sobre ser da tribo é construído socialmente, em grupo, mas ainda assim é variável.

Portanto, fica claro aqui o medo de escorregões em conceitos e afirmativas, pois a intenção do trabalho não é fazer uma mera descrição do que são os emos, ao contrário, pretende-se aqui desvendar outras realidades existentes dentro da tribo, naturalmente sem fugir do recorte. Tal argumento justifica a preferência pelo uso do conceito de imaginário em lugar da representação para abordar o assunto.

Para alguns autores que trabalham com a sociologia do imaginário, entre eles Patrick Legros (2007), o termo não trata de um campo específico da sociologia, pois não tem um objeto definido; seria, então, um olhar sobre o social com interesse pela dimensão imaginária das atividades humanas, perpassando o cotidiano, a política, a religião, a ciência etc. A falta de um objeto específico faz do imaginário um conceito mais amplo e complexo – que inclui a representação também –, mas não abandona a plasticidade dos sentidos, o onírico, a fantasia e a imagem. A realidade cotidiana se constrói em cima de diversos imaginários, o que vem de cada sujeito, e só se forma presencialmente. O imaginário inclui a mudança proveniente através de novos significados, é a presença que dá o sentido, pois também é a realidade, por isso é mais plástico e flexível. A desconfiança do que é apenas representado surgiu do medo de se prender a uma ideia fechada produzida por terceiros, sem checar de fato como são os emos em toda sua diversidade.

O interesse pelo objeto surgiu nas ruas, na percepção de grupos de jovens emos circulando numerosamente na cidade do Rio de Janeiro, especificamente em Campo Grande, bairro da Zona Oeste da cidade, onde se reuniam em praças e shoppings – fato observado também em outras cidades e estados do Brasil, notado em estudos sobre a tribo. No entanto, dada a efemeridade do lugar do encontro, característica da pós-modernidade e do neotribalismo, segundo Michel Maffesoli (1987), houve uma

dispersão dos emos na cidade, e a Praça dos Estudantes e o West Shopping (ambos em Campo Grande) foram espaços ressignificados ao longo do tempo.

A pesquisa, então, encontrou sua morada na internet, principalmente na rede social Facebook, onde se iniciou a busca pelos personagens. A partir de páginas e grupos relacionados aos emos no Facebook, encontrei alguns adolescentes dispostos a contribuir para a pesquisa; assim, virou rotina acompanhar as publicações tanto das pessoas quanto das páginas e nos grupos. As páginas aqui trabalhadas são: a) no Facebook, as brasileiras EMO's, World Emo e EMO depressivo, e a americana EMO (//_^) – o último é um grupo fechado no qual acontecem debates e publicações de qualquer membro participante; fora do Facebook, a Page Emo's, pertencente ao domínio Ask.fm, criado para perguntas e respostas, no qual quem cria uma conta responde perguntas elaboradas por qualquer navegante da web – esta página é administrada por adolescentes emos brasileiros. Portanto, o trabalho se sustenta principalmente na netnografia, tendo o Facebook como principal ferramenta para estudar a comunidade emo virtualmente.

O que mais foi observado nas publicações emo foram imagens e frases de cunho mórbido, com temas de sofrimento e solidão, automutilação, escarificação e até suicídio, além de discussões em torno da sexualidade. Não se trata de uma pesquisa quantitativa para analisar os emos, tampouco de uma investigação para saber os motivos pelos quais esses jovens querem mostrar sua tristeza, mas de um estudo sobre imaginário, corpo e tribalismo urbano – o último sob o conceito de Maffesoli (1987).

Tendo em vista a preocupação de que não se criem rótulos, é preciso ressaltar que nem todos os emos têm um comportamento triste e solitário, nem só se vestem de preto. Há os que não se encaixam nesta descrição, mas ainda assim se intitulam emo e não se excluem da tribo, afinal o gosto e o consumo também caracterizam uma comunidade – há aqueles que se consideram emo simplesmente porque se identificam com o estilo e, inclusive, não concordam com a atitude depressiva tão observada. Contudo, o presente artigo se concentra em analisar os adolescentes que se vestem de preto, que arrumam o cabelo com franjas, que apresentam o comportamento depressivo ressaltado nas comunidades virtuais e que ouvem as principais e mais aclamadas bandas pela tribo: Black Veil Brides e Asking Alexandria. Tais aspectos compõem o imaginário de dor e solidão da tribo.

Emocore: entre luz e sombra

Emocore: emotional hardcore, uma vertente do rock'n'roll. É um estilo musical conhecido por letras de cunho emocional e um ritmo acelerado que também nomeou a tribo urbana emo, cuja origem vem do punk das décadas de 1970 e 1980 do século 20 nos Estados Unidos, mas se propagou pelo Brasil apenas no início dos anos 2000 nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, até

se propagar por outros estados ao longo da década. A partir do nome, vemos então que a emoção é o principal elemento caracterizador da tribo, composta basicamente por jovens na faixa etária de 11 a 21 anos cujas atitudes se pautam por emoção e sensibilidade externadas, demonstrações públicas de carinho e afeto entre si e liberdade de orientação sexual – o imaginário também se estende à valorização da bissexualidade e até mesmo da androginia.

Contudo, o movimento *hardcore* nega os emos como uma vertente, considerando-os como “os filhos bastardos do punk”, como denomina a pesquisa de Ramos e Souza (2010), que estudou a tribo emo no Pará, estado na região Norte do Brasil, realizando pesquisa de campo em praças públicas. De acordo com as pesquisadoras, o movimento punk foi um dos que mais gerou frutos. Após o seu fim, surgiram outros movimentos musicais bem parecidos, como o *hardcore*, que, assim como o punk, também tem letras de cunho político com muitas críticas ao sistema capitalista, porém com um ritmo mais acelerado. A partir daí surgiram diversas vertentes, como o *grindcore*, o *metalcore* e o *crustcore*, todas caracterizadas por letras carregadas de ideologia política e revolta contra o status quo; o que diferenciava uma da outra eram o ritmo e o estilo de se vestir, que iam variando de acordo com o momento, a região ou as influências às quais iam se misturando. A significativa característica da mensagem política, ou a ausência dela, foi o que fez o *emocore* ser renegado pelo *hardcore*.

O movimento surgiu em meados da década de 1980 com as bandas Rites of Spring e Embrace, na cena punk rock de Washington, nos Estados Unidos. Suas letras eram consideradas poéticas e introspectivas demais ser comparadas com as do *hardcore*, e a batida mesclava elementos do punk. De acordo com Ramos e Souza, existem muitas vertentes que se confundem com o *emocore*:

[...] As denominações não são apenas em relação às letras de música, mas também são voltadas para a melodia das canções. Por isso a confusão em relação a algumas bandas, sempre contestadas se são ou não emo, é o caso da banda paulista CPM 22 e da paraense Seqüela.

Na segunda metade da década de 1990, a vertente foi adquirindo um novo sentido conforme foi se distanciando das raízes do *hardcore* e se aproximando também do pop rock, a música, assim como a estética, foi mudando até chegar à moda emo da atualidade, que difere em alguns sentidos do punk original (RAMOS; SOUZA, 2010, p. 9).

De acordo com as pesquisas feitas nas páginas do Facebook e em perguntas e respostas na Page Emo's, atualmente as duas bandas mais aclamadas pela tribo são Asking Alexandria e Black Veil Brides. Ambas têm um som bem pesado e com muito barulho, o vocal abusa de gritos e urros. As letras têm cunho emocional, são por vezes mórbidas, depressivas e com temas que falam sobre amor e corações partidos. O visual dos integrantes das bandas é carregado de roupas pretas, jaquetas de couro, calças rasgadas, muitas tatuagens, e por vezes só usam coletes, sem camisa por baixo, deixando à mostra o

corpo. Apesar dos itens em comum, as bandas se diferem em alguns aspectos. Os músicos da Asking Alexandria usam cabelos na altura dos ombros, com um pouco de volume ou lisos com a franja, geralmente não usam maquiagem preta nos olhos. Já a banda Black Veil Brides, também conhecida como BVB, tem a estética inspirada no *dark*, com maquiagem artística acentuando a palidez do rosto e pinturas pretas por toda a face, incluindo olhos e lábios com batom preto; os cabelos são bem negros, lisos e espetados, e o vestuário também preto inclui muitas correntes como acessório. Todos esses elementos contribuem para a performance sombria em que se apoia a banda, que também trabalha muito com expressão corporal e olhares macabros em clipes e shows, assim como posam para as fotos. As Figuras 1 e 2 a seguir ilustram as bandas citadas.

Figura 1 – Banda Asking Alexandria



Fonte: *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/combate_rock/notas-roqueiras-asking-alexandria-forka-mx-sampa-music-festival-10/>. Acesso em: 29 abr. 2014.

Figura 2 – Banda Black Veil Brides



Fonte: *Aceshowbiz*. Disponível em: <<http://www.aceshowbiz.com/events/Black%20>>

Veil%20Brides/black-veil-brides-2012-revolver-golden-gods-awards-show-01.html>.

Acesso em: 29 abr. 2014.

Apesar de estas serem as bandas mais consideradas pelo público emo, não significa que os adolescentes da tribo escutem só este tipo de música. Os gostos variam muito nas vertentes do rock'n'roll, desde o *new metal* até o pop rock, passando pelo punk rock ou o *hardcore* melódico. As duas bandas citadas, inclusive, não são definidas pela mídia como do gênero *emocore*, são qualificadas como *metalcore* ou *post-hardcore*. Isto mostra a diversidade do imaginário dos jovens emos sobre como é fazer parte da tribo e as suas preferências.

O fato de Asking Alexandria e BVB serem tão queridas pelo público emo é o que acentua o imaginário de dor, solidão e depressão ao qual estão vinculados os emos. As letras expressam sofrimentos e lamentações com referências à morte e ao sangue. A seguir, a letra da música “The Final Episode”, uma das favoritas do público de Asking Alexandria, retrata o sentimento da tribo emo.

<i>The Final Episode (Let's change the channel)</i>	O episódio final (vamos mudar o canal)
<i>Oh my God, Oh my God, If only he knew, If only he knew, If only he knew about the world without the bullshit and the lies.</i>	Oh, meu Deus, Oh, meu Deus, Se ele soubesse, Se ele soubesse, Se ele soubesse sobre o mundo sem as besteiras e mentiras.
<i>We could've saved him, They could've saved me. But instead I'm here drowning In my own fucking mind, And I'll be damned if you're the death of me</i>	Poderíamos tê-lo salvo, Eles poderiam ter me salvado. Mas, ao invés disso, eu estou aqui me afogando Em minha própria mente, E eu serei amaldiçoado se você é a minha morte.
<i>Blood and ink stain the walls, Silently with bloodied knuckles, carry on, Hoping it's not too wrong. You said the nights were far too long. Honey, it's just the start of it.</i>	Sangue e tinta mancham as paredes, Silenciosamente com dedos ensanguenta- dos, continue, Esperando que isso não seja tão errado. Você disse que as noites eram muito tempo. Querida, é apenas o começo.

