

ESTUDOS CULTURAIS, COMUNICAÇÃO E PATRIMÔNIO CULTURAL

Orgs

Flavi Ferreira Lisboa Filho
Luciomar de Carvalho



GRUPO DE PESQUISA
ESTUDOS CULTURAIS
E AUDIOVISUALIDADES

FACOS - UFSM



E82 Estudos culturais, comunicação e patrimônio cultural [recurso eletrônico] / Flavi Ferreira Lisboa Filho, Luciomar de Carvalho, (Orgs.). – Santa Maria, RS : FACOS-UFSM, 2023.
1 e-book : il.

“Textos produzidos por pesquisadores(as) e estudantes do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades”
ISBN 978-65-5773-052-2

1. Estudos culturais 2. Comunicação 3. Patrimônio cultural I. Lisboa Filho, Favi Ferreira II. Carvalho, Luciomar de

CDU 316.7

Ficha catalográfica elaborada por Lizandra Veleda Arabidian - CRB-10/1492
Biblioteca Central - UFSM

Design Gráfico/Diagramação
Luciomar de Carvalho



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Centro de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Ciências da Comunicação

Reitor Luciano Schuch

Vice-reitora Martha Bohrer Adaime

Diretora do CCSH Sheila Kocourek

**Chefe do Departamento
de Ciências da
Comunicação** Cristina Marques Gomes

FACOS-UFSM

Diretora Editorial Ada Cristina Machado da Silveira

Editora Executiva Sandra Depexe

Conselho Editorial Ada Cristina Machado Silveira (UFSM)
Eduardo Andres Vizer (UBA)
Eugenia Maria M. da Rocha Barrichelo (UFSM)
Flavi Ferreira Lisboa Filho (UFSM)
Gisela Cramer (UNAL)
Maria Ivete Trevisan Fossá (UFSM)
Marina Poggi (UNQ)
Monica Marona (UDELAR)
Paulo Cesar Castro (UFRJ)
Sonia Rosa Tedeschi (UEL)
Suzana Bleil de Souza (UFRGS)
Valdir José Morigi (UFRGS)
Valentina Ayrolo (UNMDP)
Veneza Mayora Ronsini (UFSM)

Comitê Técnico Profa. Dra. Sandra Depexe (UFSM)
Repositório e Site Acad. Rodrigo Osório Santini (UFSM)

Acad. Otávio de Oliveira Vieira (UFSM)

Cultura

AGRADECIMENTOS



Vanessa
Anderson
Thomás
Vitória
Lauren
Ana Carolina
Leonardo
José
Leticia
Lisandra
Richard
Julien
Maria
Barbara
Cheila
Bruno
Elisa
Jorge
Marina
Matheus
Débora
Luciomar
Ana Paula
Fernanda
Priscilla
Lucas
Samara
Susana
Tatiana
Mariana
Jéssica
Beatriz
Francisco
Felippe
Rogério
Maria Angélica
Gabriel
Victor
Emanuele
Maria Claudia
Reginaldo
Edimar
Diovana
Micheli
Ana Luisa
Luiza
Clara
Yuri
Diosen
Carla
Fernanda
Maurício
Eleci
Taiele
Andrieli
Laura
Rodrigo
Itamara
Luis David
Ricardo
Gustavo
Ana Luiza
Mariana
Andréa
Mariângela
Rossana
Sérgio
Farida



PREFÁCIO

Dez anos atrás, então professora visitante no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria, fui convidada pelo Flavi Ferreira Filho, professor estreando no Programa, a criar com ele um grupo de pesquisa.

O professor Flavi vinha de uma sólida experiência nos estudos em televisão, e eu nos estudos culturais. De início, resolvemos ampliar o escopo temático do grupo, no sentido de também acolher pesquisas em rádio, cinema, internet e quaisquer audiovisualidades. E assim nascia o Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades. Devidamente inscrito no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq, já contávamos nas primeiras reuniões com a participação de orientandos, ex-orientandos e estudantes interessados, como Giane Vargas, Ali Machado, Darcielle Menezes, Rossana Enninger, Tainan Tomazetti, Tiane Canabarro, Michele Pereira, Iuri Lopes, Janine Appel e mil desculpas se eu esqueci de citar alguém das antigas!

E nos lançamos aos estudos culturais. Fomos aos clássicos, navegando Raymond Williams com *The Long Revolution*, Marxismo e Literatura, Television, e Stuart Hall, desde A identidade cultural na pós-modernidade até Identidade cultural e diáspora, Representation e a coletânea de seus textos organizada por Liv Sovik, Da diáspora. A eles se somaram os latino-americanos Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini, as brasileiras Maria Elisa Cevasco, Ana Carolina Escosteguy, Itania Gomes e Marisa Vorraber Costa, os norte-americanos Douglas Kellner, Henry Giroux e Lawrence Grossberg, dentre tantos autores e autoras cuja formação teve como origem o coletivo de pesquisadores que em 1964 se reuniu na Grã-Bretanha em torno do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). Tal diversidade foi e vem sendo responsável pelo arcabouço conceitual e os padrões formadores das práticas de análise dos estudos culturais, efetivadas nas tantas especificidades, particularidades e contextualizações de toda a sorte de conjunturas sociais até hoje articuladas em seu nome.

Por sua vez, os temas de mestrandos, mestrandas, doutorandos e doutorandas que ingressavam no Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades foram trazendo demandas que vinham ao encontro da proposta do CCCS, de cooperação entre disciplinas e formas textuais (ficcionalis ou não ficcionalis). E seus objetos de estudo vêm abarcando a comunicação (reportagens, filmes, telenovelas, conteúdos da internet, por exemplo), mais das vezes em interseccionalidade, porque questões identitárias, classe social, gênero, faixas etárias, etnia, raça, territorialidades ou reterritorialidades pós-coloniais e as consequentes noções de pertencimento ou de exclusão levam à compreensão da cultura como uma esfera do sentido que unifica mais do que os setores da produção e da recepção midiáticas, e inclui aí as relações sociais e pessoais.

Neste sentido, ao propor diálogos possíveis entre as estratégias de produção e o consumo cultural, as pesquisas em comunicação organizadas ao amparo dos estudos culturais abarcam múltiplos discursos, formações e conjunturas, e constituem-se, portanto, como textos complexos, que demandam protocolos analíticos próprios. Assim, as categorias analíticas e procedimentos metodológicos dos estudos culturais, que chamamos de *análise cultural* e *análise cultural-midiática*, as pesquisas do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades agregaram a análise textual de Casetti e Chio (1999), que busca os efeitos de sentido nesses textos complexos, reconhecendo-os como realizações linguísticas e comunicativas.

Munido por tais e outras tantas reflexões, este livro reúne algumas das pesquisas que caracterizam a trajetória do grupo, e traz artigos que tratam, na Parte I - Comunicação e suas interfaces: de invisibilidade, silenciamento, poder heteronormativo e preconceitos nas representações genderless, analisando um audiovisual publicitário de moda (Luciomar de Carvalho); de divórcio e gênero na Folha de S. Paulo, focando o período de 1970 a 1974 (Andréa Ortiz); de identidade e gênero, através das representações femininas nos programas televisivos Bah! (Mariana Henriques); de emprego doméstico no Brasil, sob a perspectiva de gênero e raça dos estudos culturais (Lucas Nunes); de relacionamentos abusivos e conflitos com feminilidades, pensando sobre as personagens Mulher-Maravilha e Capitã Marvel (Marina Vlacic); de representações da violência de gênero, analisadas a partir do filme A Vida Invisível (Fernanda Perez Mendonça); do cinema gay no Brasil, tendo como foco a representação dos homossexuais nos filmes Tatuagem e Hoje Eu Quero Voltar Sozinho (Rodrigo Fagundes), das identidades contemporâneas do oeste catarinense no telejornalismo regional (Francesco Flávio da Silva); dos jogadores de futebol no telejornalismo esportivo, analisando as tipificações construídas na série Jogadores da Seleção, do Jornal Nacional (Lauren Santos Steffen), das identidades femininas na série Mulheres Espetaculares do programa Esporte Espetacular (Barbara Tatiane de Avila Santos); do que a autora chamou de escrituras na publicidade, sob o ponto de vista da hipótese cultural estrutura de sentimento de Raymond Williams (Carla Beatriz de David Ernesto); das representações de fronteira em um documentário, tratando a divisa como conexão (Débora Flores Dalla Pozza); e das aproximações entre a atuação profissional e as demandas do mercado cultural, no campo das relações públicas e da economia criativa (Rogério Saldanha).

A Parte II do livro, intitulada Patrimônio Cultural e Identidades, reúne artigos que tratam de design e identidade, tendo como objeto uma coleção de joias criada a partir de elementos de Igrejas Católicas do Geoparque Quarta Colônia Aspirante Unesco (Ana Luiza Seeger Guerra); da bomba de chimarrão como artefato de expressão de identidade, sob a ótica dos estudos culturais (Ricardo da Silva Mayer); de identidade e cultura gaúcha, propondo a valorização do patrimônio cultural e natural através do saber-fazer com a lã no município de Caçapava do Sul (RS) (Micheli Grigolio e Marilaine Pozzatti Amadori); de identidade e imaginária jesuítico-missionária na redução de São Francisco de Borja, focando altares particulares de idolatria ao fogo (José Fernando Corrêa Rodrigues); de identidade das danças urbanas na cidade de Santa Maria/RS, em sua trajetória histórica, considerando que o palco agora é rua (Jéssica Lóss Barrios e Odailso Sinvaldo Berté).

Na Parte III - Esforços Investigativos em Andamento, os artigos tratam dos desafios teóricos e metodológicos no percurso da pesquisa que se indaga onde estão as lésbicas no cinema brasileiro (Ana Júlia Della Mía Lotufo); de pensar o desenvolvimento e a construção da identidade a partir do viés comunicacional e cultural (Mauricio Rebellato); dos Institutos Federais na mídia on-line gaúcha durante a pandemia de Covid-19, sob o olhar do conceito cultura vivida, dos estudos culturais (Mariângela Barichello Baratto); de comunicação e patrimônio cultural, buscando um diagnóstico dos estudos sobre a realidade dos Geoparques (Gustavo Neves e Luciomar de Carvalho); e as interfaces entre Comunicação e Desenvolvimento também são tensionadas para refletir sobre o Distrito Criativo de Santa Maria RS (Elisa Lubeck).

Na Parte IV - Uma proposta de protocolo de pesquisa finaliza o livro Estudos Culturais, Comunicação & Patrimônio Cultural.

Por fim, ainda que este livro não contenha todos e todas que já passaram pelo Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades, elas e eles deixaram suas marcas no longo histórico de publicações (livros, capítulos de livros, artigos publicados em periódicos, anais de eventos, além de teses, dissertações e trabalhos de conclusão de cursos), listadas (quase todas) no portal do Grupo

<https://www.ufsm.br/grupos/estudosculteaudiovisualid/publicacoes>).

De minha parte, ainda quero contar que mantive o vínculo com o Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades mesmo nos outros dois programas de pós-graduação em que trabalhei (um em Memória Social e Bens Culturais e o outro em Comunicação) e em constante interlocução com o grupo de pesquisa que criei: Estudos Culturais na Comunicação Contemporânea. Este, aliás, foi recentemente agregado como linha de pesquisa do Estudos Culturais e Audiovisualidades logo que, desligada da última instituição brasileira, passei a fazer Estágio Pós-Doutoral na Universidade do Minho.

Parabéns pelo aniversário do Grupo, Flavi! Que venham os próximos dez anos!