<p><i>Oh my God, If he only knew. Oh my God, If only he knew, If only he knew, If only he knew.</i></p>	<p>Oh, meu Deus, Se ele soubesse. Oh, meu Deus, Se ele soubesse, Se ele soubesse, Se ele soubesse.</p>
<p><i>Just stand up and scream, The tainted clock is counting down. You gave in to me, Would you say the nights are far too long now?</i></p>	<p>Apenas se levantar e gritar, O relógio maculado está em contagem regressiva. Você deu para mim, Você diria que as noites são muito tempo agora?</p>
<p><i>Oh my God, (Oh my fucking God) The tears that stain my cheek Must me look weak, I wear them proudly, I wear them proud.</i></p>	<p>Oh, meu Deus, (Oh, meu Deus) As lágrimas que mancham meu rosto Fazem-me parecer fraco, Eu as uso com orgulho, eu as uso orgulho- samente.</p>
<p><i>Just stand up and scream, The tainted clock is counting down. You gave in to me, Would you say the nights are far too long now?</i></p>	<p>Apenas se levantar e gritar, O relógio maculado está em contagem regressiva. Você deu para mim, Você diria que as noites são muito tempo agora?</p>
<p><i>Your knife, My back. My gun, Your head.</i></p>	<p>Sua faca, Minhas costas. Minha arma, Sua cabeça.Sua cabeça.</p>
<p><i>Your knife, My back. My gun, Your head.</i></p>	<p>Sua faca, Minhas costas. Minha arma, Sua cabeça.</p>

<i>You need a doctor baby,</i>	Você precisa de um pediatra,
<i>Are you scared?</i>	Você está com medo?
<i>You need a doctor baby,</i>	Você precisa de um pediatra,
<i>Are you scared?</i>	Você está com medo?

Apesar de a letra falar sobre morte, lamentos na solidão da noite, choro e sangue, outras músicas dessas bandas também falam de amor, muito embora sejam sobre corações partidos, com muito sofrimento. O amor é o sentimento que norteia a tribo emo. A afetividade é o imperativo dos emos, a expressão livre das emoções não fica só no conteúdo das letras das canções *emocore*. É comum observar troca de carícias entre os adolescentes – e é notável, inclusive, entre pessoas do mesmo sexo; a homossexualidade não se esconde atrás da rigidez e da moralidade modernas. Os emos têm uma cultura de libertação das amarras da sociedade conservadora através da expressividade dos afetos; por conta disso, chocam muita gente e sofrem preconceito por parte de algumas tribos homofóbicas. A descrição da página EMO depressivo no Facebook se resume na frase: “Não tenho tempo de odiar quem me odeia, pois estou ocupado amando quem me ama.”

Vemos, então, uma variação nos sentimentos e nas atitudes dos adolescentes dessa tribo. Para Maffesoli (2004), a dualidade do ser humano traduz a barroquização do mundo retomada com a pós-modernidade, na qual o social é composto por luz e sombra. No viver barroco, a vida se assume como trágica, com a presença da violência, do sofrimento e da dor no cotidiano tal como ele é, assim como também fazem parte a festa, as fantasias, o prazer e o desejo pulsante no animal que é o ser humano. Não significa, portanto, que o sagrado perdeu lugar, apenas quer dizer que o profano, algo que a modernidade tentou esconder, reapareceu. O autor explica:

[...] A teatralização do daimon é uma boa maneira de domesticá-lo, de proteger-se dele. Velha sabedoria popular que afirma que mais vale compor com a sombra do que negá-la. Não fugir dela, mas passar através dela [...]. Posição pouco confortável, é verdade, mas ainda assim sabedoria, que no dia a dia, homeopatiza o mal até fazer com que proporcione o bem de quem também é portador (MAFFESOLI, 2004, p. 54).

Viver na pós-modernidade é aceitar a tensão e o conflito entre os sentimentos. O cotidiano é feito da mistura de sensações, e a realidade da vida é imprevisível. O tempo todo estamos experimentando a fusão entre espírito, corpo, coletivo, indivíduo e tribos. Não há como enquadrar a vida num esquema, dividindo o mundo e a vivência linearmente, como propunha a modernidade. Para Maffesoli, a socialidade é composta por desordem e caos. Segundo o sociólogo, viver é sentir constantemente o bem e o mal. Ele inaugura a chamada sociologia do sensível, que no século 17 já havia sido trabalhada de forma similar por Espinosa em uma filosofia dos afetos. Ambos ponderam todos os sentidos, sentimentos e afetos para compreender a vida em sociedade. Contrariando Platão e as ideias iluministas que nortearam o pensamento moderno, de acordo com o qual se afirmava a racionalidade como a soberana

que governa o homem, o pensamento pós-moderno apresenta a razão sensível em contraponto à razão instrumental. Assistimos então ao declínio do sujeito cartesiano.

Nesse sentido, a ideia de identidade sucumbe e dá lugar às diversas identificações. Assim como a vida não é predefinida, o homem não pode ser. As identidades não são fixas, mas complexas, múltiplas e ambíguas. A partir daí, entende-se que ele vive em um movimento contínuo de identificação, o que lhe permite identificar-se com um grupo diferente a cada momento. O conceito de *persona*, a máscara que trocamos de acordo com a cena e que só vale se usada em comunhão, diz respeito às múltiplas identificações. A *persona* está relacionada à “criação” que se faz junto com o outro, diferente do indivíduo da “ação”, que age sozinho, o sujeito levantado por Descartes. Sendo assim, o neotribalismo é o conceito que representa a fluidez do novo momento, pois se caracteriza pela ausência de território fixo e pela livre mobilidade dos sujeitos, composto por *personas*. Identificações e neotribalismo são conceitos pós-modernos que corroboram a existência de diversos imaginários e gostos entre os adolescentes emos.

Dor inscrita na pele

Toda dor e sofrimento que os emos sentem é expressa não só nos gritos ao acompanhar uma dessas canções, os emos vão além e inscrevem na própria pele tudo o que sentem. O lado sombrio da tribo demonstra muita solidão, e o desprazer por estar em contato com outras pessoas e a preferência por momentos sozinhos são constantemente expostos. As publicações nas páginas emos no Facebook falam muitas vezes sobre cicatrizes, cortes e até suicídio, a maioria das publicações são ilustradas com imagens.

As esscarificações são uma tentativa de colocar para fora tudo o que está oculto no interior da alma. Nesse sentido, Jeudy argumenta:

A pele, invólucro do corpo, aparece como uma superfície com textura singular, as variantes de sua cor, e como um conjunto de fragmentos que se casam bem com as diferentes formas do corpo.

[...] Toda representação corporal é por um instante suspensa pelo ato de ver ou de tocar as pequenas saliências dérmicas, como se o invólucro se separasse das formas que ele exalta para tornar-se uma superfície com relevo próprio. Essa é a razão pela qual ela se apresenta de início qual um texto que dispensa a metáfora e a visualização do corpo. Ela não esconde nada. Não se oferece ao olhar como um invólucro que contém alguma coisa e lhe confere uma forma. Essa ideia de uma “pele” que seria preciso romper para apreender uma espécie de essência da coisa perdura como uma tradição filosófica em que a pele substitui a aparência. Mas ela é apenas uma superfície de registro dos sinais da aparência. Romper sua superfície jamais permitiria que se visse o que há por detrás, já que a própria pele é um “existir” que se dá a ler, a ver e a tocar. Em vez de considerá-la como uma superfície intermediária entre o de fora e o de dentro, parece que, no dia a dia, ela é mais uma superfície de autoinscrição, como um texto, mas um texto particular, pois seria o único a produzir odores, sons e a incitar o tocar (JEUDY, 1998, p. 1-2).

No momento em que a pele deixa de ser um invólucro das formas, o corpo deixa de ser objeto e transforma-se em corpo-texto. Normalmente, a pele é uma exibição involuntária de nossas experiências, do que somos, se tornando um texto que se escreve naturalmente ao passar da vida. Assim são as cicatrizes que

adquirimos com cortes acidentais, quedas, machucados ou intervenções cirúrgicas que por muitas vezes ficam escondidas por questões estéticas. Entretanto, no caso dos emos, os cortes não são acidentais, são provocados pelos sujeitos que não fazem esforço para ocultá-las, ao contrário, expõem-na para outros membros da sua tribo. As marcas corporais (rugos, manchas, linhas, cicatrizes) despertam dupla possibilidade de perceber o corpo, a cicatriz pode ser um elemento que causa repulsa ou atração, e só a alteridade vai revelar o significado.

Pelo fato de a cicatriz se tornar um sinal pessoal, um sinal exclusivo do ego, é preciso que o olhar do Outro não seja de reprovação, manifestando o que se chama comumente como o horror de um desastre.

[...] Quando a cicatriz permanece como o sinal tangível da culpabilidade nascida da degradação do corpo, sua possível estetização depende unicamente do poder do Outro. O indivíduo machucado não chegará jamais sozinho a transformar a marca de sua dilaceração em sinal de beleza (JEUDY, 1998, p. 2-3).

As inscrições marcadas na pele pelos adolescentes emos são uma forma de identificação de pertencimento à tribo, e a ele importa principalmente a opinião do outro, daquele com quem se identifica. As cicatrizes, assim como suas emoções desenhadas ali com o sangue que sai da carne, são formas de comunicação social, o sujeito as reconhece em si e exibe aos outros, elas movimentam todo um código compartilhado por seus pares. Tal comunicação é um fenômeno social que orienta as relações e os valores em comum, que por sua vez sustentam a afetividade. “A comunicação ou a compreensão dos gestos é obtida pela reciprocidade de minhas intenções e dos gestos do outro, dos meus gestos e das intenções identificáveis na conduta do outro.” (MERLEAU-PONTY apud LE BRETON, 2009, p. 117).

A dor, assim como os valores e o imaginário emo são compartilhados entre eles, os corpos cortados deixam de ser posse exclusiva do próprio sujeito para pertencer também ao outro. A pele, que seria algo tão íntimo, individual, que é sentida ao toque e ao cheiro em sua proximidade, vem a ser um texto – e também objeto – exposto a todos, aos olhares que estão carregados de sentimentos, cultura, opinião e desejo dos outros. Assim se revela a beleza das cicatrizes.

Nas páginas do Facebook, o jovem encarna sua *persona* emo, ele veste a máscara adequada ao lugar para teatralizar suas emoções profundas e as pôr para fora através do sangue. É na neotribo que a *persona* acha lugar, pois é um efeito contrário ao princípio do individualismo, é caracterizado “pela indiferenciação, pelo ‘perder-se’ em um ser coletivo” (MAFFESOLI, 1987, p. 16). Trata-se mais da importância ao que une do que ao que separa. A base do individualismo está na identidade isolada daquilo que não compete a si mesma, enquanto a *persona* se fundamenta na relação com o próximo.

Portanto, vemos que a escarificação é algo comum entre os emos – as

Figuras de 3 a 5 a seguir ilustram um pouco do que foi tratado aqui. O sentimento de solidão e a dor do amor que habitam fortemente no imaginário dos adolescentes emos são transferidos para a pele através dos cortes, ressaltando os dois lados desta tribo que retrata a barroquização do mundo, levantada por Maffesoli (2004), com o jogo de luz e escuridão que vivem os jovens. As cicatrizes acabam por revelar suas experiências e identificação para o mundo, mas principalmente para os outros da tribo, ao exibirem suas angústias nas páginas do Facebook.

Figura 3 – Página inicial de EMO depressivo no Facebook



Fonte: EMO depressivo.

Figura 4 – Publicação da página EMO's no Facebook



Fonte: EMO's.