Ana Luiza Coiro Moraes

Vice-líder do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades



SUMÁRIO

PARTE I COMUNICAÇÃO E SUAS INTERFACES

Invisibilidade, silenciamento, poder heteronormativo e preconceitos: representações *genderless* em audiovisual publicitário de moda - P. 16

Luciomar de Carvalho

Divórcio e gênero na Folha de S. Paulo: análise de conteúdo entre os anos de 1970 a 1974 - P. 26

Andréa Ortis

Identidade e Gênero: Representações Femininas nos programas televisivos Bah! - P. 37

Mariana Henriques

Emprego doméstico no Brasil: uma perspectiva de gênero e raça pelos Estudos Culturais - P. 46

Lucas Nunes

Mulher-Maravilha e Capitã Marvel: relacionamentos abusivos e conflitos com feminilidades - P. 56

Marina Vlacic

As representações da violência de gênero a partir do Cinema de Karim Aïnouz: uma análise do filme “A Vida Invisível” - P. 68

Fernanda Perez Mendonça

O cinema gay no Brasil: a representação dos homossexuais em Tatuagem e Hoje Eu Quero Voltar Sozinho - P. 80

Rodrigo Fagundes

Identidades contemporâneas do oeste catarinense no telejornalismo regional - P. 101

Franscesco Flávio da Silva

Jogadores de futebol no telejornalismo esportivo: uma análise das tipificações construídas na série “Jogadores da Seleção” do Jornal Nacional - P. 113

Lauren Santos Steffen

As representações das identidades femininas na série Mulheres Espetaculares do programa Esporte Espetacular - P. 124

Barbara Tatiane de Avila Santos

Escrevivências na publicidade: dimensões da estrutura de Sentimento - P. 133

Carla Beatriz de David Ernesto

A divisa como conexão: representações da fronteira em documentário - P. 145

Débora Flores Dalla Pozza

Relações públicas e economia criativa: aproximações entre a atuação profissional e as demandas do mercado cultural - P. 159

Rogério Saldanha

PARTE II

PATRIMÔNIO CULTURAL E IDENTIDADES

Design e Identidade: coleção de joias criada a partir de elementos de Igrejas Católicas do Geoparque Quarta Colônia Aspirante Unesco - P. 169

Ana Luiza Seeger Guerra

A bomba de chimarrão, um artefato como meio de expressão de identidade sob a ótica dos estudos culturais - P. 181

Ricardo da Silva Mayer

Identidade, cultura gaúcha e o saber-fazer com a lã em Caçapava do Sul (RS): proposta para valorização do patrimônio cultural e natural - P. 194

Micheli Grigolio; Marilaine Pozzatti Amadori

Identidade e imaginária jesuítico-missioneira da redução de São Francisco de Borja: altares particulares, da idolatria ao fogo - P. 205

José Fernando Corrêa Rodrigues

O palco agora é rua: a identidade das Danças Urbanas na cidade de Santa Maria/RS em sua trajetória histórica - P. 215

Jéssica Lóss Barrios; Odailso Sinvaldo Berté

PARTE III

ESFORÇOS INVESTIGATIVOS EM ANDAMENTO

Onde estão as lésbicas no cinema brasileiro? Os desafios teóricos e metodológicos no percurso de pesquisa - P. 231

Ana Júlia Della Mée Lotufo

Pensar o desenvolvimento e a construção da identidade a partir do viés comunicacional e cultural - P. 236

Mauricio Rebellato

Institutos Federais na mídia on-line gaúcha durante a pandemia de Covid-19: olhar a partir dos Estudos Culturais e Cultura Viva - P. 242

Mariângela Barichello Baratto

Comunicação e patrimônio cultural: diagnóstico dos estudos sobre a realidade dos Geoparques sob a ótica dos Estudos Culturais - P. 250

Gustavo Neves; Luciomar de Carvalho

Comunicação e Desenvolvimento: Estratégias ao Distrito Criativo de Santa Maria - P. 262

Elisa Lübeck

PARTE IV

UMA PROPOSTA DE PROTOCOLO DE PESQUISA

Contribuições dos Estudos Culturais para a construção de um protocolo de pesquisas voltado à produção de sentidos - P. 265

Flavi Ferreira Lisboa Filho



À GUIA DA APRESENTAÇÃO

O livro “ESTUDOS CULTURAIS, COMUNICAÇÃO E PATRIMÔNIO CULTURAL” apresenta um conjunto de textos produzidos por pesquisadores(as) e estudantes do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades que, ao longo dos 10 anos de existência do GP, fizeram sua formação e contribuíram para o desenvolvimento das pesquisas de mestrado e de doutorado no campo da comunicação e do patrimônio cultural, pelo viés dos Estudos Culturais. Nesse período foram 04 teses, 26 dissertações, 04 especializações, 41 trabalhos de conclusão de curso de graduação e 13 iniciação científica. Em 2023, estão em formação 02 supervisionados de pós-doutorado, 07 de doutorado, 03 de mestrado e 01 de iniciação científica. Cabe registrar aqui, formalmente, o agradecimento a vocês que escolheram nosso GP para o aprimoramento profissional e acadêmico.

A obra celebra essa trajetória e comemora a construção coletiva do conhecimento e da ciência, engajadas pela capacidade de transformação social e que preza pela autonomia dos sujeitos e pelo protagonismo das identidades marginais.

A caminhada assenta suas raízes ainda na criação de um Grupo de Estudos, no ano de 2003, e se fortalece com o registro do GP Mídias, Artes e Narrativas em Contextos Híbridos ou Fronteiriços, vinculado à Universidade Federal do Pampa. Atualmente, o pesquisador-líder é bolsista produtividade, com o projeto “Comunicação, identidades e patrimônio cultural: desenvolvimento sustentável e democracia pelos Estudos Culturais” e também conta com financiamento para a pesquisa “Identidades, patrimônio cultural e desenvolvimento sustentável: a comunicação como articuladora de um Centro Interpretativo Digital” pelo edital Universal, ambos do CNPq. Luciomar de Carvalho, que também organiza esta publicação está realizando seu estágio pós-doutoral com financiamento do CNPq e teve sua formação de doutorado junto ao GP.

Os 24 textos estão assinados pelos pesquisadores-estudantes, salvo exceção em que figura também um co-orientador. Todas as investigações apresentadas foram orientadas pelo prof. Flavi Ferreira Lisboa Filho, pesquisador líder do GP. Os capítulos estão organizados em quatro seções temáticas. A primeira parte denomina-se “COMUNICAÇÃO E SUAS INTERFACES”; a segunda “PATRIMÔNIO CULTURAL E IDENTIDADES”; a terceira “ESFORÇOS INVESTIGATIVOS EM ANDAMENTO”; e a quarta com a apresentação de uma proposta de "PROTOCOLO DE PESQUISA".

O capítulo “Preconceitos, invisibilidade, silenciamento e poder heteronormativo: representações *genderless* em audiovisual publicitário de moda”, de Luciomar de Carvalho, afirma que as representações em audiovisuais publicitários atuam como projetos sedutores. Assuntos ligados às causas LGBTQIA+, nesse recurso midiático, ainda provocam inúmeras discussões e no universo da moda levantam-se diversas discussões referentes a pessoas não-binárias. Este artigo analisa as representações *genderless* no audiovisual publicitário “Lewis Hamilton | #TommyXLewis Fall 19”, alcançado na plataforma digital Youtube, com base na perspectiva teórico-metodológica dos Estudos Culturais, associada à análise textual de Francesco Casetti e Frederico Chio (1999), percebemos que as representações *genderless* trazem invisibilidade, preconceitos, poder heteronormativo e silenciamento. Resultando que, ao se tratar de diversidade e representação LGBTQIA+ é preciso fazê-lo de maneira que essas representações não acabem por reforçar o abandono e estigmas que esse grupo social está sujeito.

Em “Divórcio e gênero na Folha de S. Paulo: análise de conteúdo entre os anos de 1970 a 1974”, Andréa Ortiz, busca compreender como o divórcio, pauta do movimento feminista, foi representado no jornal Folha de S. Paulo entre os anos de 1970 a 1974. Para isso, buscamos trazer a perspectiva teórica da luta divorcista no Brasil para, posteriormente, realizarmos a análise de conteúdo (BARDIN, 2011), vinculada ao campo dos Estudos Culturais. Foram selecionadas oito reportagens que tratam sobre a temática do divórcio, as quais nos permitiram encontrar categorias temáticas, onde fica evidente que as representações

midiáticas de gênero são firmadas sobre ideias, sentidos e estereótipos que perpassam gerações.

Mariana Nogueira Henriques em “Identidade e gênero: representações Femininas nos programas televisivos Bah!”, analisa os modos como são produzidos os sentidos sobre a mulher gaúcha, a partir dos especiais “Bah! Um programa muito gaúcho”, “Bah! Eu Sou do Sul” e “Bah! Um fandango muito especial”, exibidos em 20 de setembro de 2013 e 2014 e 19 de setembro de 2015, respectivamente, na RBSTV. Para isso, buscamos aporte na perspectiva teórica dos estudos culturais aliados aos estudos de gênero, considerando, ainda, o contexto cultural gaúcho em que as atrações se passam. Da pesquisa inferimos que os três principais sentidos: ocultamento, objetificação e masculinização formam uma identidade feminina estereotipada. Além disso, percebemos que os especiais atuam na intenção de perpetuar uma identidade hegemônica e masculina transmitindo uma falsa ideia de empoderamento feminino, na busca por gerar audiência e reconhecimento.

“Emprego doméstico no Brasil: uma perspectiva de gênero e raça pelos Estudos Culturais” de Lucas Nunes busca traçar um histórico sobre o emprego doméstico no Brasil, utilizando os fatores gênero e raça, com foco na mulher negra, como a figura da empregada doméstica. Tendo como base teórica os Estudos Culturais e interseccionalidade, conclui-se que o emprego doméstico é fruto de um contexto que recupera elementos do período de escravização, que auxiliam para sua naturalização.

Marina Vlacic em “Mulher-Maravilha e Capitã Marvel: relacionamentos abusivos e conflitos com feminilidades” apresenta os resultados da dissertação de mestrado intitulada “As super-heroínas no cinema: a tipificação das personagens femininas em filmes da década de 2010”. A pesquisa parte da articulação cinema/cultura como forma de compreender a imagem feminina contemporânea. Os filmes de super-herói, cada vez mais numerosos produzidos na última década, apresentou também um crescimento de mulheres como super-heroínas e também protagonistas em um gênero fílmico considerado masculino. Esses filmes possuem grande presença social conectada ao capitalismo e a cultura do consumo e consequentemente aos valores da cultura dominante. Por este motivo o cinema é visto aqui como uma mídia que gera formas de identificação, ao construir, reproduzir, manter e também reforçar representações no imaginário social. Daqui parte nosso interesse em compreender a representação (HALL, 2016) dessas personagens. Assim perguntamos: “Qual a tipificação das protagonistas super-heroínas representadas nos filmes da década de 2010?”. Como objetivo principal analisamos a representação das super-heroínas nos filmes selecionados como corpus dessa pesquisa, a fim de identificar as personagens-tipo (WILLIAMS, 1979). Verificamos como são construídas as personagens na narrativa fílmica, por meio de características como comportamento, interações, aparência, história, entre outras; identificamos se as personagens rompem ou mantêm estereótipos de gênero; e, relacionamos o protagonismo feminino no gênero fílmico com o contexto cultural vivido. A metodologia empregada é a análise cultural-midiática (STEFFEN, HENRIQUES e LISBOA FILHO, 2018). Segundo as características de personagens “super-heróis,” do gênero fílmico de mesmo nome e também pelo protagonismo exercido foram determinadas as super-heroínas da década de 2010, totalizando dez super-heroínas. Para realizar a análise, foram selecionadas as personagens que possuem filme solo e uma diretora mulher, somando dois filmes: Capitã Marvel (2019) e Mulher-Maravilha (2017). A análise foi realizada por meio do encontro entre a representação das personagens e o contexto cultural vivido. A pesquisa determinou a tipificação da personagem Capitã Marvel por meio da inserção da “mulher em um relacionamento abusivo” e sua trajetória de rompimento e redescoberta de identidade. A Mulher-Maravilha foi tipificada como “mulher em conflito com a feminilidade,” pois a personagem precisa afirmar sua identidade contra a ideologia patriarcal que apresenta diversas barreiras para a super-heroína, além de tentar em diversos momentos encaixá-la nas normas sociais estabelecidos pela cultura representada. Ambas personagens apresentam perspectivas emergentes sobre a complexidade e diversidade da identidade do gênero feminino, principalmente a personagem Capitã Marvel.

“As representações da violência de gênero a partir do cinema de Karim Aïnouz: uma análise do filme “A vida invisível” de Fernanda Perez Mendonça, analisa as representações da violência de gênero no filme “A vida invisível” (Karim Aïnouz, 2019) para compreender o diálogo entre a obra e o seu contexto de produção, usando, principalmente, os Estudos Culturais e a análise cultural-midiática. Os resultados demonstraram que as representações da cultura registrada dialogaram fidedignamente com a cultura vivida.

O capítulo “O cinema gay no Brasil: a representação das homossexuais e Tatuagem e Hoje Eu Quero Voltar Sozinho” de Rodrigo Fagundes analisa a representação das homossexuais no cinema brasileiro contemporâneo através da perspectiva do Cinema Queer, com foco nos filmes Tatuagem (2013) e Hoje eu quero voltar sozinho (2014). A metodologia de análise utilizada é o Circuito da Cultura proposto por Johnson (1999), em conjunto com a análise textual segundo as concepções de Cassetti e Chio (1999). Percebemos, com a análise, que existem duas vertentes de representação das homossexuais no cinema gay brasileiro, uma mais preocupada em seguir os padrões heteronormativos e outra que procura desconstruir essas normas, caracterizando-se por ser queer.

Francisco Flávio da Silva analisa no capítulo “Identidades contemporâneas do oeste catarinense no telejornal regional”, como dois telejornais locais representam a (re)configuração da cultura identitária da região Oeste catarinense. Tendo como aporte teórico-metodológico os Estudos Culturais, foi construído um percurso analítico que apresenta como os telejornais direcionam suas estratégias produtivas em torno de valores e sentidos culturais na construção de uma identidade regional.

Lauren Santos Steffen, no capítulo “Jogadores de futebol no telejornalismo esportivo: uma análise das tipificações construídas na série “Jogadores da Seleção” do Jornal Nacional”, analisam as tipificações dos jogadores de futebol construídas na série especial “Jogadores da Seleção” veiculada pelo Jornal Nacional antes da Copa do Mundo de 2014. Com base em Williams (1979), a tipificação é entendida como uma figura específica que concentra e intensifica uma realidade mais geral e complexa. A partir da metodologia da análise textual (Casetti e Chio, 1999), mapeamos as tipificações construídas na série especial do telejornal a partir de duas categorias analíticas: a) sujeitos e interações e b) história. Para a análise, foram selecionadas três reportagens relacionadas às histórias de vida de Daniel Alves, Victor e Maxwell. Como resultados, chegamos a três tipificações de jogadores de futebol na série: o tipo pobre, caracterizado como hegemônico e apresentado de forma destacada na série; o tipo graduado, representado unicamente pelo jogador Victor por meio de uma concessão e, por fim, o tipo rico, exemplificado exclusivamente pelo jogador Maxwell, que aparece de forma atenuada. O estudo revela que a série concede um falso protagonismo aos jogadores de futebol, uma vez que estes são representados de forma passiva, segundo os interesses mercadológicos e ideológicos da emissora. Assim, observamos que a série não problematiza a pluralidade das histórias de vida dos jogadores de futebol, uma vez que apenas um único tipo hegemônico aparece de forma destacada no telejornal.

O capítulo “As representações das identidades femininas na série Mulheres Espetaculares do programa Esporte Espetacular” de Barbara Tatiane de Avila Santos é uma versão resumida da sua dissertação de mestrado que propôs uma análise das representações das identidades femininas a partir da construção enunciativa da série televisiva “Mulheres Espetaculares”, exibida no programa Esporte Espetacular da TV Globo. A pesquisa fundamentou-se na análise cultural midiática, com o aporte metodológico dos estudos culturais amparado nas Estruturas de Sentimento e Hegemonia de Williams (1979, 2003), combinado com a análise textual de Cassetti e Chio (1999). Como resultado, observou-se que as mulheres espetaculares são definidas por partilharem os seguintes elementos: independente, determinada e humana, identificando certa riqueza de diversidades de representações das identidades femininas, com diferentes idades, etnias, classes sociais, raça, formas físicas, culturas e religiões, também o silenciamento de outras relacionadas a papéis sociais como mães, irmãs, avós, fisioterapeutas, professoras e treinadoras. Mesmo assim, a série foi um tanto quanto audaciosa ao trazer forças contra-hegemônicas, pois colaborou para garantir os ideais e interesses que lutam contra as diferenças de gênero na sociedade, por mais que ainda falte a problematização das identidades ali representadas.

“Escrevivências na publicidade: dimensões da estrutura de sentimento”, capítulo de Carla Beatriz de David Ernesto, sintetiza os resultados da pesquisa que buscou analisar como as dimensões da estrutura de sentimento, aportaram à representação da mulher negra no filme publicitário “Celebrando rainhas crespas e cacheadas” da Salon Line. A escrevivência, proposta por Conceição Evaristo, se apresenta na construção de um novo imaginário no que se refere ao resgate da ancestralidade.

Débora Flores no capítulo “A divisa como conexão: representações da fronteira em documentário” busca entender como as identidades fronteiriças são representadas no documentário *Na Fronteira* (2015), que trata das relações entre as cidades

de Uruguaiana (Brasil) e Paso de Los Libres (Argentina). Com a revisão teórica e a análise documental da cultura (WILLIAMS, 2003), identifica-se que as representações apontam no sentido de uma identidade binacional, compartilhada entre habitantes de ambos países.

“Relações Públicas e economia criativa: aproximações entre a atuação profissional e as demandas do mercado cultural”, capítulo de Rogério Saldanha Corrêa e Carine de Almeida Vieira reflete sobre a economia criativa a partir do mercado da cultura e as oportunidades para o Relações Públicas – RP na área cultural. Abordamos conceitos de cultura e sua relação com as áreas sociais, políticas e econômicas, além de problematizar as funções do RP e as suas possibilidades de trabalho. O protocolo metodológico baseia-se na revisão bibliográfica. Observamos que o profissional que atuar no segmento cultural, deve ter um posicionamento empreendedor para lidar com os desafios e demandas impostas pelas lógicas que regulam o mercado da cultura.

O capítulo “Design e identidade: coleção de joias criada a partir de elementos de Igrejas Católicas do Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO” de Ana Luiza Seeger Guerra, tem como temática a criação de uma coleção de joias baseada no mapeamento de algumas igrejas católicas da região da Quarta Colônia. A arquitetura e a iconografia religiosa das igrejas serviram de referência para a criação da nova coleção, que objetiva discutir questões identitárias e de Design à luz da proposta do Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO e das técnicas criativas e de produção do Design de Joias. Deste modo, essa pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural na área de concentração e linha de pesquisa História e Patrimônio Cultural. A motivação principal que justifica a escolha da temática relacionando design de joias com as principais matrizes da Quarta Colônia idealizadas por imigrantes italianos se deve pela vontade da autora em compreender, preservar e difundir as próprias origens por meio de sua atual profissão. Descendente de imigrantes italianos, a autora buscou representar toda a importância que o catolicismo teve e ainda tem na vida das pessoas que vivem na região da Quarta Colônia. A Igreja Católica é o epicentro de todas as cidades formadas pela colonização italiana da região, sendo a principal edificação da cidade. Para que a coleção de joias produzidas como resultado desta pesquisa transmitisse e representasse simbolismos e os significados presentes nas Igrejas matrizes selecionadas da Quarta Colônia, buscou-se compreender a estrutura estética desses templos, assim como a história e aspectos iconográficos dos padroeiros a quem essas construções foram dedicadas. Ao fim, a coleção de joias proposta encontrou essas representações em alguns elementos arquitetônicos, embora estivessem mais evidentes nas pinturas de Ângelo Lazzarini, artista responsável pela maioria das pinturas presentes nesses templos.

“A bomba de chimarrão, um artefato como meio de expressão de identidade sob a ótica dos estudos culturais”, capítulo de Ricardo da Silva Mayer, busca, a partir de pesquisa realizada no PPGP em Patrimônio Cultural da UFSM (MAYER, 2018), oferecer uma contribuição aos Estudos Culturais, voltando o olhar para um tema ainda pouco explorado por esse campo do conhecimento: a investigação acerca de artefatos cujas peculiaridades os tornam significativos em uma cultura e, por isso, participam da expressão da identidade de uma sociedade, dos indivíduos e grupos que a compõem. O artefato sobre o qual nos debruçamos, a bomba de chimarrão, é essencial para uma prática intrínseca à cultura dos habitantes do Sul do Brasil e também dos habitantes dos países vizinhos: o consumo da infusão da erva-mate. Em função da historicidade dessa prática e dos artefatos nela envolvidos, como a bomba, e desenvolvendo pesquisa acerca de Patrimônio Cultural e Cultura Material, faz-se necessário estabelecer aproximações dos Estudos Culturais com esses campos do conhecimento.

Micheli da Silva Grigolo e Marilaine Pozzatti Amadori abordam no capítulo “Identidade, cultura gaúcha e o saber-fazer com a lã em Caçapava do Sul (RS): proposta para valorização do patrimônio cultural e natural” a relação entre a identidade e cultura gaúcha e os saberes e fazeres com a lã e traz como contexto Caçapava do Sul no Rio Grande do Sul (RS). O objetivo deste estudo consiste em apresentar uma proposta que visa a valorização do patrimônio cultural e natural de Caçapava do Sul, a partir do aprimoramento de produtos de lã desenvolvidos por artesãos locais. Como resultado, tem-se a proposição do capítulo 3 que compõe a “Cartilha de orientações para o artesanato em lã”, material digital disponível online gratuitamente. A proposta elaborada trata sobre a geo/biodiversidade e patrimônio de Caçapava do Sul, a inserção de materiais naturais locais em produtos de lã e acessórios e técnicas para o acabamento destes produtos. Assim, a proposta desenvolvida contribui para o

reconhecimento e conscientização dos artesãos de Caçapava do Sul para o seu patrimônio, utilizando-o como referência para o desenvolvimento do artesanato em lã, fortalecendo as características identitárias de seus produtos a partir de aspectos que possibilitam a valorização e promoção do patrimônio cultural e natural de Caçapava do Sul.

O capítulo “Identidade e imaginária jesuítico-missionária da redução de São Francisco de Borja: altares particulares, da idolatria ao fogo” de José Fernando Corrêa Rodrigues, apresenta um recorte da pesquisa realizada no Mestrado em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria, iniciando pela explicação do processo metodológico aplicado na pesquisa onde enfatizamos o capítulo que trata do barroco crioulo e do percurso da imaginária oriunda da Redução de São Francisco de Borja em seus mais de 330 anos de existência. Também apresentamos uma abordagem reflexiva sobre as peculiaridades da identidade são-borjense, com uma discussão sobre a invisibilidade da identidade primitiva na cidade e suas influências na atualidade, e por último apresentamos algumas conclusões levantadas durante e pós a pesquisa.

O capítulo “O palco agora é rua: a identidade das danças urbanas em Santa Maria – RS em sua trajetória histórica”, compreende um resumo acerca da pesquisa realizada para elaboração da dissertação de Jéssica Lóss Barrios coorientada por Odailson Sinvaldo Berté, onde esta oportunizou um espaço aprofundado para que os integrantes da cultura *Hip Hop* de Santa Maria, especialmente das Danças Urbanas, pudessem se manifestar através do relato de suas histórias e compartilhamento de trajetória do gênero musical na cidade na tentativa de afastar estereótipos atribuídos à cultura e reproduzidos pela mídia hegemônica. Para isso, foi construído um trabalho que apresenta a (re) configuração da identidade das Danças Urbanas no local ao longo dos anos com contextualização histórica da cultura *Hip Hop* por meio da realização de entrevistas com dançarinos e coreógrafos que marcaram a trajetória dentro das Danças Urbanas.

“Onde estão as lésbicas no cinema brasileiro? Os desafios teóricos e metodológicos no percurso de pesquisa” capítulo de Ana Júlia Della Méa Lotufo traz a apresentação inicial de um projeto que tratará dos desafios enfrentado pela comunidade LGBTQIA+ com principal foco as lésbicas, onde a ideia é realizar um percurso histórico, considerando um recorte temporal dos últimos sessenta anos (a partir da década de 1960), pensando em evidenciar como temporalmente foram e são representadas as lésbicas no cinema brasileiro. Assim, sejam elas entendidas, caminhoneiras ou sapatonas, onde temos a priori como questão problema: como são as representações midiáticas das mulheres lésbicas, considerando filmes brasileiros produzidos dentro do período temporal de sessenta anos?

O capítulo “Pensar o desenvolvimento e a construção da identidade a partir do viés comunicacional e cultural” de Mauricio Rebellato, traz a ideia inicial de pesquisa de sua tese de doutorado, através dos principais conceitos que deverão ser articulados: comunicação, identidade, e desenvolvimento sustentável, tendo como pano de fundo as desigualdades, enquanto diferenças sociais e econômicas, através do viés comunicacional, partindo do pressuposto de que a mídia assume um papel importante no processo de reconhecimento social e valorização econômica.

O capítulo “Institutos Federais na mídia on-line gaúcha durante a pandemia de COVID-19: olhar a partir dos Estudos Culturais e Cultura Viva” de Mariângela Barichello Baratto, se propõe, a partir do aporte teórico-metodológico dos Estudos Culturais e do conceito de Cultura Viva (WILLIAMS, 2003), trazer pistas e reflexões contextuais sobre os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia gaúchos (IFRS, IFSul e IFFar) e sua inserção na mídia on-line do RS durante a pandemia de Covid-19 - temática que está sendo desenvolvida de forma mais abrangente na forma de tese de doutorado em comunicação (POSCOM-UFSM). Abordamos a relevância dos Estudos Culturais, da Análise Cultural (COIRO-MORAES, 2016), Análise Cultural-midiática (STEFFEN; HENRIQUES; LISBOA FILHO, 2018) e olhar para a Cultura Viva visando mapear e nos aproximar dos macro-contextos centrais para o estudo: Contexto educacional (Institutos Federais), sanitário (Pandemia de Covid-19) e midiático (veículos de mídia on-line). Como pistas dessas interlocuções e tensionamentos entre eles, identificamos algumas importantes inter-relações: rupturas, mudanças e/ou adaptações, necessidades, emergências.

“Comunicação e patrimônio cultural: diagnóstico dos estudos sobre a realidade dos Geoparques sob a ótica dos Estudos Culturais” de Gustavo Neves Martorelli e Luciomar de Carvalho, aborda o diagnóstico dos estudos recentes sobre a realidade dos geoparques brasileiros reconhecidos internacionalmente pela Unesco. O objetivo central deste artigo é identificar

os usos da comunicação como estratégia na conscientização e no desenvolvimento sustentável recorrendo aos fatores de constituição do patrimônio cultural e da construção identitária da sociedade. A partir das informações contidas nos portais oficiais dos geoparques, foram definidos métodos de análise de vinte produções científicas publicadas entre os anos de 2018 e 2022 na plataforma Google Acadêmico. Pelo viés dos Estudos Culturais são feitas reflexões sobre as formas efetivas de alcançar as metas de um geoparque articuladas aos conceitos de geopatrimônio, turismo e educação em prol do desenvolvimento sustentável e da democracia, concluindo-se que há poucos estudos sobre a Comunicação relacionada aos geoparques, embora seja o vínculo entre o pertencimento e o reconhecimento do patrimônio natural e cultural.

O capítulo intitulado “Comunicação e Desenvolvimento: Estratégias ao Distrito Criativo de Santa Maria” a autora Elisa Lübeck, pretende realizar um trabalho empírico que se dedique à investigação da relação entre comunicação e desenvolvimento de políticas culturais, na região abarcada pelo Distrito Criativo de Santa Maria/RS.