Figura 5 – Publicação no grupo EMO (//_^)



Fonte: EMO (//_^).

Referências bibliográficas

FERNANDES, Cíntia SanMartin. *Sociabilidade, comunicação e política: a experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

FERREIRA, Sérgio. Da “experiência” ao “vício”: a construção de um projeto de marcação corporal. In: COSTA, Maria Regina da; SILVA, Elizabeth Murilho da (Orgs.). *Sociabilidade juvenil e cultura urbana*. São Paulo: Educ, 2006.

JEUDY, H-P. O texto do corpo. In: _____. *Le corps comme objet d'art*. Paris: Armand Colin, 1998. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/opuscorpus/PDF/r12p1.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RAMOS, Paula; SOUZA, Izabela J. Emo, o filho bastardo do punk: análise antropológica de dois *ethos* grupais em Belém do Pará. II ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA DA REGIÃO NORTE, 2, 2010, Belém. *Anais...* Belém: UFPA, 2010.

Sites consultados

<http://www.tribospaulistanas.blogspot.com.br/2009/03/diferentes-estilos.html>

<http://estiloemobrasiloficial.blogspot.com.br/>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Emo>

<http://www.brasilecola.com/sociologia/emo.htm>

<http://ask.fm/PageEmos>

Facebook

<https://www.facebook.com/pages/EMOs/406399276138883?fref=ts>

<https://www.facebook.com/pages/EMO-depressivo/1389432794631012?fref=ts>

<https://www.facebook.com/pages/World-Emo/202834733221050?fref=ts>

<https://www.facebook.com/groups/EmoXOfficialGroup/?fref=ts>

O herói e a cultura: um estudo do filme Heleno

The hero end the cultura: a study of the film Heleno

Fausto Amaro

Bacharel em Relações Públicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição e doutorando em Comunicação no mesmo programa.

Resumo

Nesse artigo, pretendo, por meio da análise do filme *Heleno* (2012), apoiado na leitura do livro biográfico *Nunca houve um homem como Heleno* (2012), expor as múltiplas faces desse atleta em sua relação com o *ethos* da sociedade brasileira das décadas de 1930 a 1950. Com o auxílio de parte da bibliografia da Antropologia Social, no que concerne à cultura, bem como aquela das Ciências Sociais que tratam do conceito de herói, acredito ser possível relacionar o atleta ao contexto social no qual estava inserido. Entender como a cultura molda o indivíduo foi fundamental para compreender como Heleno é ao mesmo tempo produto e agente desse meio social no qual está inserido.

Palavras-chave: futebol; sociedade; herói; cultura; cinema.

Abstract

In this article, I intend by analyzing the film Heleno (2012), supported by the reading of the biographical book Nunca houve um homem como Heleno (2012), expose the multiple faces of this player in his relation with the ethos of Brazilian society of the years 1930-1950. With the aid of the literature of social anthropology, in which regards to culture, as well as that of the social sciences that deal with the concept of hero, I believe it is possible to relate the athlete to the social context in which it was inserted. Understand how culture shapes the individual was key to comprehend how Heleno is both product and agent of that social environment in which it is inserted.

Keywords: football; society; hero; culture; movie.

Introdução

Futebol e cinema são dois objetos de estudo que, nos últimos anos, têm produzido cada vez mais bibliografia no campo da Comunicação, tanto separadamente como em sua inter-relação. Victor de Melo estima que até 2002 a produção cinematográfica brasileira sobre esportes estava em cerca de quatro mil filmes (2006, p. 84), chegando inclusive a afirmar que este poderia ser considerado um gênero fílmico específico (2006, p. 103).

Quando o cinema fala de esporte, presenciamos a junção de duas esferas de inegáveis relevos artísticos e uma gênese comum¹ na modernidade (MELO, 2006 p. 55; GASTALDO, 2011, p. 41). Ainda que a indústria cinematográfica não privilegie tanto o esporte em geral como tema de suas produções, o futebol já figurou como protagonista de número razoável de filmes².

Nesse ensaio, a partir do longa-metragem *Heleno: o Príncipe Maldito*, que estreou nos cinemas nacionais no primeiro semestre de 2012, e do livro biográfico do jogador, *Nunca houve um homem como Heleno*, escrito pelo jornalista Marcos Eduardo Neves (2012), reflito sobre dois temas caros à cultura: o culto aos ídolos e o *habitus* de uma época. Abordo também as discussões sobre a visão romântico-amadora que permeou o futebol nessas primeiras décadas de sua inserção no Brasil (e que, de certo modo, permanecem ainda hoje).

O filme conta a trajetória de vida do futebolista homônimo. A narrativa se inicia de “trás para frente”, com o jogador em seus últimos momentos de vida, quando a sífilis, doença que o acometia há alguns anos, já estava em estágio avançado. Optou-se por mostrar principalmente um Heleno já em declínio, em seus momentos menos brilhantes e mais problemáticos. Desde a volta da Colômbia, em 1951, sua queda foi fulminante (NEVES, 2012, p. 219-225) – a partir de 1952, não encontrou mais espaço para jogar em nenhum clube e, quase sem amigos, sua derrocada estava selada. Ao longo do filme, vemos, na forma de *flashes* de memória, o lado mais “problemático” do personagem/jogador, que, dentre outras transgressões, bebia em excesso, fumava e discutia asperamente com seus técnicos e colegas de equipe.

Com passagens pelo Fluminense, Botafogo, Boca Juniors (Argentina), Vasco, Atlético Junior (Colômbia), Santos (onde não chegou nem sequer a disputar uma partida oficial), América, além da Seleção Brasileira, Heleno viveu um longo período áureo no clube alvinegro, pelo qual participou de 235 jogos e marcou 209 gols. Após essa fase gloriosa de uma década (1940), não reencontraria mais o seu melhor futebol, encerrando a carreira no América. Seus principais títulos foram o Campeonato Carioca de 1949, pelo Vasco, e o Campeonato Carioca de Aspirantes, no mesmo ano pelo mesmo clube; na Seleção, conquistou a Copa Roca em 1945 e a Copa Rio Branco em 1947, além de ter sido artilheiro do Sul-Americano de 1945. Depois de “aposentado” do futebol, terminou sua vida internado em um hospital psiquiátrico em Barbacena, fruto das complicações da sífilis.

O presente trabalho está dividido em três blocos. Em um primeiro momento, busco entender a cultura pelo viés da Antropologia Social. Faço uso de parte do repertório teórico da antropologia como campo produtor de reflexões e teorias válidas para o entendimento da cultura. Posteriormente, revisito a discussão sobre o herói nas sociedades, abordando o debate em torno da particularidade do herói brasileiro. A análise da obra (filme e livro) sobre Heleno fecha o trabalho, propondo diálogo para um entendimento do *ethos* brasileiro nas décadas de 1930 e 1950, bem como das nuances que envolvem a figura do jogador.

A cultura entendida pela via antropológica

O conceito de cultura é central para a Antropologia. Devemos lembrar que cultura e natureza são responsáveis por um embate dialético que envolve diversas áreas das Humanidades, sendo a primeira, em geral, tida como construto humano, ainda que sob a influência de bases biológicas/naturais. Ao longo da história, ambas afastam-se e aproximam-se de acordo com novas correntes de pensamento. Entretanto, é quase consenso nas ciências que residiria na cultura a principal diferença e vantagem adaptativa do ser humano em relação aos outros animais. Sendo cumulativa, todo homem receberia da cultura em que é criado o aparato intelectual de gerações passadas. Homens nasceriam semelhantes geneticamente e o aparato cultural herdado por cada um os diferenciaria (LARAIA, 2004, p. 71).

A habilidade natural de Heleno pode ter encontrado meios de desenvolver seu pleno potencial graças à cultura em que nasceu e foi criado. Será que, se tivesse crescido em um bairro norte-americano, onde o beisebol ou o basquete são os esportes dominantes, Heleno teria se tornado tão eficiente e fantástico no futebol? Natureza e cultura nesse caso podem ser consideradas articuladas na formação do jogador extraordinário. “Em outras palavras, não basta a natureza criar indivíduos altamente inteligentes, isto ela o faz com frequência, mas é necessário que coloque ao alcance desses indivíduos o material que lhes permita exercer sua criatividade de uma maneira revolucionária” (LARAIA, 2004, p. 46).

As noções de civilização (do francês, *civilization*) e cultura (do germânico, *Kultur*) desenvolvem-se concomitante em meados do século 18 (VELHO; VIVEIROS DE CASTRO, 1980, p. 13), sendo a primeira absorvida pelo discurso das nações ocidentais, com um sentido mais racionalizado e material de expansão da nação, e a segunda apropriada pela Antropologia, como um olhar para o outro, mais abstrata e permeada pela tradição (aspectos perenes e efêmeros de uma sociedade).

As problematizações em torno do conceito de cultura e da Antropologia como ciência ganham força com a expansão colonial, quando as civilizações europeias têm de conviver com o “diferente” e o exótico, representados pelos povos habitantes do novo mundo “descoberto”. Pensava-se a cultura como demarcadora de distinções entre os povos, que, no entanto, seriam dotados

de uma unidade universalizante. Com essa ideia, os europeus se imbuíam da tarefa de homogeneizar os colonizados, segundo seus valores, em prol de um suposto evolucionismo natural das civilizações (rumo ao padrão europeu, é claro). A Antropologia, por sua vez, não “compra” esse ideário etnocêntrico para sempre, ainda que em um primeiro momento teóricos como Edward Burnett Tylor (cf. LARAIA, 2004, p. 30-52) e Lewis Henry Morgan (1877), influenciados pelo evolucionismo de Darwin, o tivessem feito.

Ainda no século 19, não podemos deixar de sublinhar a importância de Franz Boas para o desenvolvimento do conceito de cultura, da interpretação relativista dos povos e da antropologia como ciência. Boas foi professor de inúmeros alunos ilustres, entre eles o brasileiro Gilberto Freyre.

Refletimos agora sobre o que é a cultura como conceito e realidade concreta para a antropologia. Algumas das primeiras explicações sobre as diferenças entre povos pautavam-se em determinismos biológicos ou geográficos, mas nenhum dos dois conseguia explicá-las sem reducionismos e imprecisões (LARAIA, 2004, p. 17-24). Geertz (1978), bem como Gilberto Velho e Eduardo Viveiros de Castro (1980), argumenta contra a amplitude de possibilidades e significações abertas pela primeira definição mais conhecida do termo cultura, proposta por Tylor (antes dele, outros autores já escreviam, ainda que não tão diretamente nem sob a ótica antropológica, sobre o tema): “Cultura, ou civilização... é este todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, leis, moral, costumes e quaisquer capacidades e hábitos adquiridos pelo homem, enquanto membro da sociedade (apud VELHO; VIVEIROS DE CASTRO, 1980, p. 13). No rastro dela, vieram outras descrições mais detalhadas e extensas sobre cultura, que causaram mais confusão do que entendimento. Geertz, por outro lado, busca um conceito mais preciso e resumido de cultura, por um viés que ele denomina de “essencialmente semiótico” ou “antropologia interpretativa da cultura”.

Importante destacarmos que Geertz está utilizando o termo cultura no sentido de uma produção do homem e um meio para se desvendar os fatos sociais e as redes de relações humanas em sociedade. Essa reflexão do antropólogo norte-americano se coaduna com nossa proposta nesse artigo: entender as significações de *Helena*, como ser social, e sua relação com os demais fios, que são os outros indivíduos da sociedade, e com a teia por eles tecida (a cultura).