O último capítulo da obra “Contribuições dos Estudos Culturais para a construção de um protocolo de pesquisas voltado à produção de sentidos” de Flavi Ferreira Lisboa Filho traz uma proposição de protocolo de pesquisa que tensiona as representações culturais, em especial as midiáticas, amparado pela epistemologia dos Estudos Culturais, e reflete sobre suas possibilidades teórico-metodológicas na instância da produção de sentidos.

Flavi Ferreira Lisboa Filho e Luciomar de Carvalho
Organizadores.



parte I

COMUNICAÇÃO
E SUAS INTERFACES

Preconceitos, invisibilidade, silenciamento e poder heteronormativo: representações *genderless* em audiovisual publicitário de moda

Luciomar de Carvalho

Apontamentos Iniciais

Audiovisuais publicitários atuam como projetos dotados de certa magia, ao manifestar simbolismos e representações que contrastam com o racionalismo assumido pela sociedade. São significações que estabelecem um mundo imaginado, onde produtos ganham vida e sentimentos. Os audiovisuais publicitários divulgam as ausências da vida social e os seus jogos simbólicos se assemelham a diversos universos igualmente simbólicos (ROCHA, 1990). Na sociedade contemporânea, as imagens instituíram uma nova diretriz na realidade social e, neste sentido, a moda, com a utilização de imagens, é um atenuante que incentiva o consumo. As relações de consumo passam a ser mediadas pelas imagens e o audiovisual publicitário de moda inscreve-se nesta lógica. No momento, em que a notícia, a comunicação, a relação com diferentes culturas e a imagem são potencializadas, a identidade de sujeitos sofre constantes intervenções, ao mesmo tempo, em que se percebe que temas ligados às causas LGBTQIA+ ainda provocam e demandam discussões.

O início do novo milênio trouxe, com maior força questões a respeito da discussão de gêneros, especialmente relacionadas à diversidade de gênero, ao movimento LGBTQIA+, o que já vinha sendo observado na moda jovem dos anos 1990, com o estilo minimalista e *unissex*. Essa cresceu em importância na primeira década dos anos 2000 refletindo-se no mundo da moda, produzindo assim roupas *genderless*.

O *Genderless* ou sem gênero ou *agender* ou *gender free* ou *gender blur* ou *gender-bender* ou *gender fluid* ou *gender neutral* ou andrógono, que será melhor especificado mais adiante no texto, remete ao indivíduo que não possui uma identidade de gênero definida, ou seja, possui uma liberdade, uma fluidez de gênero. Essa identidade de gênero, o *genderless*, ultrapassa o determinismo binário macho-homem e fêmea-mulher, descortinando a possibilidade de existências que transcendem a hétero e à cisnormatividade.

Com essa busca pela normatização de gênero em nossa sociedade, os indivíduos correm o risco de serem classificados como “normais” ou “anormais”, propiciando uma categorização e hierarquização das particularidades de cada um que, por sua vez, poderá refletir em processos de inclusão e exclusão sociais. Por mais que o discurso em nossa sociedade traga à baila a ideia de que cada indivíduo é livre para fazer suas escolhas, suas interpretações, sua maneira de vestir e de se relacionar com outros, há uma espécie de veto que restringe essa tal liberdade. Os sujeitos que não se identificam com as distinções que são socialmente aceitas, grosso modo, hegemônicas e heteronormativas, entram em conflito e precisam lutar pela sua aceitabilidade.

Butler (2014), descreve que manter o termo gênero separadamente da masculinidade e feminilidade é defender uma probabilidade teórica que consente analisar como o binarismo masculino e feminino consumiu o campo semântico de gênero, estejamos nós nos dirigindo à confusão de gênero, mistura de gêneros, transgêneros, sem gênero/*genderless*, já estamos indicando que gênero se movimenta para além do binarismo estabelecido. Assim, Butler (2014, p. 254) traz que um enunciado limitado sobre gênero que

persista no binarismo homem e mulher como meio exclusivo de compreender que “[...] o campo do gênero atua no sentido de efetuar uma operação reguladora de poder que naturaliza a instância hegemônica e exclui a possibilidade de pensar sua disrupção”.

Pode-se dizer que hoje a unificação de gêneros é um dos temas mais atuais e que está sendo discutido em diversos meios, principalmente o midiático, afinal afeta diretamente o convívio em sociedade, na contramão de pensamentos retrógrados e preconceituosos. Unir conceito, técnica e informação é a “modelagem” ideal para que a sociedade se abra para novos ideais, respeitando identidades de gênero que fujam aos padrões normativos impostos.

Pretende-se neste texto, identificar as representações *genderless* no audiovisual publicitário “Lewis Hamilton | #TommyXLewis Fall 19¹”, veiculado pela plataforma digital Youtube, cuja coleção inverno de 2019 teve duas produções audiovisuais, trazendo peças sem definir as roupas por gênero (LEWIS, 2018, on-line), sendo esta analisada, o segundo VT da coleção. A parceria com o piloto de Fórmula 1, apresenta, supostamente, o *gender neutral* como ponto forte (LEWIS HAMILTON, 2018, on-line).

Para a identificação das representações *genderless*, ancorou-se nos Estudos Culturais, associada à análise textual de Francesco Casetti e Frederico Chio (1999), que traça através de um esquema de leitura os principais pontos a serem investigados em produtos audiovisuais. Neste caso, elementos da história, da cena, dos sujeitos e do texto verbal da peça publicitária selecionada para análise.

Após a 2^a Guerra Mundial, no final da década de 1950, período em que o mundo passava por uma crise econômica e política muito grande. Foi Richard Hoggart, com o texto *The uses of literacy*, em 1957, quem deu o pontapé inicial, seu foco recaía sobre a cultura popular e os *mass media*. Seu trabalho introduz o aspecto de que na esfera popular não há somente submissão, mas também “resistência”. Além dele, há outros dois importantes autores que fazem parte da fundação do CCCS. Raymond Williams com *Culture and Society*, em 1958, que instala um importante conceito de cultura, chegando à ideia de que a cultura comum ou ordinária pode ser vista como um estilo de vida em circunstâncias e equivalências de vivência com qualquer outro. Williams (1958) mostra que a cultura é uma categoria-chave que conecta tanto a análise literária quanto a investigação social. Outro autor fundador foi Edward Thompson com o texto *The making of the english working-class*, em 1963, que influencia o desenvolvimento da história social britânica, de dentro da tradição marxista. Ele impulsionou a construção de estudos etnográficos, as análises dos ambientes massivos e o estudo de práticas de resistência dentro das subculturas (ESCOSTEGUY, 2010). Os Estudos Culturais contribuíram ao estudar as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, auxiliando na investigação do produto cultural através de uma totalidade, que perpassa questões de produção, suas formas textuais, tanto do texto em si quanto de seu contexto e meios sociais.

Neste texto, se discute, inicialmente, as representações LGBTQIA+ em audiovisuais publicitários de moda, seguido das representações *genderless* e da análise da peça selecionada para o presente artigo.

¹A marca de moda mundial, Tommy Hilfiger, surge através do jovem americano filho de irlandeses, Thomas Tommy Jacob Hilfiger, que começou sua carreira no ramo da moda com 18 anos de idade, em 1969. Em 2018, a Marca, junto a Lewis Hamilton lança sua primeira coleção *genderless*.

Audiovisuais publicitários de moda e representações LGBTQIA+

Identidade e representação procuram gerar um sentimento de pertença a uma determinada sociedade. Nesse viés, a partir de suas produções, a mídia tenta criar representações que gerem identificação com seu público, mas, muitas vezes, essas representações não dão conta da multiplicidade de identidades existentes.

Hall (1997) destaca que é por meio do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos, sentimos e representamos, que damos significado a elas. O autor lembra que os significados culturais têm efeitos reais e regulam processos sociais. Traz também, que a relevância do significado faz parte do senso de nossa própria identidade, através da impressão de pertencimento. Os sinais possuem significado compartilhado, eles representam nossos conceitos, ideias e sentimentos de maneira que outros consigam decodificar ou interpretar quase que do mesmo modo. Hall (1997) cita que, a representação é parte efetiva do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre os integrantes de uma cultura. Ainda, representar é produzir significados através da linguagem. O mesmo autor caracteriza representação como a produção do significado, do conceito, em nossa mente por meio da linguagem, muito além da existência de fato ou da observação empírica.

Woodward (2000, p.17) traz que "a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos". Assim, a representação pode ser entendida como um processo cultural que, constitui identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais se funda.

Os discursos e as representações constroem os espaços a partir dos quais os indivíduos, independente da categoria de gênero que pertençam, podem falar e se posicionar. Ou seja, a representação é uma espécie de identificação, afinal, buscamos tudo aquilo que tenha a ver conosco, sejam ideias, imagens, músicas, vestimentas, etc. Ainda, para a autora "a ênfase na representação é o papel chave da cultura na produção dos significados que permeiam todas as relações sociais levam, assim, uma preocupação com a identificação" (WOODWARD, 2000, p. 18).

As representações LGBTQIA+ tornam-se presentes, entre avanços e retrocessos, alinhados a conquistas de direitos em nossa sociedade, assim impactando o que se visualiza na mídia, destacando-se o que audiovisuais publicitários apresentam aos seus públicos. Essas produções revelam o andamento das relações de poder, existentes nos textos produzidos pelas agências de publicidade e aprovados pelos anunciantes, neste caso, grandes marcas de moda, demonstrando que se por um lado existe a preocupação com a visibilidade desta comunidade por uma via sócio-política, por outro lado é percebido que a comunidade LGBTQIA+ recebe uma lógica de mercado (IRIBURE-RODRIGUES, 2018).

O discurso e as imagens nos audiovisuais publicitários alteraram-se fortemente durante as últimas décadas, afirmando uma transformação no meio, onde uma das maiores transformações está relacionada às questões LGBTQIA+ (SCHERER, 2019).

Portanto, os audiovisuais publicitários criam efeitos nos indivíduos de forma direta ou indireta através do interminável fluxo de mensagens e sinais que enviam diariamente, através de suas produções. Assim, muitas vezes, subvertendo padrões já estabelecidos, não como forma de contestação e sim como um modo de chamar atenção para o produto que está à venda.

Dessa maneira, encontramos audiovisuais publicitários que mostram casais homossexuais, e algumas demais tentativas de representatividade LGBTQIA+, trazendo à tona a diversidade. Entretanto, ainda assim, esses casos são poucos e constituem muito mais uma exposição de discursos que já circundam

na sociedade, como a homossexualidade, por exemplo, do que uma determinação de tornar visíveis questões entendidas como tabus sociais, dando voz a grupos minoritários. No que tange audiovisuais publicitários LGBTQIA+, podendo ser considerado que estes têm como fim a venda de um produto para um mercado em expansão e que possui maior rendimento que o dos heterossexuais, no entanto, também se compreende que essas produções podem exercer uma função de engajamento social.

Ainda que comentada e defendida, a inclusão nem sempre significa representação válida e legítima da comunidade LGBTQIA+. Constata-se que as representações LGBTQIA+ dada ao longo dos anos, em audiovisuais publicitários, especificamente nos de moda, acabam por, muitas vezes, fazer pequenos recortes da realidade e só reforçar certas noções de comportamento que, apesar de serem reproduzidos por uma parte do grupo, não o reflete como um todo, reforçando assim, uma percepção errada da comunidade, que acaba por considerar esta representação o comportamento comum e, talvez, não se interessar por ter mais conhecimento da dita comunidade e assim se libertar de seus preconceitos.

A publicidade de moda quando se utiliza da homossexualidade para vender algum produto ou serviço é porque de alguma forma esse discurso já está circulando na sociedade. Entretanto, é preciso atentar que, ao apresentar esses sujeitos, a publicidade os está ao mesmo tempo produzindo e/ou estereotipando (CARVALHO, L.; LISBOAFILHO, 2019).

Frequentemente, os audiovisuais publicitários de moda, reforçam valores hegemônicos e estão integrados à determinação de concepções imaginárias e à reprodução de ideias e estereótipos que obram como ferramenta de organização social por serem, de acordo com a história, impregnados de julgamentos e pressupostos de comportamento de definidos grupos e pessoas. Em campanhas publicitárias o hegemônico é também recortado por pontos étnicos, de classe, de gênero, de sexo e é relacionado, sobretudo, à hegemonia da etnia branca e do sexo masculino de orientação heterossexual, que desfrutam de maior visibilidade e poder de representação.

Ainda que as representações atualmente visualizadas nos audiovisuais publicitários de moda sejam pouco expressivas, elas contribuem para a criação de pensamentos de naturalização da presença e da aceitação na sociedade dos membros LGBTQIA+. Com maior robustez, na década de 2000, temas e discussões relacionados à diversidade de gênero no mundo da moda, cresceram em importância com a produção de roupas *genderless*, com o objetivo de uma maior representatividade desses indivíduos.

***Genderless* “desvencilhando nós”**

A construção de identidade de gênero, em virtude dos preceitos sociais dentro dos padrões normativos, acaba sendo algo dado como “natural”, algo que condiciona a partir do nascimento, de forma inconsciente, para os sujeitos que se encaixam no processo normativo (BEAUVOIR, 1970). Não em total oposição a essa construção de identidade de gênero dentro dos padrões normativos, mas em conjunto com ela, vem a forma como se dá a identificação de um sujeito *genderless*.

O sujeito se identifica com um gênero à medida que ele sente esse gênero, ou seja, uma mulher é uma fêmea ao passo que se sente fêmea. Com isso, é possível compreender para que uma pessoa se identifique com um determinado gênero, ela necessite o significar em sua afetividade (BEAUVOIR, 1970).

Dessa forma, existem inúmeras possibilidades de identidades de gênero e não somente o binarismo. Butler (2015) afirma isso quando descreve que o gênero é performático e múltiplo e se representa através de ações sociais e não como identidades absolutas, permitindo assim a desconstrução da aparente evidência do sexo biológico como causador das identidades de gênero.

Um indivíduo *genderless* não nasce com seu gênero definido, mas de antemão nasce com o seu sexo determinado por conta do seu órgão sexual biológico, ou seja, um corpo sexuado onde é imposta uma categoria social em forma de função, e a partir disso ele tem que começar sua construção. O sujeito *genderless* flutua entre nuances a partir do momento que rejeita esse determinismo biológico, se ressignifica e se identifica através de suas experiências, transpassando toda essa normatividade (SEGATO, 1998).

A identidade de gênero *genderless*, então ultrapassam as definições binário macho-homem e fêmea-mulher, revelando a possibilidade de existências que excedem a hétero e à cisnormatividade. Distintas do padrão estabelecido pela sociedade, diversos grupos com sexualidade e identidades de gênero destoantes, a exemplo das pessoas *genderless*, são historicamente marginalizadas, invisibilizadas e alijadas de reconhecimento e de respeito, estando expostos a uma série de violências morais e físicas. Segundo González Carman (2016), a liberdade da geração do milênio dá impulso ao novo conceito *genderless*, redesenhando um espaço neutro em que feminino e masculino coexistem sem se definir.

Genderless é usado para explicar algumas questões ligadas à aparência, ao vestuário e ao comportamento de indivíduos. Como o *genderless* é um movimento em ascensão, sua definição pode ser imprecisa, mas a extinção das barreiras entre o masculino e o feminino é uma de suas preconizações, pedindo assim, na moda, a quebra do binarismo de gênero se diferenciando da proposta do *unissex*, pois ao contrário desta, a moda *genderless* defende uma moda que elimina qualquer indício de símbolos associados culturalmente ao feminino e ao masculino.

Peças do vestuário sem gênero são mais complexas que uma simples troca de vestimentas de um sexo para outro, já que propõem o fim de qualquer traço que remeta ao feminino ou ao masculino, portanto, são roupas mais neutras e que passam longe de clichês históricos e culturais, distinguindo-se, como já exposto, da ideia de *unissex* (SANCHEZ; SCHMITT, 2016).

“O segredo da moda *genderless*, são peças pensadas para corpos de pessoas reais”, com variados tamanhos e modelagens e não somente a ideia que o mundo faz de existirem somente dois únicos gêneros. “A roupa tem que ser ideal para o corpo, não o corpo tem que ser ideal para a roupa” (WELINSKY, 2018, on-line).

A moda *genderless*, mais do que sugerir algo novo, “desata nós” e tenta buscar não se prender a nenhum conceito muito definido, uma vez que a liberdade de ser é a maior característica de seus princípios. Porém, as sociedades sempre apresentaram dificuldades de se adaptar ao novo, em aceitar novas expressões de gênero, principalmente quando isso mexe com as estruturas de poder em que estão ancoradas, neste caso, a um passado heteronormativo e patriarcal.

O *genderless*, logo, não somente se torna a expressão das ideias contemporâneas de diferenciação, de fluidez de gênero, como também mostra o que se pensa acerca dessas diferenças, isto é, insere-se no entorno das mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais envolvendo as atuais questões de gênero e sexualidade. O modo pelo qual cada indivíduo se sente, se identifica, se veste, se comunica acaba sendo alvo de preconceitos, quando não se encaixa no padrão ditado pela sociedade vigente. A classificação de indivíduos em categorias de normalidade e anormalidade e a posterior aplicação de tais estratégias em nível governamental por meio da biopolítica (FOUCAULT, 2014), reforçaram as estruturas controladoras de tal forma que essas técnicas são percebidas como naturais e incorporadas espontaneamente nos comportamentos, naturalizando que o binarismo feminino e masculino seriam os únicos gêneros possíveis na sociedade contemporânea. Esses preconceitos são evidentes por e para os *genderless*. Isso se repercute

nos audiovisuais publicitários de moda, onde padrões hegemônicos heteronormativos preponderam nas tentativas de representação desses indivíduos.

Representações *genderless* no audiovisual publicitário “Lewis Hamilton | #TommyXLewis Fall 19”

No primeiro semestre do ano de 2018, a Marca Tommy Hilfiger se une a Lewis Hamilton e criam uma coleção/campanha com uma linhagem *genderless*. O piloto inglês de Fórmula 1 lançou a coleção sem definir as roupas por gênero. Em parceria com a Tommy Hilfiger, ele assina a linha TommyXLewis, com inspiração no *streetwear*, com modelagens amplas e coloridas. O desfile de lançamento dessa coleção ocorreu em Shanghai no mês de setembro de 2018. A escolha de Shanghai na China, foi intencional. Tommy Hilfiger tinha como objetivo focar em sua expansão no mercado pacífico-asiático, onde tem grande potencial de crescimento, assim, recriando sua marca para aquele público (UM PREVIEW, 2018, on-line).

O esportista afirma em entrevista que: “[...] a coleção com esse foco é uma forma de auto expressão. Criatividade é um dos aspectos mais importantes de nossas vidas. Desenhar essa linha tem sido uma forma definitiva de auto expressão, com detalhes criados meticulosamente” (LEWIS, 2018, on-line).

O VT “Lewis Hamilton | #TommyXLewis Fall 19” foi lançado na internet em setembro de 2019. Com o sucesso da coleção a divulgação da mesma ganha duas produções audiovisuais. No Youtube, junto a este VT, foi descrita uma frase fazendo ligação com a coleção “celebre o poder da individualidade com peças projetadas para serem usadas do seu jeito” [tradução nossa]. Com duração de 30 segundos, traz o piloto como único personagem/sujeito.

O VT, como mostra a Figura 01, na próxima página, desponta com uma cadeira, de estilo imperial, como se fosse um trono, em um cenário branco, podendo já de início ser interpretado como que se as pessoas que vissem esse VT, essa cadeira vazia, pudessem se sentir ali com poder em suas mãos. Em seguida, surge o piloto Lewis sentado nessa cadeira, transmitindo um poder heteronormativo.

Outro indício de poder heteronormativo presente nessas primeiras cenas é o piloto estalar os dedos e o cenário se desmontar e surgir um cenário diferente ao fundo, como em um passe de mágicas. Uma interpretação de que as pessoas que se sentam naquele trono ou, utilizam as vestimentas dessa coleção, possuem o poder de transformar o mundo a sua volta. Mas, o cotidiano de pessoas LGBTQIA+ é muito distante dessa demonstrada nas imagens e na fala do piloto. Indivíduos que pertencem a esse grupo sofrem, desde a antiguidade, o peso do poder hegemônico heteronormativo. As culturas hegemônicas têm maneiras diferentes de classificar o mundo, sendo que essas formações simbólicas criam um controle social perante os sujeitos vistos como diferentes. Desta forma, “[...] a classificação simbólica está [...] intimamente relacionada à ordem social” (WOODWARD, 2000, p.46).

Prosseguindo o VT, as imagens demonstradas reforçam o dito anteriormente, que as pessoas que vestirem peças Lewis X Tommy estariam no controle, de que todos se igualariam, pois trazem novamente o piloto como em um passe de mágica, uma imposição de suas mãos, fazendo o cenário ser modificado e o símbolo da parceria do piloto com a marca de moda surgir na tela. A existência de discursos de controle que opõem sexualidade e gêneros é latente em nosso cotidiano. A historiadora cultural Spargo (2017) argumenta que foi nesse contexto, do uso do discurso como ferramenta de controle, que “[...] muitas formas de compreender a sexualidade começaram a ser reformuladas, e continuam predominantes até hoje, incluindo a oposição entre homossexualidade e heterossexualidade” (SPARGO, 2017, p.17).

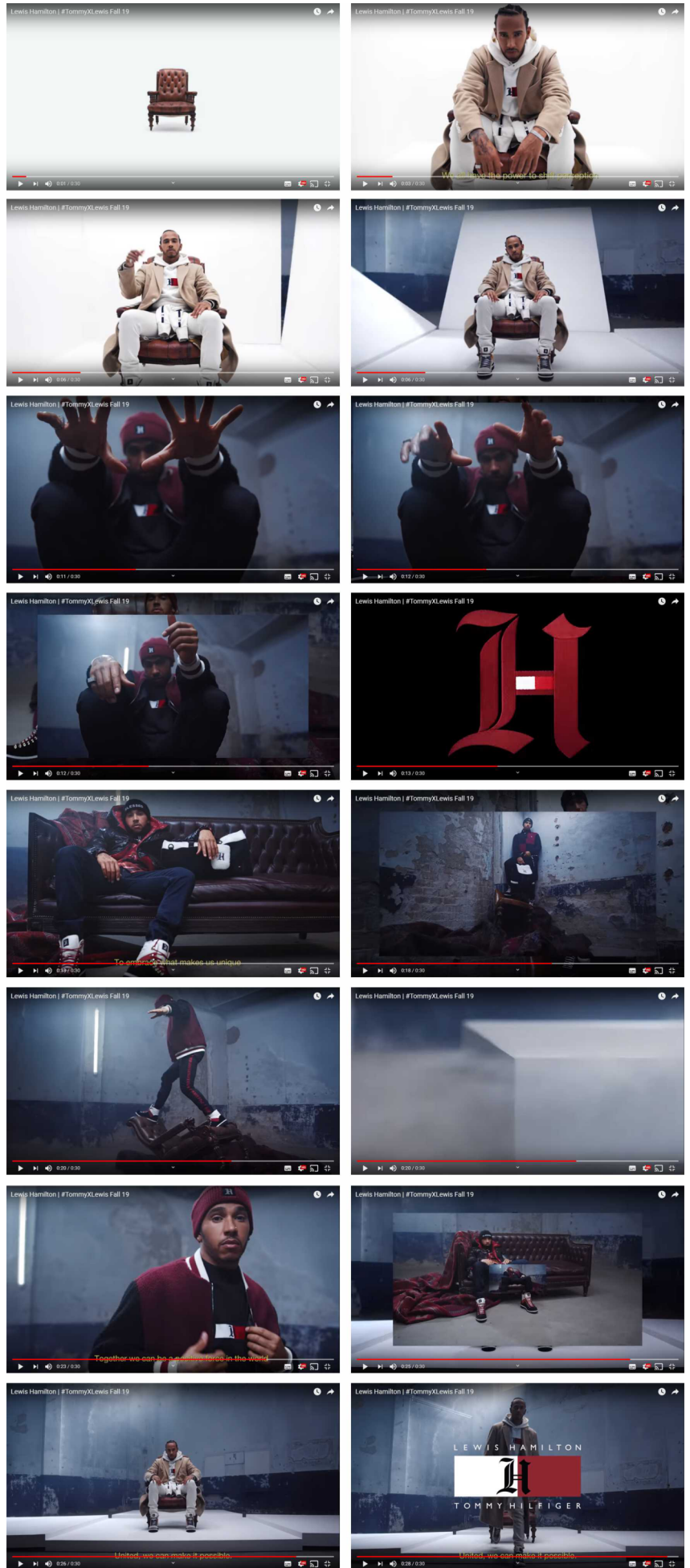


Figura 01: Cenas VT “Lewis Hamilton | #TommyXLewis Fall 19”.
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=RtnL5gQGrIU>

O audiovisual traz várias locuções, feitas pelo piloto, a primeira diz: “todos nós temos o poder de mudar a percepção”. Em uma tentativa de transmitir a quem entra em contato com essa produção de que todos têm o poder de mudar as percepções em sua volta. Mas, sabe-se que na sociedade contemporânea, os preconceitos ainda são latentes, especialmente, as exclusões de pessoas que não condizem com os padrões dominantes. Woodward (2000) argumenta que a marcação da diferença acontece através de sistemas simbólicos de representação e pelas formas de exclusão social. Na realidade heteronormativa experienciada por nossa sociedade, a homossexualidade é construída de forma a ser percebida como matriz dominante. Isso ilustra uma construção simbólica que se materializa em exclusão social entre dois grupos, homossexual/heterossexual. “É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados” (WOODWARD, 2000, p.41).

O VT ainda ilustra o piloto jogado em um sofá, em instantes ele em pé sobre uma cadeira que cai em um movimento de imponência de poder. Novamente entrando em contradição com a realidade vivenciada pelas minorias, aqui sendo mais específico, os sem gênero, já que a coleção envolve o *genderless* em seu contexto. Sabe-se que o poder, formas de regulatórias em relação à sexualidade estão até hoje internalizadas na estrutura de nossa sociedade. O biopoder de Foucault (2014) afirma que em um tempo onde soberanos/tiranos governavam boa parte do mundo, as formas de exercer o poder têm objetivos mais específicos, destinados a “produzir forças, a fazê-las crescer e a ordená-las mais do que barrá-las, dobrá-las ou destruí-las” (FOUCAULT, 2014, p.146). As atenções voltam-se, então, para o biológico, uma vez que a função do poder não é mais controlar o direito à vida, mas sim geri-la, sofrendo exclusões, violências e até morte, aquele que por quaisquer motivos, causem algum tipo de dano ao pensamento hegemônico (FOUCAULT, 2014). Nesse mesmo viés Hall (2016), descreve que, o “[...] poder não irradia de cima para baixo, nem de uma única fonte ou lugar” (HALL, 2016, p. 90), mas suas relações estariam presentes em todos os níveis e processos da experiência social.