Interpretar a cultura pelo viés da antropologia social seria capturar a experiência próxima, utilizando a expressão de Geertz (1997), de dado grupo ou sociedade. O cinema representaria a sociedade, que presencia ali uma reflexão sobre si mesma; ele é também dotado de uma dimensão simbólica, que nos permite acessar a cultura (VELHO; VIVEIROS DE CASTRO, 1980, p. 18). No caso de *Helena*, encontramos a representação de um jogador que, evitando-se generalizações extremadas, pode servir de exemplo ilustrativo para questões de sua época. Segundo o antropólogo François Laplantine, representação para

a antropologia social “[...] é o encontro de uma experiência individual e de modelos sociais num modo de apreensão do real [...]. Trata-se de um saber que os indivíduos de uma dada sociedade ou de um grupo social elaboram acerca de um segmento de sua existência ou de toda sua existência” (2001, p. 242).

O elo com o tópico seguinte, em que enfatizo o papel do herói na sociedade e como determinante da equação cultural – a cultura determina o sujeito ao mesmo tempo que é determinada por ele –, encontra suporte no excerto: “Embora um indivíduo sozinho não invente uma cultura, é através das interações dos indivíduos desempenhando e reinventando papéis sociais que a história se desenrola” (VELHO; VIVEIROS DE CASTRO, 1980, p. 22).

Os heróis na cultura

Heróis estão presentes em todas as sociedades humanas nas mais diferentes épocas. São eles os mais elevados exemplares da espécie humana e que encerram em si os anseios de uma coletividade. É possível pensar o herói como fruto da imaginação humana – daí termos os heróis das lendas antigas e, atualmente, aqueles forjados pela indústria cultural (cinema e quadrinhos, por exemplo) –, ou membros reais de uma sociedade, elevados a esse *status* pela mídia.

A trajetória do herói, proposta por Campbell (1995), Brandão (1993) e Propp (2010), pode ser descrita da seguinte forma: “[...] Um ser que parte do mundo cotidiano, se aventura a enfrentar obstáculos considerados intransponíveis, vence-os e retorna à casa dividindo os seus feitos com seus semelhantes” (HELAL, 2003, p. 19). Para o herói esportivo, compartilhar seus feitos com a nação é inerente à sua atividade. Na conquista do lugar mais alto do pódio em uma competição olímpica, por exemplo, o atleta é consagrado com a medalha de ouro, mas o feito é reverenciado com a execução do hino nacional – momento em que se dá a consagração coletiva de todos os seus compatriotas.

Helal define os heróis como “figuras fundamentais na produção dos eventos de massa e que exercem um enorme fascínio na comunidade” (1998, p. 146). Acredito que esse seja o caminho correto para entender o porquê de a mídia gastar tanto espaço com essas narrativas de histórias de vida de atletas fantásticos e, frequentemente, alçá-los ao posto de heróis.

No Brasil, os heróis atuam como essencializações de uma idealizada identidade nacional, porque “[...] a sociedade encontra aqui [no universo do esporte] a oportunidade de revelar alguns de seus segredos mais profundos, fazendo uma representação de si para si mesma” (HELAL, 2000, p. 4). E “a figura do herói é representativa de questões fundamentais da coletividade e por isso mesmo uma investigação profunda sobre sua construção, papel e significado, se torna reveladora de descobertas centrais para o entendimento de uma cultura” (HELAL; MURAD, 1995, p. 64). Nesse sentido, seria possível dizermos que Heleno representa os anseios modernos da sociedade carioca de sua época? Sua personalidade individualista e narcisista, seu

consumismo desenfreado e sua vida social agitada seriam padrões de modernidade almejados pelos brasileiros? Estas são perguntas boas para pensar a respeito, mas para as quais dificilmente poderemos encontrar respostas definitivas.

Dentro da seara dos heróis do esporte, podemos estabelecer uma cisão entre herói universal – herdeiro de uma ética única, tipicamente anglo-saxônica – e herói brasileiro – podemos denominá-lo de “Macunaíma” – ou herói “malandro”, que atinge o sucesso sem “esforço”³. O foco primordial desta distinção está na forma como as vitórias e conquistas são alcançadas. Enquanto o herói clássico, universal, obtém seu triunfo por meio do trabalho, com dedicação, treinamento e esforço, o herói nacional, macunaímico, seria supostamente dotado de talento nato e, com isso, alcançaria o êxito por meio de sua “genialidade”, “irreverência” e “malandragem” (HELAL, 2003, p. 227). É claro que essa não é uma narrativa única que permeia o discurso sobre todos os ídolos – podemos incluir Heleno na categoria de herói macunaímico. Ela é mais comum no futebol e, mesmo nesse esporte, há exceções, vide as narrativas sobre Zico (HELAL, 2003) e Pelé (LEVER, 1983), por exemplo.

O modelo de herói “tipicamente brasileiro” não é aceito acriticamente. Helal e Lovisolo (2009), em texto ensaístico sobre Pelé e Maradona, questionam a natureza de nossos maiores heróis nacionais no futebol. Fugindo ao senso comum, em parte criado pela crônica “Football Mulato”, de Gilberto Freyre (1938), os pesquisadores afirmam que o brasileiro tenderia a cultuar os heróis apolíneos, como Pelé, enquanto aos argentinos aprazeriam mais aqueles dionisíacos, como Maradona. Segundo os autores, ambas as nações reivindicam para si o caráter da “malandragem”⁴ como traço constituinte de suas identidades nacionais (HELAL; LOVISOLO, 2009, p. 23).

Podemos nos questionar até que ponto a “concordância” da mídia com esse tipo de comportamento é saudável para a imagem que o brasileiro tem de si mesmo: alguém que não liga para regras, pois, no final, graças ao talento nato e à “esperteza”, tudo dará certo; ou essa autoimagem seria apenas a representação de uma já sedimentada essência nacional (como os brasileiros veem a si próprios). Entretanto, ainda que o seja, ao reforçar essa representação, os meios de comunicação funcionariam como agentes na manutenção dessa construção simbólica.

Por último, pode restar ainda pouco clara a correlação entre os heróis futebolísticos e a interpretação da cultura em que eles florescem. Eco fornece um interessante caminho ligando essas duas esferas quando afirma que: “[...] Poderemos, portanto, aventar uma hipótese de antropologia cultural que nos permita ler as estórias em quadrinhos do Superman como *reflexo* de uma situação social, reafirmação periférica de um modelo geral” (ECO, 2004, p. 263, grifos do autor). Da mesma forma que o intelectual italiano fala do herói dos quadrinhos norte-americanos, acredito que possamos falar de um atleta-herói brasileiro, cultuado pela mídia esportiva especializada e pelos torcedores.

Heleno e o *ethos* da sociedade brasileira nas décadas de 1930 a 1950

Antes de iniciarmos a descrição de aspectos do filme propriamente dito, é importante ressaltar que sua narrativa foi baseada no elogiado livro *Nunca Houve um Homem como Heleno*, do jornalista Eduardo Neves (2012). Com base em farta pesquisa bibliográfica, Neves traça um completo perfil biográfico desse polêmico jogador.

A repercussão do filme *Heleno* na mídia foi significativa. O colunista cultural de *O Globo* Arthur Dapieve fez uma resenha crítica do filme, apoiando as escolhas do diretor quanto ao roteiro e à estética em preto e branco: “Seja como for, *Heleno* não é um filme sobre futebol, embora, naturalmente use o esporte como arena de conflitos maiores” (DAPIEVE, 2012, p. 10). Além dele, Fernando Calazans (2012), Luís Fernando Veríssimo (2012) e Artur Xexéo (2012)⁵ também ocuparam suas colunas falando sobre o filme.

Meu objetivo é fazer considerações sobre alguns aspectos particulares da cultura nacional, levando em conta que a vida de Heleno se passou majoritariamente no Rio de Janeiro. Esta, uma vez capital da República e cidade mais populosa do país, encerrava um modelo de sociedade para o restante do Brasil (principalmente após as reformas urbanas de Pereira Passos de 1902 a 1906, que transformaram o desenho arquitetônico carioca). A divisão em tópicos auxilia a melhor compreensão de pontos-chave presentes na narrativa de *Heleno*.

O indivíduo Heleno de Freitas

Nascido em São João Nepomuceno, cidade no interior de Minas Gerais, em 1920, Heleno de Freitas era de uma família rica e tradicional da região. Seu nome é fruto de uma promessa de sua mãe (devota de Santa Helena), que passou por complicações durante o parto. Ao contrário da “saga” de muitos ídolos do futebol, a de Heleno não contém referência à infância pobre ou problemática. Pelo contrário, nada nunca lhe faltou, nem dinheiro nem carinho de sua família (uma exceção pode ser feita à morte do pai, quando ainda tinha apenas 11 anos). Está presente, sim, o campo de várzea⁶ (elemento recorrente nessa narrativa da jornada heroica) onde Heleno teria chutado a primeira bola ainda em sua cidade natal e, posteriormente, nas areias de Copacabana. Em 1933, toda a família mudou-se para o Rio de Janeiro. Nesse ano, o Botafogo conquistou o bicampeonato carioca e a preferência do jovem Heleno.

Seu temperamento arredo vem da juventude, quando arrumava confusão até nas “peladas” disputadas na praia. Em 1935, estreou nos juvenis do Botafogo, contra o São Cristóvão. No ano seguinte, passou pelo juvenil do Fluminense, onde brigou com o treinador uruguaio Carlomagno; voltou, então, para o Botafogo, embora a tendência intempestiva continuasse se revelando por toda sua carreira (cf. NEVES, 2012).

Logo na primeira cena do filme, o mote e a perspectiva central do filme são adiantados aos espectadores. No Hospital de Barbacena, vemos um Heleno

já debilitado pela sífilis, que o levou à morte em 1959. A imagem passa do rosto debilitado do jogador decadente para um recorte de jornal onde se lê: “Médico e monstro. Fora de campo Heleno é um *gentleman*. Terror, só das mulheres.” Em outra, conseguimos apenas entrever o que está escrito: “Mesmo ídolo, Heleno segue não conseguindo controlar os nervos.” O caráter dúbio está aqui presente, sob a forma do contraste entre seu comportamento fora e dentro de campo: “A dupla personalidade de Heleno de Freitas – O ‘crack’ de dois destinos.”

Tinha a si mesmo em “alta conta”, considerando-se um grande atleta, singular e genial, como fica exposto ao ser questionado por jornalistas antes do embarque para o Sul-Americano do Chile, em 1945: “Do jeito como estou jogando agora o Brasil seria campeão do mundo. Espero que não cancelem também a [Copa do Mundo] de 50 no Brasil. Senão, eu vou lá e acabo com os alemães.” Em diálogo com o médico do Botafogo, seu caráter individualista tem novamente lugar: “Até a imprensa já percebeu que *eu jogo sozinho*.” Esse ar soberbo e o reconhecimento de seu próprio valor não são comuns na cultura brasileira, onde parece reinar a (falsa) humildade. Falar elogiosamente de si não é tão bem visto assim. Heleno se assemelha a Romário (HELAL, 2003) no quesito egocentrismo.