A sequência de imagens que findam o VT só reforçam o poder de imposição refletido desde seu início. O piloto jogado em um sofá e em seguida sentado no mesmo “trono” do início do audiovisual, o piloto com o olhar direcionado à tela, faz com que a representatividade *genderless* novamente fique em segundo plano. Ao piloto levantar e ir em direção à câmera vai surgindo a marca da coleção, que nos transmite outra vez o poder, pela imposição do piloto. Ele não sendo um indivíduo que se identifique como sendo um LGBTQIA+, por mais que apoie inúmeras causas dessa comunidade, colocando-o como o único atuante no audiovisual, acaba por excluir os demais.

No decorrer do VT surgem demais locuções como: “para abraçar o que nos torna únicos juntos” e “podemos ser uma força positiva no mundo”. A tentativa de fazer com que o grupo principal a que se destina essa coleção está em jogo, mas não está representado realmente, pois, no caso, é um piloto de Fórmula 1, influente na sociedade, de poder aquisitivo alto, homossexual, que está sendo utilizado para representar esse grupo minoritário, os *genderless*. A representação ganha destaque nas lutas de grupos sociais minoritários, justamente por ser ela a ligação entre a identidade e os sistemas de poder.

Com sua locução “unidos, podemos tornar possível”, talvez, o intuito fosse de que quem vestir essas roupas possuirá poder e poderá tornar tudo possível, criando com essas contradições, deslizamentos de significados, distorções nas representações. Os embates e relações de poder entre as diferentes identidades podem ocasionar, eventualmente, deslizamentos nos significados construídos em determinada cultura.

Apontamentos Finais

O VT evidencia a invisibilidade, o silenciamento e as exclusões sofridas por indivíduos pertencentes a grupos minoritários, como o LGBTQIA+, mais especificadamente os sem gênero, nos permitindo compreender, que há de fato um histórico de negação e exclusão a esses grupos minoritários, pela sociedade hegemônica heteronormativa. Constatase que esta Marca deveria se preocupar mais ao tentar representar o *genderless*. Marcas de moda com vasta extensão nacional e mundial, ao tentar abordar em suas coleções e principalmente em suas produções publicitárias audiovisuais essa temática, deveriam ter em seu cunho preocupações sociais reais. Ainda que essas Marcas reconheçam a existência da categoria *genderless* em suas coleções, os próprios indivíduos pertencentes a este grupo não são devidamente representados, pois não encontram nos espaços físicos destas Marcas suporte no dia a dia, fazendo com que se sintam excluídos.

O VT reforça um padrão hegemônico e, nesse sentido, agrega definições de construções imagéticas e reprodução de ideias que operam como instrumento do sistema social, por possuir julgamentos e pressupostos de comportamento de determinados grupos e pessoas. O hegemônico encontrado nessa produção publicitária, também é recortado por pontos de classe e de gênero, e é conexo à hegemonia do sexo masculino e de orientação heterossexual, que se beneficiam de maior visibilidade e poder de representatividade. Identifica-se que tanto com imagens, sons ou sujeito que compunha a produção, o VT buscou fazer tentativas de que a Grife representasse os indivíduos sem gênero, mas atuou, no entanto, de forma contrária, impondo uma representação que não condiz com a realidade *genderless*.

A produção oferece elementos que tentam encaixar o *genderless* e fazer com que indivíduos pertencentes a esse grupo se insiram nesse contexto, mas acaba por gerar um efeito de não pertencimento, por passar sentidos de poder heteronormativo. A interpretação de sujeitos e objetos utilizados em cena tem o intuito de transmitir às pessoas que usarem aquelas vestimentas ali expostas, lhes confere o poder de transformar tudo a sua volta. Contudo, a realidade de pessoas LGBTQIA+, especificamente os *genderless* é totalmente distante dessa demonstrada no VT, pois quem pertence a esse grupo sofre o peso do poder hegemônico heteronormativo. Afinal, o poder possui formas regulatórias em relação à sexualidade e estão incorporadas no sistema social. O poder heteronormativo controla, exclui, violenta e até mata aquele que por quaisquer motivos, acarrete algum tipo de dano ao padrão hegemônico. O VT traz o poder heteronormativo estampado em seu protagonista, uma celebridade heterossexual do sexo masculino, do mundo esportivo, de poder aquisitivo alto. Esse personagem não sendo pertencente à comunidade LGBTQIA+, por mais que apoie causas desse grupo, quando a produção o coloca como único atuante e em posições imponentes no audiovisual, acaba por realocar os pertencentes à comunidade sobre determinado poder e esses embates em relações de poder entre diferentes identidades. Hamilton acaba, assim, atuando em prol de sua própria carreira e a marca em busca de um estrelato para sua produção, pois as personalidades conquistam o público pelo tipo de indivíduo que eles conseguem representar na tela.

Constata-se através da análise que a marca escolheu uma determinada celebridade para atuar em sua produção, mas, a representatividade desta celebridade não condiz com a temática da coleção, que é o *genderless*. A escolha pode ter sido uma busca da marca em atrair consumidores, pois é natural e da cultura do mundo *fashion* inserir celebridades que causam adorações. O que fica evidenciado é que essa produção audiovisual publicitária de moda analisada, reforça a estereotipização dos indivíduos sem gênero.

À vista disso, o papel dos audiovisuais publicitários na ressignificação das representações é imprescindível enquanto mediador da sociedade contemporânea no que diz respeito às representações da

população LGBTQIA+, desde que associado à luta histórica de sujeitos que buscam visibilidade, respeito e inserção social. Aqui, fala-se em representatividade, no viés político, pois, quando se percebe que o lugar social que determinados grupos ocupam restringem suas oportunidades, identifica-se a proporção da importância que o audiovisual publicitário carrega. Esse espaço se torna um meio de visibilidade de assuntos e identidades rotineiramente invisibilizados na sociedade contemporânea.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BUTLER, J. *Regulações de gênero*. Cadernos Pagu, janeiro/ junho, 2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.
- CARVALHO, Luciomar de. *Representações genderless: mediações entre cultura vivida e registrada em audiovisuais publicitários de moda*. Tese apresentada ao curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS, 2021.
- CARVALHO, Luciomar de; LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. *Representações LGBTQIA+ e estudos culturais: invisibilidades da diversidade de gênero em audiovisuais publicitários de moda*. In: Reciiis, 2019. Disponível em: <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/1726/2303>
- CASETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós, 1999.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Estudos Culturais: uma introdução*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- GONZÁLEZ CARMAN, A. *Moda sin género*. La Nación, 2016. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/1938525-moda-sin-genero> Acessado em: 24/06/2019.
- HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Revista Educação e Realidade, 22 (2), jul./dez. Porto Alegre, 1997.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.
- IRIBURE-RODRIGUES, André. *Entre as representações e as repercussões das homossexualidades: uma análise da publicidade veiculada na TV aberta e seus desdobramentos na Rede Social*. CONEXÃO (UCS), v. 16, p. 135, 2018.
- LEWIS HAMILTON assina coleção gender neutral para Tommy Hilfiger. Vogue Brasil, 2018. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2018/06/lewis-hamilton-assina-colecao-gender-neutral-para-tommy-hilfiger.html> Acessado em: 12/02/2020.
- LEWIS Hamilton se une a Tommy Hilfiger e lança linha *genderless*. Veja itens! Terra, 2018. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/gente/purepeople/lewis-hamilton-se-une-a-tommy-hilfiger-e-lanca-linha-genderless-veja-itens,d0f118a9cbd327a55ed1ec588950a773fi7yq0wk.html> Acessado em: 12/02/2020.
- SANCHEZ, G. SCHMITT, J. *Moda sem gênero: conceituação e contextualização das tendências não binárias*. 2016. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202016/COMUNICACAO-ORAL/CO-03-Cultura/CO-03-MODA-SEM-GENERO-Conceituacao-e-contextualizacao-das-tendencias-nao-binarias-FINAL.pdf> . Acessado em: 11 de abril de 2019.
- SEGATO, Rita. *Os percursos do gênero na antropologia e para além dela*. Série Antropologia. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1998.
- SCHERER, Anderson. *Novos formatos e novos discursos publicitários*. In: Nós da propaganda. Juliana Peterman; Arion Fernandes, Lucas Schuch (Orgs.). Facos UFSM, 2019.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer*. Autêntica: Belo Horizonte, 2017.
- UM PREVIEW do que estará no desfile de Tommy Hilfiger na China. Vogue Brasil, 2018. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2018/08/um-preview-das-colecoes-da-tommy-hilfiger-que-serao-apresentadas-na-china.html> Acessado em: 12/02/2020.
- WELINSKY, Aline. *5 marcas brasileiras de roupa sem gênero*. Platao Plomo, 2018. Disponível em: <https://www.plataoplomo.com.br/blog/5-marcas-brasileiras-de-roupa-sem-genero/> Acessado em: 23/07/2019.
- WOODWARD, K. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 1º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

Divórcio e gênero na Folha de S. Paulo: análise de conteúdo entre os anos de 1970 a 1974

Andréa Ortis

Introdução

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), somente em 2018, 385.246 divórcios foram registrados no país. No entanto, a dissolução do casamento, bastante comum nos dias de hoje, só veio a ser permitida no dia 26 de dezembro de 1977, quando foi sancionada, pelo presidente Ernesto Geisel, uma emenda constitucional que autorizava tal ato e, portanto, permitia que uma pessoa casasse novamente com outra. Antes disso, o vínculo poderia ser considerado eterno, já que quem casava, permanecia com o elo jurídico para o resto da vida, o que acabava subjugando especialmente as mulheres, as quais permaneciam na condição de propriedade dos homens, além da série de problemas que enfrentavam, como o estigma social.

Neste artigo, nos propomos analisar, por meio do método da análise de conteúdo (BARDIN, 2011), como o divórcio foi representado no jornal Folha de S. Paulo entre os anos de 1970 a 1974, através de oito reportagens coletadas durante o período. Cabe destacar que, nesta pesquisa, compreendemos o conceito de representação como “uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p.31).

Quanto à escolha da temática, estudar a representação de algumas das pautas buscadas pelo movimento feminista na mídia, como a do divórcio, em um jornal brasileiro, é extremamente importante, afinal, a misoginia determina um padrão de desenvolvimento calcado no homem, em uma pretensa supremacia masculina, a qual condiciona à mulher um papel de coadjuvante, quando não lhe imputa silenciamento e apagamento.

Ainda, o período analisado, anos 1970, é um momento de confronto do feminismo contra a sociedade, especialmente no que diz respeito ao divórcio, que veio como uma espécie de “libertação” para as mulheres, rompendo com o contrato social denominado casamento, e, por isso torna-se tão importante compreender como a Folha de S. Paulo registrou a luta pelo divórcio, reivindicação do movimento, em suas páginas exatamente nesta mesma fase.

Das Uniões indissolúveis ao divórcio

Antes de entrarmos no cerne dos debates sobre o divórcio, é importante tratarmos de um conceito chave: indissolubilidade do casamento, o qual significa a impossibilidade de separação entre o casal e, conseqüentemente, a não possibilidade de realizar novo enlace matrimonial com outras pessoas. Nesse sentido, para Marlene de Fáveri (2007, p. 337), o casamento também seria uma espécie de contrato nupcial entre o casal, que deveria ser pautado pela fidelidade “e desfazer este contrato envolve mais do que separação simples de corpos: há relações em jogo, posses, filhos, disputas de poder, de honra - a honra da família”. Assim sendo, o casal, ao unir-se em matrimônio, estava assinando um contrato, que deveria ser seguido à risca.

Devido a essa ideia de contrato nupcial, que imputava ao casal o vínculo conjugal vitalício, a Igreja

a partir do século XI, passou a pregar, fervorosamente, contra a separação, considerando tal prática pecado. Logo, é possível dizer que a religião é uma das principais pautadoras de “leis morais” na maioria das sociedades em que, especialmente o catolicismo, predomina, como é o caso brasileiro, país com 50% da população intitulada cristã (G1, 2020). Portanto, o pensamento de que a separação matrimonial configuraria no fim da família nuclear perdurou por muito tempo e, serviu de base para que, também no Brasil, a busca pelo divórcio e, possibilidade de uma nova união, se transformasse em uma luta de longos anos entre setores mais progressistas *versus* os mais conservadores da sociedade.

Fazendo uma breve retrospectiva acerca, propostas que versavam sobre o divórcio foram apresentadas nos anos de 1893, 1894, 1897 e 1900. Contudo, debates mais efetivos surgiram somente com a promulgação do novo Código Civil Brasileiro, em 1917. Nesse novo texto, apareceu, pela primeira vez, a palavra *desquite* no lugar de *divórcio*: o primeiro tratava-se de um ato jurídico que permitia a separação entre o casal, assim como a devida divisão dos bens, contudo o vínculo matrimonial era mantido, o que tornava impossível uma nova união, com outras pessoas. Segundo Bevilaqua (1917, p.268), o *desquite* “põe termo à vida em comum, separa os cônjuges, restitui-lhes a liberdade, permite-lhes dirigir-se, como entenderem, na vida, sem que dependa um do outro, no que quer que seja”. Porém, conserva o vínculo do matrimônio.

Além desse ponto, merece destaque a forma distinta pela qual homens e mulheres foram tratados, dando margem para que mulheres sofressem discriminação e, conseqüentemente, fossem submissas ao masculino. No texto da lei, estava expresso que era o homem o representante legal da família, dotado do *Pátrio Poder*¹, podendo decidir onde morariam, bem como autorizar a mulher de exercer alguma profissão fora de casa, e prover, financeiramente, o lar (BRASIL, 1916)². De acordo com Maria Berenice Dias (2016, p. 205), o homem “era o 'chefe da sociedade conjugal', competindo-lhe a representação legal da família e a administração dos bens da esposa.”. Ainda, com o casamento, as mulheres passavam a adotar o sobrenome do marido, fato que simbolizava a transferência do poder da família e do pai para o poder marital, como se a mulher sempre precisasse estar sob o domínio de alguém, além de serem consideradas relativamente incapazes em uma união conjugal³. Para Sueann Caulfield (2000, p.69) “as mulheres não gozavam dos mesmos direitos que os homens nem eram iguais entre si. Elas eram capazes e incapazes, honestas ou desonestas, dependendo da posição de cada uma dentro ou fora da família”. Portanto, o que se percebe é que as mulheres viviam sob uma espécie de redoma, controlada, primeiramente, pela família e, após o casamento, pelo marido, sendo necessário um aval para qualquer ato. Assim, viviam à mercê dos desejos dos homens que as rodeavam para poderem ser consideradas como sujeitos. E, o ponto mais crucial dessa jornada diz respeito ao próprio *desquite*, já que somente poderiam requerer tal pedido caso fossem incapazes – sem estarem em seu juízo perfeito: somente com um atestado de loucura poderiam pedir pelo *desquite* e, mesmo que estivessem com problemas psicológicos, precisavam do aval do esposo, afinal, era ele quem julgava a (in)capacidade e, esse poder fazia com que elas ficassem, muitas vezes, presas em uniões falidas.

¹A expressão *pátrio poder* significa os direitos e deveres que os pais têm sobre os filhos. No livro *Consolidação das leis civis*, de Augusto Teixeira de Freitas (2003, p. 166), o *pátrio poder* não se refere à mãe: “Art. 195. Os filhos não estão submetidos ao poder da mãe”.

²O Código Civil de 1916 somente foi revogado em 2002, o que mostra que foram precisos quase cem anos para que a lei fosse mudada.

³No Código Civil de 1916, os artigos 5 e 6 falavam sobre quem era considerado incapaz e relativamente incapaz. No primeiro, estavam os menores de 16 anos, surdos, loucos e ausentes. Já no segundo, se enquadravam as mulheres casadas, silvícolas, pródigos e aqueles com idades entre 16 a 21 anos.

Desse modo, pode-se entender que a instituição do casamento existia com a finalidade de formar a família nuclear, de ser um remédio para os desejos carnis (VAINFAS, 1992), “garantir” a honra e também de ser um instrumento de controle sobre os sujeitos que, ao estarem em uma união, deveriam ficar restritos a ela. Além disso, era costumeiro que a formação da família, oriunda do casamento, se desse por meio de arranjos, já que as paixões não eram bem vistas. E, o seio familiar era considerado um espaço privilegiado por ser sinônimo de moralidade, o qual tinha no homem a figura de chefe absoluto (BONALD, 1995).

Embora a lei fosse contrária às mulheres, a busca pela instituição da separação conjugal plena seguiu aparecendo por meio de propostas como nos anos de 1951, 1953 e 1960 por meio de um importante nome brasileiro: Nelson de Souza Carneiro. Porém, devido aos fortes embates com setores conservadores da política e da sociedade, suas propostas foram rejeitadas, fato que não o impediu de seguir em busca da aprovação de tal lei.

Uma das propostas que iam ao encontro da libertação das mulheres foi a criação da Lei 4.121/62, ou Estatuto Civil da Mulher Casada⁴, em 1962, que tinha o objetivo de estabelecer a paridade de direitos entre homens e mulheres e, de quebra, libertar, mesmo que parcialmente, o feminino, em um país em que as casadas “eram tratadas como um ser desprovido de raciocínio, um bibelô, uma peça de mobília” (GAZELE, 2005, p.72). Desse modo, as mulheres casadas começaram a ser consideradas como capazes, indo na contramão do que dizia o Código Civil de 1916, o qual as enquadrava como relativamente incapazes.

Com isso, abriram-se as portas para que as mulheres brasileiras passassem a ser consideradas como cidadãs e esse movimento fez com que o próprio feminismo se fortalecesse, seguindo na busca de melhores condições de vida. Concomitantemente, a luta pela instituição do divórcio estava dentro do rol das pautas reivindicatórias do movimento de mulheres, afinal, o casamento era um elo que mantinha as casadas, e que queriam se separar, presas e, conseqüentemente, submissas ao sistema patriarcal. Além disso, outro ponto que fez com que, aos poucos, as legislações do país começassem a mudar em prol do feminino está diretamente ligado às legislações internacionais, já que, alguns países da Europa⁵, por exemplo, já haviam adotado o divórcio.

Já em 1975, foi instituída uma lei que alterava a legislação dos registros públicos referentes ao nome das mulheres que vivessem em uma união conjugal, mas sem serem casadas no cartório. Assim, passou a ser permitido que as desquitadas, viúvas ou solteiras pudessem assinar o sobrenome do companheiro, se assim o desejassem. No mesmo ano, seis propostas de emendas à constituição que eram contrárias à indissolubilidade do casamento foram apresentadas. Uma delas era encabeçada por Nelso Carneiro e era considerada a mais moderada dentre todas. Contudo, ao ir para votação, acabou não atingindo os dois terços obrigatórios para que fosse aprovada – porém, atingiu maioria simples dos votos, o que já dava indícios de que a pauta do divórcio legal estava começando a ser aceita pelos colegas políticos.

⁴*O projeto do Estatuto da Mulher Casada foi feito pela advogada Romy Medeiros da Fonseca ainda na década de 1950 e, demorou mais de dez anos para tornar-se lei.*

⁵*Na França, por exemplo, o divórcio já estava previsto desde a instituição do Código Napoleônico de 1804. Todavia, acabou sendo revogado em 1816 e, reestabelecido no ano de 1884. Mais próximo do Brasil, o Uruguai aprovou a lei em 1907.*

Audiovisuais publicitários de moda e representações LGBTQIA+

Identidade e representação procuram gerar um sentimento de pertença a uma determinada sociedade. Nesse viés, a partir de suas produções, a mídia tenta criar representações que gerem identificação com seu público, mas, muitas vezes, essas representações não dão conta da multiplicidade de identidades existentes.

Hall (1997) destaca que é por meio do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos, sentimos e representamos, que damos significado a elas. O autor lembra que os significados culturais têm efeitos reais e regulam processos sociais. Traz também, que a relevância do significado faz parte do senso de nossa própria identidade, através da impressão de pertencimento. Os sinais possuem significado compartilhado, eles representam nossos conceitos, ideias e sentimentos de maneira que outros consigam decodificar ou interpretar quase que do mesmo modo. Hall (1997) cita que, a representação é parte efetiva do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre os integrantes de uma cultura. Ainda, representar é produzir significados através da linguagem. O mesmo autor caracteriza representação como a produção do significado, do conceito, em nossa mente por meio da linguagem, muito além da existência de fato ou da observação empírica.

Woodward (2000, p.17) traz que "a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos". Assim, a representação pode ser entendida como um processo cultural que, constitui identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais se funda.

Os discursos e as representações constroem os espaços a partir dos quais os indivíduos, independente da categoria de gênero que pertençam, podem falar e se posicionar. Ou seja, a representação é uma espécie de identificação, afinal, buscamos tudo aquilo que tenha a ver conosco, sejam ideias, imagens, músicas, vestimentas, etc. Ainda, para a autora "a ênfase na representação é o papel chave da cultura na produção dos significados que permeiam todas as relações sociais levam, assim, uma preocupação com a identificação" (WOODWARD, 2000, p. 18).

As representações LGBTQIA+ tornam-se presentes, entre avanços e retrocessos, alinhados a conquistas de direitos em nossa sociedade, assim impactando o que se visualiza na mídia, destacando-se o que audiovisuais publicitários apresentam aos seus públicos. Essas produções revelam o andamento das relações de poder, existentes nos textos produzidos pelas agências de publicidade e aprovados pelos anunciantes, neste caso, grandes marcas de moda, demonstrando que se por um lado existe a preocupação com a visibilidade desta comunidade por uma via sócio-política, por outro lado é percebido que a comunidade LGBTQIA+ recebe uma lógica de mercado (IRIBURE-RODRIGUES, 2018).

O discurso e as imagens nos audiovisuais publicitários alteraram-se fortemente durante as últimas décadas, afirmando uma transformação no meio, onde uma das maiores transformações está relacionada às questões LGBTQIA+ (SCHERER, 2019).

Portanto, os audiovisuais publicitários criam efeitos nos indivíduos de forma direta ou indireta através do interminável fluxo de mensagens e sinais que enviam diariamente, através de suas produções. Assim, muitas vezes, subvertendo padrões já estabelecidos, não como forma de contestação e sim como um modo de chamar atenção para o produto que está à venda.

Dessa maneira, encontramos audiovisuais publicitários que mostram casais homossexuais, e algumas demais tentativas de representatividade LGBTQIA+, trazendo à tona a diversidade. Entretanto, ainda assim, esses casos são poucos e constituem muito mais uma exposição de discursos que já circundam

Finalmente, em 1977, o cenário político e social mudou, aprovando a lei do divórcio, o que trouxe liberdade para pessoas que eram obrigadas a manter o vínculo conjugal, pois a lei assim definia, mas, sobretudo, foi libertador para as mulheres, que puderam quebrar as correntes que as prendiam a casamentos infelizes e, por vezes, violentos. E, “sempre que se fala em mulher, impositivo render homenagens ao movimento feminista. Apesar de tão ridicularizado, enfim conseguiu o que todas as mulheres sempre ansiaram: a liberdade e a igualdade (DIAS, 2016, p.176)”.

O divórcio na Folha de S. Paulo entre 1970 a 1974

Analisar o divórcio na Folha de S. Paulo torna-se um desafio na medida em que o jornal é uma espécie de mediador de lembranças, atuando diretamente na construção dos eventos, afinal, “é pelo discurso de terceiros que os sujeitos são informados sobre o resto dos fatos contemporâneos a eles” (SARLO, 2007, p. 90-92). Em outros termos, é por meio do jornalismo que os sujeitos são informados sobre variados assuntos e nos interessa compreender de que forma essa “passagem” da informação acontece. Além disso, os meios de comunicação, de modo geral, assim como os próprios jornais, realizam “tessituras nas quais passado, presente e futuro são constantemente mobilizados em atitudes que se situam fora do campo da história e que se materializam em um tipo particular de escrita” (SILVA, 2011, p. 13-14). Isto é, podemos compreender, diante do exposto, que o modo pelo qual as narrativas criadas pelo jornal durante o período a ser analisado (1970-1974) acabaram por resultar em uma espécie de agenciamento sobre o tempo e, concomitantemente, no agenciamento acerca do próprio conhecimento histórico.

Assim sendo, selecionamos oito reportagens do jornal, no período de 1970 a 1974, para analisarmos, por meio da análise de conteúdo, a representação do divórcio.

TÍTULO	EDITORIA	DATA
Nelson Carneiro: por que o divórcio?	Primeiro Caderno	05.04.1970
Desquites aumentam em São Paulo	Folha Ilustrada	06.06.1970
Em São Paulo 40% dos desquites do Brasil	Primeiro Caderno	07.11.1971
O casal, segundo o padre	Caderno Local	05.03.1972
Os direitos e as obrigações da mulher brasileira	Primeiro Caderno	15.10.1972
Desquite aumenta 10% em São Paulo em três meses	Caderno Local	05.05.1974
No novo Código Civil, o homem não tem mais “supremacia absoluta”	Folha Feminina	12.05.1974
Divórcio à italiana terá influência?	Primeiro Caderno	19.05.1974

Tabela 1 - Corpus de pesquisa
Fonte: Próprios autores

Tais reportagens serão analisadas, portanto, por meio do método da análise de conteúdo, a qual segue uma série de rituais com o objetivo de encontrar categorizações. Para Bardin (2011, p.47), trata-se de

[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens.

Para melhor compreensão dos dados, foram realizadas duas etapas: analisamos, primeiramente, o material coletado e, posteriormente, organizamos em categorias temáticas. Essas, por sua vez, também podem ser utilizadas como unidades de registro para, posteriormente, serem estudadas as opiniões, crenças, atitudes, valores e tendências. Portanto, podemos dizer que é aquilo que sobressai do texto, podendo ser uma afirmação sobre algum assunto, uma alusão, proposições. À primeira vista, elencamos quatro categorias temáticas: causas da dissolução do casamento; defesa da família; equidade e independência das mulheres; e preconceito contra a mulher desquitada; as quais darão suporte para a continuidade da análise de conteúdo.