Aqui podemos entrever também a oposição entre o craque individualista, que seria típico do estilo brasileiro de jogar futebol, e o craque mais coletivista, que se preocuparia com a equipe e jogaria um futebol mais colaborativo. Enquanto o primeiro jogaria para si e para o público, o segundo estaria preocupado com os resultados de sua equipe e com seus companheiros de time. O craque individualista, muitas vezes alçado ao posto de herói, seria mais valorizado pela imprensa brasileira. Ao se encaixar nessa categoria, Heleno pode ter caído nas “graças” dos jornalistas da época. Isso fica evidente quando, em uma conversa antes do treino, Heleno mostra seu desprezo pelos companheiros de equipe, o que é repetido em outros momentos do longa-metragem. Destaco que nessa primeira metade do século 20 o debate sobre qual deveria ser o estilo de futebol adotado pelo Brasil era tema central das crônicas futebolísticas publicadas nos jornais.⁷

Pelas escolhas narrativas feitas na obra *Heleno*, poderíamos afirmar que ele é um filho da modernidade. Estímulos sensoriais diversos permeavam seu dia a dia na metrópole carioca, aproveitando tudo o que essa nova realidade cidadina hiperestimulada podia lhe oferecer. Se absorvermos acriticamente as teses sobre a estimulação nervosa proporcionada pela cidade moderna, em autores como Simmel (1974) e Singer (2004), é possível conjecturar que Heleno era um produto exemplar dos “malefícios” desse novo mundo – o perfil exato de um homem tragado pelo nervosismo e pela agitação crônica.

A seguir, exploramos um pouco mais a dicotomia entre amador e profissional, que se faz presente em vários momentos da película.

Códigos profissional e amador

Ainda que já sob os ventos do profissionalismo, que aportariam no futebol brasileiro no ano de 1933, Heleno mantinha um *ethos* fortemente amador. Neves o qualifica como “um dos grandes símbolos, se não o maior, da época romântica do futebol brasileiro” (2012, p. 241). Essa ética amadora de nossos heróis poderia ser comparada à personalidade que DaMatta (1982) assevera como estando no cerne do dilema brasileiro – códigos pessoais, ligados, principalmente, ao amadorismo, e códigos impessoais, associados ao profissionalismo. Distinção semelhante é desenvolvida pelo mesmo antropólogo no texto “Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil” (1997). O “indivíduo” seria regido por códigos impessoais, enquanto a “pessoa” transita pelos códigos pessoais.

O viés romântico, que engloba os discursos sobre amadorismo e “amor à camisa”, sempre esteve presente nas narrativas jornalísticas sobre nossos ídolos futebolísticos. Algumas cenas e falas do filme são emblemáticas dessa dicotomia entre a maior e profissional que cercava Heleno. Reproduzo algumas delas a seguir.

Ao ser diagnosticado com sífilis e recusar o tratamento indicado por seu médico, Heleno é advertido sobre o risco de vida que corria, ao que contra-argumenta: “O Botafogo é minha vida.” Em outra cena, durante uma das preleções do time alvinegro, Heleno avisa aos seus companheiros que “treino é treino e jogo é vida”. Uma exacerbação dos limites esportivos que, no entanto, não se sustentava por suas próprias atitudes, já que faltava a treinos e não corria em volta do campo como os demais. O seu discurso romântico não encontra, como vemos, tanto suporte em seus atos.

Atuando pelo América, acalentava, mesmo já doente, o sonho de jogar no Maracanã: “Eu me trato, doutor, mas eu preciso desse último jogo.” É o desejo típico de quem joga apenas pelo prazer de estar em campo. A cena de Heleno adentrando o estádio e o contemplando em toda sua grandiosidade ganha ares épicos associados à sonoridade da música clássica que toca ao fundo. Poderíamos associar essas imagens à apoteose do herói.

Na distribuição do “bicho” viii pelo empate que deu o título carioca ao Fluminenseix, Heleno não se conforma com aquilo e diz aos seus companheiros frases como: “Recebendo dinheiro por derrota agora?”, “Aqui tem muita gente que só joga pelo dinheiro”, “Aqui só devia pagar quando ganharmos ou quando jogamos bem”. Ele chega a queimar uma das notas de seu “bicho”, enquanto entoava em voz alta o hino do Botafogo – há uma clara dimensão romântica do futebol, enfatizada pelo filme, nesse suposto fato.

Em 1948, Heleno é vendido ao Boca Juniors, da Argentina, na maior transação da história do futebol brasileiro até então. Quando volta ao Brasil, pretende retornar a seu clube do coração e conversa com o dirigente Carlos Martins da Rocha. Este afirma que o elenco está fechado e que o Botafogo não

pode pagar o que Heleno vale, ao que este responde: “Nunca puderam, presidente. Mas tudo bem. Aqui eu jogo até de graça.” O jogo praticado pelo simples amor ao esporte é recorrência no cinema. No filme norte-americano *Campo dos sonhos*, Shoeless Jackson também afirma que jogaria beisebol de graça.¹⁰

Essas atitudes destoam, porém, do salário que recebia do clube e que lhe permitiam viver uma vida de luxos, com carros, roupas caras e hospedagem-moradia no Copacabana Palace. Em 1947, a título de exemplo, Heleno exigiu um valor alto para renovação de seu contrato: 160 mil cruzeiros “de luvas”¹¹ e 1.500 cruzeiros mensais de salário.

O Rio “de Heleno” preparava-se para receber uma Copa do Mundo, e o Maracanã era visto com orgulho (o maior estádio do mundo). Silvia¹², sua esposa, em conversa com Heleno, imagina o jogador sendo saudado por 200 mil pessoas durante a Copa do Mundo. Heleno tem essa taça como obsessão e comemora quando, não convocado para o Mundial, o Brasil do técnico Costa, seu desafeto, é derrotado pelo Uruguai. A conquista individual e a vingança pessoal estão, desse modo, acima de seu orgulho patriótico. Códigos de personalidade e impessoalidade – amadorismo e profissionalismo – embaralham-se na personalidade desse atleta/personagem.

Um Rio em mutação

Na década de 1930, segundo Barbero (2009), temos, na América Latina, um novo rumo na constituição dos países como nações, caminhando para uma modernidade peculiar baseada na formação de mercados internos. Nesse processo, o antropólogo latino destaca o papel “que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares” (2009, p. 226). O clima de crescimento econômico, populacional e de atividades culturais que presenciávamos no Rio era, desta feita, reflexo de um quadro maior em curso na América Latina, que vivenciava uma “irrupção das massas na cidade” (BARBERO, 2009, p. 232). Com esse aumento populacional, a cidade passa a ocupar um lugar central na vida das nações latinas, tanto no campo político quanto no cultural. Passa a ditar costumes e servir de guia para o restante dos cidadãos – o Rio, como metrópole, desempenha papel ainda mais central nesse sentido.

A praia carioca, cenário comum na cinematografia nacional, é reconstituída em *Heleno* como deveria ser na primeira metade do século 20. As roupas de banho, por exemplo, ganham destaque pela diferença em relação aos atuais trajes. Em uma passagem temporal dentro do filme (que abrange o início de Heleno no Botafogo até sua ida para o América), vemos distinções entre essas vestimentas: de roupas quase comuns (cotidianas) até os maiôs femininos. Essa mudança se dá em parte por motivos esportivos, graças ao sucesso de Maria Lenk na natação, utilizando maiôs, e não “saiotes de praia” (NEVES, 2012, p. 34).

Os passeios no calçadão, onde homens e mulheres desfilavam de terno e gravata e vestidos, respectivamente, eram costume da época e denominavam-se

footing (NEVES, 2012, p. 25). O ambiente de paquera e o recato das moças também estão presentes nesse ambiente. É na praia que Heleno conhece sua futura esposa, Silvia. O hábito de deixar com um desconhecido algum pertence enquanto se vai ao mar, banhar-se, tão comum ainda hoje, é a desculpa para uma maior aproximação entre Heleno e Silvia e para o futuro reencontro dos dois, quando ela tem de lhe devolver seu relógio.

Automóveis (carros e motos) completavam essa paisagem praieira, ainda que o Rio mantivesse certo ar bucólico em suas verdes paisagens vistas ao longo da película. O carro é o principal meio de locomoção dos personagens, efeito da prioridade dada historicamente às rodovias no Brasil. Não obstante, ainda era um luxo para poucos. No time do Botafogo, por exemplo, apenas Leônidas da Silva e Heleno possuíam automóvel próprio (NEVES, 2012, p. 49). O carro, assim como hoje em dia, era tido com o símbolo de *status* social e signo da ascensão econômica de alguém.

Juntamente com os meios de transporte, que viabilizaram uma locomoção individualizada (carros) e massificada (ônibus e bondes), os meios de comunicação consolidavam-se nos lares brasileiros de então, principalmente o rádio. Esta mídia, que acompanhou a trajetória de Heleno pelos gramados nacionais e internacionais e ajudou a celebrizá-lo, contribuiu para a “massificação” do futebol no Brasil – ainda que a popularização desse esporte anteceda o surgimento de uma imprensa esportiva propriamente dita (cf. LOPES, 1994).

Durante o filme, presenciamos as duas formas de mudança cultural descritas por Laraia: “Uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda que é o resultado do contato do sistema cultural com um outro” (2004, p. 96).

A primeira forma fica mais evidente em Heleno, que rompe várias convenções sociais da época e antecipa muitos comportamentos contemporâneos (tanto de futebolistas quanto de estrelas de outras esferas culturais). Ele era um verdadeiro cavalheiro, educado nos melhores colégios de sua cidade, sabia falar outros idiomas, graduado em Direito, cantava com grande desenvoltura e desde criança tinha uma arguta inteligência. Por outro lado, não lhe faltava em nenhum momento um lenço embebido com lança-perfume (ou éter perfumado), modismo nos bailes de carnaval daquela época.

A segunda forma manifesta-se por meio das influências de costumes estrangeiros. A música da cantora Diamantina, amante de Heleno no filme¹³, em shows no Cassino Atlântico, pode ser tomada como um indicativo dessa interpenetração. A narração do jogo de despedida de Heleno do Boca Juniors para os ouvintes brasileiros, de certa forma, colocava em contato dois países vizinhos, mas de hábitos sociais bem diversos.

Últimas considerações

Nesse artigo, busquei por meio de uma breve introdução ao conceito de cultura na antropologia, bem como pela revisão da literatura sobre os heróis (em diálogo com a cultura), construir um panorama das questões levantadas pelo filme *Heleno*.

Heleno era uma figura controversa. Ao mesmo tempo que os jornais da época, muitos deles expostos em recortes ao longo do filme, o descreviam como um *gentleman*, ainda que atormentado mentalmente, não é bem essa a imagem que as cenas do filme nos passam. Pelo contrário, o que vemos é um atleta que pouco se importa com a disciplina e com os treinos, que menospreza seus colegas de equipe e que não tem o mínimo respeito pela autoridade dos técnicos. Enfim, o filme retrata um Heleno com ares mais vilanescos do que heroicos (no máximo, ele seria um anti-herói). Talvez isso se deva às escolhas do diretor, como em não apresentar uma personagem para a mãe do futebolista, pessoa pela qual Heleno nutria profundo afeto e preocupação (apenas nos são mostradas as cartas que o jogador a enviava), ou para o seu pai, que morreu quando o jogador ainda era criança.

Há ainda um claro diálogo entre os conflitos psicológicos de Heleno e os debates maiores da sociedade de então. Seu caráter transgressor chocava-se com uma sociedade ainda tradicional e conservadora. Não obstante, ele era uma figura querida pela opinião pública, mesmo cometendo atos moralmente repreensíveis. Entender como a cultura molda o indivíduo foi necessário para compreendermos como Heleno é também produto desse meio social no qual está inserido.

Percebemos sobretudo como a cultura é mutante, ao mesmo tempo que conserva alguns de seus aspectos centrais. Pensando a sociedade do Rio à época de Heleno e atualmente, as mudanças são mais sensíveis, principalmente quanto aos hábitos sociais. Atitudes transgressoras e violentas dentro e fora de campo, como as de Heleno, mostradas durante o filme, ainda são toleradas pela opinião pública quando fala dos jogadores, mas em um nível cada vez menor. Essa visão dos jornalistas sobre o jogador é resumida por um locutor de rádio ao fim do filme: “Alguns te chamam de *romântico*, de amador, de briguento e de louco, mas quase todos te chamam de gênio.” O papel mais ativo das forças policiais não permitiria hoje, por exemplo, que Heleno saísse impune à ameaça com arma de fogo, feita a seu técnico Flávio Costa.¹⁴

A última fala do filme, na voz do próprio Heleno ficcional, sumariza diversos elementos que compõem a narrativa, como o amorismo, a visão romântica do futebol, o futebol como arte e fato social, a soberba do jogador.

Glória. Não é bom? [...] Acho que todo jogador de futebol deveria assistir uma ópera antes de entrar em campo. Pro sangue subir à cabeça. Eu não acredito em futebol sem o sangue fervendo, sem a faca entre os dentes. O jogador morre pensando na torcida. Não consigo imaginar alguém jogando futebol sem ser pela torcida. No juízo final, os satisfeitos e os covardes vão ser os primeiros a se retirar. Alguém pode achar que alguma coisa que eu fiz é impossível, mas não existe impossível para mim. Eu não sou um jogador de futebol. Eu sou a própria vontade de

jogar. Eu sou a gana em forma de gente. Eu sou! (*HELENO, 2012*).

Como desdobramento desse artigo, faz-se necessário acessar as fontes primárias (jornais e revistas) e analisá-las com um olhar sociológico, a fim de descobrir como a mídia da época (décadas de 1940 e 1950) construiu a narrativa sobre Heleno, dentro e fora de campo.

Referências bibliográficas

ANDRADE, M. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro, Agir: 2008.

BARBERO, Jesús M. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

BOAS, Franz. Antropologia Cultural. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BRANDÃO, Junito de S. Mitologia grega. Petrópolis: Vozes, 1993. v. 3.

CAMPBELL, J. O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, A. A dialética da malandragem. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, n. 8, 1970.

CALAZANS, F. Heleno, o filme: glória e desgraça. O Globo, Caderno de Esportes, Rio de Janeiro, p. 2, 13 abr. 2012.

DAMATTA, R. (Org.). Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

_____. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAPIEVE, A. Heleno, Heleno. Vivendo e filmando no limite. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 10, 13 abr. 2012.

ECO, Humberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FREYRE, G. Football mulato. Diário de Pernambuco, Recife, 17 jun. 1938.

GASTALDO, É. Pátria, chuteiras e propagandas: o brasileiro na publicidade da Copa do Mundo. São Paulo: Ed. Unisinos, 2002.

____. Comunicação e esporte: explorando encruzilhadas, saltando cercas. Comunicação, mídia e consumo, São Paulo, v. 8, n. 21, p. 39-51, mar. 2011.

____. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

HELAL, R. Mídia, construção da derrota e o mito do herói. Motus Corporis, Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, v. 5, n. 2, p. 141-155, 1998.

____. Campo dos sonhos: esporte e identidade cultural. In: IX ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 2000, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: PUCRS, 2000.

____. Campo dos sonhos: esporte e identidade cultural. In: ARNT, Héris; HELAL, Ronaldo (Orgs.). A sociedade na tela do cinema: imagem e comunicação. Rio de Janeiro: E-Papers, 2002, p. 99-111.

____. A construção de narrativas de idolatria no futebol brasileiro. Revista Alceu, v. 4. n. 7, p. 19-36, jul./dez. 2003.

____. Mitos e verdades do futebol (que nos ajudam a entender quem somos). Insight Inteligência, Rio de Janeiro, v. 52, p. 68-81, 2011.

____; LOVISOLO, H. Pelé e Maradona: núcleos da retórica jornalística. Revista Brasileira de Futebol – The Brazilian Journal of Soccer Science, v. 2, p. 20-26, 2009.

HELAL, R.; MURAD, M. Alegria do povo e Don Diego: reflexões sobre o êxtase e a agonia de heróis do futebol. Pesquisa de Campo, Rio de Janeiro, n. 1, 1995.

HELENO. Direção de José Henrique Fonseca. Brasil: Downtown Filmes, 2012.

LARAIA, Roque de B. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro:

Zahar, 2004.

LAPLANTINE, F. Antropologia dos sistemas de representações da doença: sobre a algumas pesquisas desenvolvidas na França contemporânea reexaminadas à luz de uma experiência brasileira. In: JODELET, D. (Org.). As representações sociais. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

LOPES, José Sérgio L. A vitória do futebol que incorporou a pelada. Revista USP, São Paulo: USP, n. 22, 1994.

LEVER, J. A loucura do futebol. Rio de Janeiro: Record, 1983

MELO, Victor Andrade. Esporte e cinema no Brasil. In: ____; PERES, Fabio de Faria. O esporte vai ao cinema. Rio de Janeiro: Senac, 2005. p. 11-20.

____. Cinema e esporte: diálogos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

MORGAN, Lewis H. Ancient Society: Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, through Barbarism, to Civilization. Londres: MacMillan & Company, 1877.

NADDEO, A. Heleno traz à tona maturidade para melhor atuação de Rodrigo Santoro. Portal Terra, Cinema, 12 mar. 2012. Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/noticias/0,,OI5661397-EI1176,00-heleno+traz+a+tona+maturidade+para+a+melhor+atuacao+de+Rodrigo+Santoro.html>>. Acesso em: 8 out. 2012.

NEVES, Marcos E. Nunca houve um homem como Heleno. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PROPP, V. Morfologia do conto maravilhoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, V. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SOARES, A.; LOVISOLO, H. Futebol: a construção histórica do estilo nacional. In: HELAL, R. et al (Orgs). Futebol, jornalismo e ciências sociais: interações. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.

VELHO, G.; VIVEIROS DE CASTRO, E. O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas. Espaço Cadernos de Cultura, Universidade Santa Úrsula, ano 2, n. 2, 1980.

VERÍSSIMO, Luís F. Fascinação. O Globo, Rio de Janeiro, p. 3, 8 abr. 2012.

XÉXEO, A. Onde o futebol não é popular. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 10, 11 abr. 2012.

Ney, a construção e a confrontação de uma identidade: o Matogrosso

*Ney, construction and confrontation of a identity: the
Matogrosso*

Danilo Postiguel

Mestrando em Comunicação e Práticas de Consumo na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SP) e professor de Comunicação Social das Faculdades Integradas Alcântara Machado e Faculdade de Artes Alcântara Machado (FiamFaam).

Resumo

Este trabalho busca entender como o consumo serve para a construção e/ou afirmação de identidades, tendo como objeto de análise o cantor Ney Matogrosso. Com o objetivo de entender como esse cantor propôs, na década de 1960, uma ativação que buscasse contestar um pensamento, até mesmo um padrão de masculinidade para a época. Além de leituras acerca de identidade e consumo, é pertinente para essa discussão um debate acerca de ética e moral. Percebeu-se, assim, como o consumo e o ato de viver uma vida fora dos padrões típicos de um determinado grupo corroboram para a exclusão e o não reconhecimento de determinados indivíduos.

Palavras-chave: identidade; consumo; comunicação; ética; moral.

Abstract

This work seeks to understand how the act of consuming constructs and/or affirms identities, having as an object of analysis the singer Ney Matogrosso. In order to understand how the singer proposed, in the 1960s, an activation that sought to challenge a thought and even a standart of masculinity at that time. In addition to the readings of identity and acts of consuming, it is importante to the discussion a debate about ethics and morality. It was noticed how the act of consuming and living out of standarts confirm the exclusion and the non-recognition of certains individuals.

Keywords: *identity; act of consuming; communication; ethics; moral.*

Introdução

Em 1973, despontava na cena artística brasileira a banda Secos & Molhados, composta por João Ricardo, Gerson Conrad e o iconoclasta Ney de Souza Pereira, posteriormente, Ney Matogrosso.

Do trio, Ney, o vocalista, era o que mais destoava dos padrões artísticos, por assim dizer, de uma banda masculina. Com um jeito tresloucado, o figurino transgressor e a voz aguda de contratenor, causava *frisson* por onde passava (QUEIROZ, 2009).

Toda essa manifestação artística poderia ter passado despercebida, caso não fosse levado em consideração o delicado e concomitante momento político por que atravessava nosso país. De início, o regime militar, instaurado em 1964 (e que perduraria até meados da década de 1980), foi seguido pela imposição do AI-5 (poucos anos antes da constituição da banda), ato que cerceou alguns direitos civis, e principalmente, direcionou “suas forças de repressão e censura em direção aos setores ligados à cultura em geral” (FAUSTO apud QUEIROZ, 2009, p. 41), entrando no meio do caminho, portanto, do momento de efervescência político-cultural do país.

Ainda nesse período, e recebendo as influências do movimento da contracultura, surgia no Brasil o Movimento Tropicalista da Canção (QUEIROZ, 2009), que, de forma velada ou não, transgredia alguns valores morais impostos e/ou reforçados pelo regime militar, vindo, posteriormente, a inspirar o cantor Ney Matogrosso.

Em meio a toda essa efervescência político-sociocultural, despontava no cenário nacional a banda Secos & Molhados, com a figura ímpar de Ney Matogrosso. Com relação a Ney, dois pontos chamam a atenção, falando desde o surgimento, até mesmo alguns anos após sua saída do grupo. Em primeiro lugar, a indumentária usada pelo cantor em suas apresentações, principalmente, o ato de pintar todo o rosto com cores fortes, que mascaravam a pessoa por trás daquele personagem. Segundo algumas entrevistas concedidas (NEY, 2013; MUNIZ, 2008), Ney enfatizava a necessidade de se esconder atrás de um personagem pelo simples boato e consequente medo de o estrelato não permitir que andasse livremente pelas ruas.

Em segundo lugar, em entrevista concedida a Marília Gabriela, no programa *Gabi quase proibida* (2013), do canal televisivo SBT, ao ser indagado sobre sua sexualidade no palco, Ney, além de afirmar que aquilo era algo nato, disse também ser uma forma de confrontar o que acontecia em nosso país, principalmente pelo fato, na concepção do cantor, de o homem não poder ter sensualidade.

Pensando nessa contextualização, estaria Ney Matogrosso propondo uma ativação, até mesmo uma resistência, que buscou contestar um pensamento hegemônico e/ou padrão de masculinidade da época? Para entender essa questão, o recurso usado foi o de pesquisa bibliográfica, alicerçada nas

discussões acerca de consumo, comunicação, identidade, ética e moral. A investigação busca entender o papel dos meios de comunicação, corroborando de forma positiva ou não, para essa ativação, assim como o debate acerca dessa ruptura/contestação de valores, mediante o contexto sociocultural da época.

O consumo como pilar para a criação e/ou proteção de uma identidade

Ney não era enigmático somente em suas melodias. O ar de mistério pairava antes mesmo de o cantor subir ao palco. Suas apresentações, transgressoras para a época, mostravam *um personagem* destoante do habitualmente encontrado nos palcos do país. Segundo o próprio Ney, o uso de todos aqueles objetos era, na realidade, para proteger a identidade da pessoa por trás daquele personagem.

[...] Fiz aquela máscara na época do Secos & Molhados para me proteger. Foi intencionalmente. Eu ouvia dizer que artistas não tinham vida particular. Como assim? Eu não ia poder mais andar na rua? Então, fiz aquela máscara para proteger a minha identidade. Funcionou por muito tempo. Eu ia à praia e ficava ouvindo comentários sobre aquele homem que se requetava todo no palco. E eu ao lado das pessoas, só escutando (risos) (MUNIZ, 2008).

Vale ressaltar que eram identidades protegidas e criadas com alicerce no consumo de objetos materiais. Nesse aspecto, Campbell (2006) justifica a atuação de objetos de consumo na confirmação e/ou construção da identidade. Segundo o autor:

Existe um tópico no qual é relativamente fácil perceber a conexão entre os dois [objeto de consumo e assuntos metafísicos], e este está relacionado ao tema da identidade. Essa é a questão central de muitas discussões sobre o consumismo moderno, nas quais frequentemente se dá ênfase ao significado de consumir em relação à afirmação, à confirmação, ou até mesmo à construção da identidade (CAMPBELL, 2006, p. 49-50).

Ainda nessa perspectiva, ao considerar a relevância do consumo na construção das identidades, Rocha (2008, p. 125) enfatiza a importância de um olhar “para além dos objetos e serviços gerando sofisticadas e intensas articulações entre o campo simbólico e aquele especificamente mercadológico”, propondo articular, assim, imagens midiáticas e o universo imaginário nessa construção identitária.

Tanto as contribuições de Campbell quanto as de Rocha buscam apresentar uma esfera temática muitas vezes renegada no campo científico, principalmente com relação à ideia de um consumo tanto material quanto simbólico – especialmente o que este consumo representa na demarcação de uma identidade.

Baudrillard (2010), em *A sociedade de consumo*, menciona essa ideia e importância do consumo além do objeto propriamente dito. Ressalta, principalmente, a distinção que determinados signos podem gerar no sentido tanto de inclusão (pertencimento) quanto, até mesmo, de exclusão. Nas palavras do autor:

Nunca se consome o objeto em si (no seu valor de uso) – os objetos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o indivíduo, quer filiando-se no próprio grupo tomado como referência ideal, quer demarcando-o do respectivo grupo por referência a um grupo de estatuto superior (BAUDRILLARD, 2010, p. 66).

Nesse sentido, há uma corroboração de Campbell, ressaltando que a identidade não deriva do produto consumido, mas “que o verdadeiro local onde reside a nossa identidade deve ser encontrado em nossas reações aos produtos e não nos produtos em si” (CAMPBELL, 2006, p. 52-53).

Retratando o papel do consumo como uma possível parte constituidora de identidades, faz-se necessário trazer à discussão outro fator relevante, que é o papel da cultura como norteadora desse consumo. Ao trazer a cultura para essa discussão, é possível compreender como determinados produtos têm determinados significados, de acordo com a cultura em que estão inseridos, como salientam Douglas e Isherwood (2006, p. 123): “Os bens são usados para marcar, no sentido de categorias de classificação.” Exemplificando, no artigo Saia com essa saia daqui: um olhar sobre o movimento Saiaço, Postinguel (2013) apresenta uma discussão gerada pela repercussão (discriminatória) acerca do uso de saia por um adolescente da cidade de São Paulo. O mesmo acontecia com o cantor, ao consumir objetos tidos como do universo feminino, para compor a identidade de Matogrosso.

Em um excerto de uma reportagem publicada no portal de notícias *Terra*, mas concedida à Agência Efe, é possível visualizar o consumo de produtos considerados atípicos ao universo masculino daquela época, para caracterizar o personagem. Segundo a reportagem, “Ney fez da ambiguidade e da sexualidade parte fundamental de sua arte, incorporando saias, maquiagem, trajes de flamenco, máscaras e movimentos sensuais em suas apresentações” (NEY, 2013).

É nesse sentido que cultura e consumo são interligados e indissociáveis, pois todo o processo de seleção, escolha, aquisição, uso, fruição e descarte de um bem ou serviço, ou ainda de uma “identidade”, como querem os pós-modernos, só ocorre e faz sentido dentro de um esquema cultural específico (BARBOSA, 2006, p. 108).

O papel da cultura como condutora de determinado(s) tipo(s) de consumo funciona como uma “espécie de código” (BARBOSA, 2006, p. 109) que fornece referencial de pessoas, assim como de localidades (grupos e sociedades). Corroborando nessa perspectiva, Baudrillard (2010, p. 91) ressalta que “o consumo surge como sistema que assegura a ordenação dos signos e a integração do grupo; constitui simultaneamente uma moral (sistema de valores ideológicos) e um sistema de comunicação ou estrutura de permuta”.

O grande entrave que pode surgir na tríade “cultura, consumo e identidade” dá-se, como ocorreu com o cantor Ney Matogrosso, quando um

homem, na busca pela construção de uma identidade, consome determinados objetos que, em uma dada cultura, tenham simbolismo e significado que remetam ao universo feminino. Para entender o evento e até mesmo seus desdobramentos, levando em consideração alguns depoimentos do próprio cantor, a seguir se recorrerá a leituras acerca de ética e da moral, buscando, conforme anteriormente apresentado, se a atuação do cantor, de fato, rompia e/ou contestava os padrões hegemônicos da época.

Sigo minha vida, em vez de seguir por trilhos

Em meio a todo esse processo identitário que emergia por parte de Ney, buscando dar vida a Ney Matogrosso, enfatiza-se também a relevância político-sociocultural em que estava inserido tanto o país quanto o restante do mundo e como isso impactou tanto na *performance* quanto na cotidianidade do cantor.

Focando neste primeiro momento numa perspectiva local, eclodia em meados de 1964 a ditadura militar. Além de todo o cerceamento aos direitos civis, já discutidos anteriormente, existia, como aponta Queiroz (2009, p. 13), um enfrentamento mediante “a construção social de um corpo transgressor e o processo de legitimação da autonomia artística do cantor em relação à censura moral intensificada durante o regime militar”.

Para pontuar o momento de emergência de Secos & Molhados e, principalmente, do cantor, destacam-se dois momentos, díspares mas concomitantes, por que passava o país. De um lado, a forte repressão civil-política, instaurada no Brasil e em outros países da América Latina; de outro, e proporcionalmente inverso, os ideais do movimento hippie, que se espalhavam pelo mundo, assim como o conhecido Maio de 1968, que ensejava a liberdade. Em um breve adendo, Comte-Sponville (2005) faz uma passagem desse momento (Maio de 1968), que o próprio autor relata ter presenciado.

Lembrem-se os que viveram essa época, com a moral nós geralmente nos preocupávamos muito pouco. A moda, naqueles anos, era muito mais o imoralismo, a libertação geral e irrestrita. Os mais filosóficos dentre nós reivindicavam Nietzsche: queríamos viver além do bem e do mal. Quanto aos que não eram filósofos, contentavam-se com pichar os muros da faculdade ou com ler – e quase sempre aprovando – os belos lemas de então. Vocês se lembram? “É proibido proibir” ou “Vivamos sem tempos mortos, fruamos sem limites” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 20).

Logo os movimentos do *É proibido proibir* desembarcariam em terras brasileiras e, chegando aqui, se deparariam com o regime militar. De um lado, movimentos de libertação, de confronto, até mesmo de resistência a valores disseminados como aceitos pela moral; do outro, os militares impondo deveres à população e cerceando-lhes os direitos. O enfrentamento desses, por assim dizer, *movimentos dicotômicos* proporcionou algumas manifestações

artísticas, culturais e políticas, ensejadas, principalmente, por grupos com um pensamento político de esquerda.

Na efervescência do momento, destaca-se o movimento Tropicália, em especial, o cantor Caetano Veloso, que viria a inspirar Ney Matogrosso, anos depois. Esse movimento eclode do combate de forças ideológicas: de um lado, os ideais de libertação que se espalhavam pelo mundo; de outro, o cerceamento dos direitos civis e políticos que o regime militar havia instaurado no país. Esse ambiente fascinou Ney ainda mais.

Antes de prosseguir, Hoff (2008), abordando a emergência da publicidade no Brasil, traz um adendo pertinente acerca do Tropicalismo. Segundo a autora:

A década de 1960 foi particularmente fértil no que se refere à percepção de uma identidade brasileira pelos movimentos sociais e culturais: o tropicalismo é um exemplo. Movimentos sociais de origem estrangeira, que agitavam a cena mundial, também marcaram presença no Brasil e intensificavam a compreensão de nossos valores socioculturais (HOFF, 2008, p. 176).

Queiroz (2009), complementando, ressalta que, ao abordar as manifestações artísticas da época, em especial a musical, relata que:

Dessa maneira, tal movimento musical, sobretudo com a ruptura estética de gêneros, presente na performance do cantor Caetano Veloso, veio a contribuir mais à frente para o comportamento em cena do artista Ney Matogrosso, sobretudo no aspecto comportamental, transgressor das normas e condutas morais do momento intensificadas pelo regime militar. Segundo Ney Matogrosso, o advento do movimento tropicalista no final dos anos 60 propiciou seu surgimento artístico, bem como assegurou sua permanência artística no cenário da Música Popular Brasileira durante os anos 70. Sem esses antecedentes, compreende o cantor, que não teria sido possível sua existência enquanto artista (QUEIROZ, 2009, p. 40).

De fato, essa onda de movimentos contestadores contribuiu para potencializar a construção e a consequente atuação de Ney Matogrosso nos palcos, naquela época; contudo, é preciso enfatizar que “o cantor Ney Matogrosso admite ter simpatizado por alguns segmentos das esquerdas, entretanto nunca aderiu nem se vinculou a qualquer partido ou mesmo movimento” (QUEIROZ, 2009, p. 41).

A fala de Ney se faz oportuna, pois em entrevista concedida tanto a Marília Gabriela (GABI, 2013) como ao *Almanaque de Cultura Popular* (s/d), ao ser indagado sobre quem era Ney (referindo-se tanto à pessoa quanto ao personagem), eis que o cantor responde: “Eu não vou caminhar por trilhos. Vou determinar na minha vida o que é sim e o que é não; o que me interessa e o que não me interessa; o que devo ou não fazer.”

Ao ressaltar que não queria seguir por trilhos predeterminados, mas viver da forma que achasse correta, estaria o cantor afrontando a moral? Ainda nessa discussão, é possível falar de ética? Na definição proposta por

Comte-Sponville (2005, p. 67) para moral e ética, o autor relata: “Proponho, embora à custa de simplificar muito, entender por ‘moral’ tudo o que se faz por dever e por ‘ética’ tudo o que se faz por amor.” Já Fraser (2007, p. 103) relata que “algumas das mais espinhosas dessas questões concernem à relação entre moralidade e ética, entre o correto e o bem, entre a justiça e a boa vida”. Dessa forma, será adotada, neste artigo, a ideia de moral como justiça, como dever (o que é o correto), e a de ética como “a boa vida”, aquilo que faço e que me faz bem, como diz Comte-Sponville (2005), aquilo que faço com amor.

Com as contribuições do cantor e, agora, com as conceituações apresentadas, pode-se dizer que Ney tanto contestava os valores morais vigentes na época, podendo ser considerado imoral, quanto era ético consigo mesmo, pois vivia e tomava suas decisões baseando-se naquilo que era certo para si, e não seguindo o que era imposto como correto por um grupo.

Contudo, tamanha ousadia lhe custou um preço a ser pago. O fato de não seguir pelos trilhos por onde todos seguiam impactava de uma forma ou de outra sua vida.

Homem com H maiúsculo

Além da atuação de Ney Matogrosso dentro e fora dos palcos, seu repertório musical (desde a atuação na banda Secos & Molhados até em sua carreira solo) afrontava a moralidade da época. Composições como “O Vira”, “Homem com H” e “Mal necessário” traziam em suas melodias versos como: “Vira, vira, vira homem”; “Porque eu sou é homem, menina, eu sou é homem”; “Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher”. Versos transgressores, andróginos e, de certa forma, provocativos para a época.

O ato de trazer para a discussão algumas de suas melodias dá-se no sentido de ampliar a percepção do processo de construção identitária *do personagem*. A inserção das melodias, aqui, busca enfatizar que a performance de contestação do cantor não se pautava somente na indumentária, era preciso que estivesse em todo o plano artístico – nesse caso, até mesmo no canto. No entanto, salienta-se que o foco deste artigo é a análise e o posterior entendimento da figura de Ney Matogrosso e não suas melodias, o que recorreria a uma análise de discurso.

Dando continuidade (e conforme abordado anteriormente), o país, principalmente no aspecto político, passava por um momento delicado e tenso. Entre todos os movimentos que contestavam o autoritarismo dos militares no poder, pode-se dizer que, de certa forma, a atuação de Ney Matogrosso, com sua expressão artística, tensionava os valores da época. Contudo, destaca-se um ponto importante, entendido aqui como uma possível consequência de sua atuação transgressora. Em entrevista concedida ao *Almanaque de Cultura Popular* (s/d), Ney enfatiza o *frisson* que causou ao aparecer, na mídia, travestido daquela forma e como isso afetou, de certa forma, negativamente a banda. Segundo o próprio Ney:

A imprensa ficou meio chocada e agressiva comigo. O Jornal do Brasil dizia que eu era um travesti e que, portanto, não podia falar meu nome, já que não citava travestis. Nunca tentei ser mulher. Adorava ter o peito cabeludo e expor meu peito cabeludo. Sabia exatamente onde estava mexendo. Tinha consciência. Que conversa é essa de que tudo tem de ser igual? Eu não vou caminhar por trilhos. Vou determinar na minha vida o que é sim e o que é não; o que me interessa e o que não me interessa; o que devo ou não fazer (*ALMANAQUE DE CULTURA POPULAR, s/d*).

Resgatando Bakhtin (1987, p. 10), no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ao descrever sobre a ideia de carnavalização como sendo de uma ordem cultura e social, que buscava “pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destromamentos bufões”, satirizar, por exemplo, o poder. De certa forma, se trouxermos essa ideia de carnavalização para a década de 1960, pode-se enxergar, na atuação do cantor, certa paródia, tanto em relação ao regime militar quanto em relação ao que, na época, era entendido como “ser homem”, pois seus trejeitos destoavam do que habitualmente era entendido como uma postura masculina.

O fato de o personagem Ney Matogrosso ser rotulado de travesti – em alguns casos, de ser chamado até de homossexual – advinha, como elucida Fraser (2007), do fato de a cultura dominante não o considerar homem, ou seja, do não reconhecimento de Ney como igual aos demais homens da época. Corroborando o entendimento, Goffman (1985) ajuda-nos a compreender por que Ney Matogrosso era estereotipado de tal maneira. Segundo o autor:

Se o indivíduo lhes for desconhecido, os observadores podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhes permitam utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos com este que está diante deles ou, o que é mais importante, aplicar-lhe estereótipos não comprovados. Podem também supor, baseados na experiência passada, que somente indivíduos de determinado tipo são provavelmente encontrados em um dado cenário social (*GOFFMAN, 1985, p. 11*).

Ainda na perspectiva de Goffman (1985), a necessidade de ter informações acerca de um indivíduo permite aos demais conhecer, antecipadamente, o que será esperado dele, assim como o que ele espera dos demais. Essa necessidade imediata de procurar reconhecer o outro implica, na perspectiva de Moscovici (2003), criarem-se representações sociais que possam compreender o dito “estranho”. Segundo o próprio autor:

A motivação para a elaboração de representações sociais não é, pois, uma procura por um acordo entre nossas ideias e a realidade de uma ordem introduzida no caos do fenômeno ou, para simplificar, um mundo complexo, mas a tentativa de construir uma ponte entre

o estranho e o familiar, e isso à medida que o estranho pressupõe uma falta de comunicação dentro do grupo, em relação ao mundo, que produz um curto-circuito na corrente de intercâmbios e tira do lugar as referências da linguagem (MOSCOVICI, 2003, p. 207).

Apropriando-me das contribuições de Moscovici (2003, p. 207) para ajudar-nos no entendimento de por que a banda e, principalmente, Ney Matogrosso eram considerados travestis, o autor relata que, ao se fazer essa ponte, em se buscar, no familiar, compreender o estranho, “essas representações tendem para o conservadorismo”.

Para Goffman (1985, p. 29) o termo “representação” refere-se “a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”. Moscovici (2003, p. 208) complementa que “as representações sociais têm como finalidade primeira e fundamental tornar a comunicação, dentro de um grupo, relativamente não problemática e reduzir o ‘vago’ através de certo grau de consenso entre seus membros”.

As representações se mostram semelhantes a teorias que ordenam ao redor de um tema (as doenças mentais são contagiosas, as pessoas são o que elas comem, etc.) uma série de proposições que possibilita que coisas ou pessoas sejam classificadas, que seus caracteres sejam descritos, seus sentimentos e ações sejam explicados e assim por diante (MOSCOVICI, 2003, p. 200-201).

Buscando compreender assim o estereótipo que recebeu Ney Matogrosso, ou como salientou anteriormente Moscovici, *na possibilidade de classificar pessoas*, percebe-se o papel relevante do consumo nesse processo, pois mediante os objetos que eram consumidos por ele, sua dimensão simbólica e os trejeitos do cantor em suas apresentações, circulava, pela sociedade, uma representação de que *esse personagem* era homossexual.

Caminhando-se para o final, essa mídia que, de certa forma, censurou a divulgação da banda, é a mesma mídia, também fruto de uma indústria cultural, que permitia que a banda, assim como Ney Matogrosso, conseguisse espaço para contestar a moralidade da época.

Considerações finais

O presente artigo, antes de tudo, mostra a relevância dos estudos acerca do consumo, podendo ser destacados três momentos. No primeiro, a ideia do consumo como ato de nortear a construção ou confirmação de uma identidade. Em um segundo momento, e decorrente disso, o consumo pode ser visto como um ato de pertencimento e até mesmo de exclusão de grupos sociais. E, por fim, como terceiro elemento, o consumo corrobora para a circulação de representações sociais.

Trazendo para o contexto da pesquisa, Ney se mune do consumo de

determinados objetos, para dar vida a Ney Matogrosso; logo, o consumo de objetos considerados pela sociedade como pertencentes ao universo feminino culminou na antecipação de estereótipos por parte da sociedade da época, pelo fato de não reconhecerem em Ney uma postura masculina condizente com a da época.

Dando continuidade, pode-se afirmar que o cantor contestou os padrões hegemônicos, principalmente aqueles relacionados a representações do que é ser homem, podendo ser nitidamente visualizado em suas apresentações, assim como em algumas melodias, tanto da época de Secos & Molhados quanto em sua carreira solo.

Se, de um lado, o cantor confrontava-se com a moral da época, por outro, conforme a bibliografia consultada, poderíamos considerá-lo ético, pois conduzia sua vida mediante o que achasse valer a pena, não seguindo os ditames da sociedade, como ele mesmo dizia: “Viver sobre trilhos predeterminados.”

Com relação à censura, tantos seus shows quanto a divulgação da banda sofriram boicotes. Esses fatos vêm reforçar que, sim, a identidade de Ney Matogrosso tensionou uma época autoritária de nosso país; contudo, não se pode deixar de enfatizar que mesmo a mídia, embora muitas vezes se negasse a citá-lo, lhe conseguia espaço para contestar, afrontar e, por fim, transgredir as normas da época.

Sem dúvida, tanto Ney de Souza Pereira quanto Ney Matogrosso foram e são fundamentais para trazer à academia uma discussão sobre como alguns movimentos que despontaram em meados da década de 1960 conseguiram alicerçar e até mesmo inaugurar as discussões sobre as novas experiências de masculinidade, que emergem todos os dias. Da *não* necessidade de se afirmar, cotidianamente, por uma virilidade masculina.

Referências bibliográficas

ALMANAQUE DE CULTURA POPULAR. Ney Matogrosso. s/d. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br/personalidades-musical/7975-qqe-conversa-e-essa-de-que-tudo-tem-de-ser-igualq.html>>. Acesso em: 11 dez. 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Livia. Cultura, consumo e identidade: limpeza e poluição na sociedade brasileira contemporânea. In: _____; CAMPBELL, Colin. (Orgs.). *Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2010.

CAMPBELL, Colin. Eu compro, logo sei que existo: as bases metafísicas do consumo moderno. In: BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin. (Orgs.). *Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

COMTE-SPONVILLE, André. *O capitalismo é moral?: sobre algumas coisas ridículas e as tiranias do nosso tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética? *Lua Nova*, São Paulo, n. 70, p. 101-138, 2007.

GABI quase proibida. SBT, 2013. Exibição em: 26 jun. 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_6_Mg5eWIjY>. Acesso em: 13 maio 2014.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

HOFF, Tânia. Notas sobre consumo e mercado no Brasil a partir das representações de corpo na publicidade. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MUNIZ, Clarice. Ney Matogrosso. *Revista Contigo*, São Paulo, 2008. Disponível em:<http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/imp_jun08_02.html>. Acesso em: 11 dez. 2013.

NEY Matogrosso: minha música é um ato de confronto consciente, *Terra*, São Paulo, 9 nov. 2013. Disponível em:<<http://noticias.terra.com.br/brasil/ney-matogrosso-minha-musica-e-um-ato-de-confronto-consciente,52560b74c2232410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html>>. Acesso em: 11 dez. 2013.

POSTINGUEL, Danilo. Saia com essa saia daqui: um olhar sobre o movimento Saião. In: III CONGRESSO INTERNACIONAL EM COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 3, 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Comunicon, 2013.

QUEIROZ, Flávio de Araújo. *Ney Matogrosso: sentimento contramão, transgressão e autonomia artística*. 2009. 271p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

ROCHA, Rose de Melo. Comunicação e consumo: por uma leitura política dos modos de consumir. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.