Categorias Iniciais

Causas da dissolução do casamento

Defesa da família

Igualdade e independência feminina

Preconceito contra a mulher desquitada

Figura 1 - Síntese das Categorias Iniciais
Fonte: Próprios autores

Ainda, destacamos que, em cada uma das categorias, traremos parágrafos selecionados das reportagens - nossas unidades de registro – que serão tensionadas a fim de verificamos de maneira qualitativa e quantitativa: mostraremos em quais reportagens tal temática apareceu, bem como qual o tratamento que foi dado.

Causas da dissolução do casamento

Um dos temas mais recorrentes nas reportagens analisadas refere-se às possíveis causas, que seriam aceitas, para que a separação fosse realizada. A reportagem “Desquites aumentam em São Paulo”, publicada na editoria Folha Ilustrada no dia 6 de julho de 1970, produzida por Alcione T. Silva, possui dois trechos que dissertam sobre quando a separação era aceitável perante os olhos da sociedade. O primeiro parágrafo explica que, para se requerer o desquite, seria necessário conviver por, pelo menos, dois anos em comunhão.

O prazo mínimo fixado no Código Civil para requerer-se o desquite é de 2 anos depois do casamento. Antes desse tempo, um dos cônjuges pode requerer a anulação: a) casamento com mulher que já não seja virgem, não tendo o marido ciência do fato até a consumação do casamento. Neste caso o marido pode requerer a anulação em até 10 dias. b) Quando um dos cônjuges casa obrigado ou sob ameaça. Pode requerer a anulação em 6 meses. c) Quando um dos cônjuges alega ter-se casado em virtude de erro essencial em relação à pessoa do outro. Neste caso, até 2 anos depois do casamento pode requerer-se anulação. d) Quando um dos cônjuges cometeu crime grave, anteriormente ao casamento, não tendo o outro conhecimento do fato. e) Quando um dos cônjuges manifestar, depois do casamento, inaptidão física ou moléstia contagiosa que ponha em risco a vida do outro ou sua descendência. Em todos esses casos, a anulação pode ser requerida até 2 anos depois do casamento (FOLHA DE S. PAULO, 1970, p.1).

O desquite tornou-se possível através do artigo 315 do Código Civil de 1916 e se tratava de uma modalidade de separação do casal, bem como de seus bens materiais, porém, o vínculo conjugal não era

rompido, o que impedia que os separados se casassem novamente. “Assim, o desquite rompia a sociedade conjugal, pondo fim aos deveres de coabitação e de fidelidade recíproca e ao regime de bens, mas mantinha incólume o vínculo matrimonial” (SANTANA; RIOS; MENEZES, 2017, p.344). Mas, havia outra possibilidade de separação antes de completar os dois anos: a anulação do casamento, a qual somente era aceita em casos específicos como, por exemplo, se a mulher omitisse que não era mais virgem ao casar.

Outro trecho de tal reportagem disserta sobre um caso de violência conjugal. O advogado, chamado de H. T., comenta uma situação em que a esposa vinha solicitando o desquite por sofrer uma série de ameaças do marido. No entanto, como não havia nenhuma testemunha de tais violências – que, de certo, era necessário para comprovar as agressões -, o advogado apenas aconselhava – a que “deixasse as coisas correrem”.

Há também os casos mais graves. O dr. H. T. cuidou de um caso em que o marido ameaçava constantemente a mulher de morte com uma faca. Mas a ameaça, segundo a queixosa, só ocorria no quarto do casal. A situação evoluiu para lances mais dramáticos, sem que o advogado pudesse caracterizar – por falta de provas ou testemunhas – a ameaça. Aconselhou que a cliente deixasse as coisas correrem, defendendo-se, entretanto, ou negando ao marido acesso ao lar conjugal. O cônjuge, inclusive, tirava dinheiro dela. A cliente passou a não dar mais dinheiro ao marido e a defender-se das agressões verbais e corporais. Finalmente, o marido foi procura-la na repartição pública onde trabalhava, no Fórum, e perante os colegas da moça, agrediu-a gravemente, quase chegando a fraturar-lhe a perna. O desquite veio então quase imediatamente, com dezenas de testemunhas da grave agressão e depois de o advogado, logo em seguida ao fato, entrar com queixa crime contra o agressor (FOLHA DE S. PAULO, 1970, p.1).

O fato de a mulher não conseguir, portanto, a dissolução do casamento, fez com que a agressão se efetivasse: o marido foi ao seu encontro e, na frente de testemunhas, agrediu-a, o que bastou para que conseguisse o desquite. Ou seja, foi necessário que a mulher sofresse, de fato, uma violência física, e que inúmeras pessoas testemunhassem como forma de comprovar o que havia acontecido para, finalmente, separar-se.

Defesa da família

Uma das temáticas mais latentes e que foi encontrada na maioria das reportagens analisadas diz respeito à defesa da família. Para a sociedade da época e, especialmente, a Igreja Católica, se o divórcio fosse instituído, a família seria rompida, trazendo danos para todos os envolvidos. Além disso, era à mulher que cabia a manutenção da família, bem como sua reprodução e honra. “Do homem, não se fala, ele “vem e vai”; ela é quem sofre” (FÁVERI, 2007, p. 343). Ou seja, caso a separação ocorresse, a mulher que era considerada culpada e julgada pela sociedade.

Apresentaremos, a seguir os parágrafos correspondentes. O primeiro, é oriundo do texto “Em São Paulo, 40% dos desquites do país”, publicado em 7 de novembro de 1971, na editoria Primeiro Caderno.

Sob o aspecto social – procede – o desquite oferece as piores consequências, primeiramente para os filhos do casal e para a mulher que fica marginalizada na sociedade, a despeito de toda a evolução já ocorrida nestes últimos tempos (FOLHA, 1971, p.21).

Já “Divórcio a italiana terá influência?” publicada no dia 19 de maio de 1974, na editoria Primeiro Caderno, produzido por J. Moysés, traz as principais pautas do que a instituição de uma lei que permitisse a dissolução do divórcio traria para a vida dos casais. Ao longo da reportagem, trouxeram o ponto de vista do cardeal arcebispo de São Paulo, D. Paulo Arns, que militava contra a separação.

A Igreja conhece e lamenta, sinceramente, todos os casos dolorosos de separações e uniões à margem da lei. Deve, porém, por fidelidade ao Evangelho e à sua própria missão, defender o princípio da indissolubilidade, e assim a família. A lei tem o dever de tutelar o casamento e, sobretudo, o desenvolvimento normal da prole, tão fundamentais para a Humanidade, e não o concubinato ou outros institutos dissolventes, como o divórcio (FOLHA DE S. PAULO, 1974, p.11).

Em outro trecho da mesma reportagem, a defesa da família pelo viés da Igreja Católica foi reforçada, a qual acreditava que o sacramento do matrimônio perante Deus é indissolúvel e que o casal deve sacrificar-se pela manutenção da família.

A Igreja Católica, naturalmente, não ignora o chama de “casos dolorosos” decorrentes das separações por desquites mas, atendo-se a sua tradição teológica – que considera o casamento um vínculo indissolúvel estabelecido diante de Deus – ainda espera que as consequências da introdução do divórcio “acabará provando que sua doutrina é a melhor e que a defesa da família merece o sacrifício de uma minoria que não tendo tido a capacidade para cumprimento de um lar feliz, provavelmente não a terá, também, para um segundo. (FOLHA DE S. PAULO, 1974, p.11).

Segundo Marlene de Fáveri (2007, p.342), essa defesa da família nuclear pela igreja se deve por pregarem que o “matrimônio vem de mairis munin, ofício da mãe, porque a mulher não casa senão para ser mãe”. Portanto, o divórcio seria o fim da humanidade, já que impediria que a mulher seguisse dando à luz, condicionando a maternidade exclusivamente ao matrimônio. Além disso, para a instituição, tal ato “incentivaria as separações, o amor livre, o aborto e a delinquência juvenil. Também aumentaria o número de menores abandonados e até as taxas de suicídio” (BELTRÃO, 2017, online).

Em contrapartida a esse pensamento, os divorcistas afirmavam que a possibilidade de poderem se casar novamente era uma maneira de manter a família, “fundamentando-se na mesma base conservadora de sua sustentação e reafirmação das estruturas familiares vigentes, re-enquadrando homens e mulheres nos seus papéis essenciais dentro da sociedade” (FÁVERI, 2007, p.343).

Equidade e independência das mulheres

Outra temática bastante presente nas reportagens que tratam sobre o divórcio diz respeito às condições igualitárias que o ato traria para a vida da mulher. A primeira delas, intitulada “Nelson Carneiro: por que o divórcio?” foi publicada no dia 5 de abril de 1970, na editoria Primeiro Caderno e, traz como principal pauta a independência econômica da mulher, conquistada com a instituição do Estatuto da Mulher Casada (Lei nº 4.121, de 27 de agosto de 1962), que garantiu à mulher o título de colaboradora do marido, já que poderia trabalhar sem autorização.

Diz o deputado Nelson Carneiro que uma das principais causas do desajuste conjugal tem sido “a emancipação econômica da mulher, fato que se observa em todos os quadrantes do mundo (FOLHA DE S. PAULO, 1970, p.4).

Já no dia 12 de maio de 1974, a reportagem “No novo Código Civil, o homem não tem mais 'supremacia absoluta’”, publicada na editoria Folha Feminina, explica, em um dos trechos, algumas mudanças que vieram com a redação do novo Código Civil, a qual tirava o poderio do homem como chefe absoluto da casa, dando condições igualitárias para a mulher. No entanto, em tal parágrafo também fica claro que essa igualdade formal entre o casal causaria inúmeros problemas, os quais resultariam no

o desquite.

No Novo Código Civil, o Direito da Família procurou ser uma resposta aos problemas da sociedade brasileira. Uma modificação importante feita em relação ao Código anterior, é a retirada da “supremacia absoluta do marido no casal”. Já não há mais dúvida de que à mulher tem de caber, por força de sua emancipação, parcela importante nas decisões familiares, sobretudo naquilo que seja essencial à família, por outro lado, é também certo que a absoluta igualdade (princípio da igualdade formal) bem cedo gera um “impasse” que indesejavelmente leva, à mingua de qualquer outra solução ao desquite (FOLHA DE S. PAULO, 1974, p.2).

Ambos trechos das reportagens reforçam que a independência feminina não era totalmente aceita, exceto “quando obedeciam aos limites estabelecidos para garantir a imagem de mulher honesta e honrada, cuja prioridade era a manutenção e o bem-estar do marido e dos filhos” (SANTANA; RIOS; MENEZES, 2017, p.347). Desse modo, a emancipação econômica somente era bem vista se fosse em prol da manutenção da família e, se entrassem na seara da busca pela realização pessoal e/ou profissional, uma série de conflitos poderiam ser gerados e, culminar no desquite.

3.1 Preconceito contra a mulher desquitada

A discriminação contra mulheres desquitadas também é trazida à baila em algumas das reportagens do jornal. Como, na época, o desquite era a única possibilidade de separação dos casais, cabia às mulheres o estigma da separação. Segundo Marlene de Fáveri (2007, p. 341), as condutas femininas estavam em constante vigilância: “sem a quebra do vínculo matrimonial, os cônjuges continuavam casados sob a ótica da Igreja e dos costumes aceitos, e pressupunha que os desquitados se abstivessem de relações sexuais, mas eram as mulheres as mais vigiadas”.

Essa vigília constante imposta às mulheres fazia com que sofressem um grande preconceito na sociedade. E, como exemplo, há a reportagem “Desquites aumentam em São Paulo”, onde o repórter Alcione T. Silva explica as principais causas que levam à separação, bem como de que o número de dissoluções é maior entre casais de meia idade. Ainda, pincela que a mulher é vista com olhares distintos de alguns anos atrás, porém, que ainda enfrenta algumas dificuldades.

No caso da mulher, ela hoje enfrenta o desquite com mais coragem do que o fazia há 10 ou 20 anos: a desquitada é encarada de modo mais natural pela sociedade. Ainda assim, a mulher desquitada, no Brasil – e principalmente fora dos grandes centros urbanos – continua a enfrentar alguns problemas de ordem social (FOLHA DE S. PAULO, 1970, p.1).

Já em “Divórcio a italiana terá influencia?”, foi realizada uma entrevista com Margarida Gouveia Camara, uma mulher desquitada há 17 anos, em que relata sobre o que mulheres nessa posição enfrentam.

Mas, quando a gente vai a algum lugar onde não conhece as pessoas, e há mulheres casadas, homens solteiros e viúvos, sós ou acompanhados, parece que a gente tem uma faixa na testa dizendo que a gente é desquitada. Isso quer dizer uma faixa na testa dizendo que a gente é território livre, e mulher fácil, poluída, sórdida (FOLHA DE S. PAULO, 1974, p.11).

Em outro trecho da mesma reportagem, Margarida segue comentando em como a sociedade a via por ser uma mulher desquitada, tendo sido barrada de seus grupos de amigos pela separação.

Ela não esconde que os preconceitos ferem e agridem-na. No início, estranhei bastante. Até mesmo certos casais que se relacionavam com a gente deixaram de nos procurar. Outras vezes encontrei as portas fechadas, mesmo aonde esperava ser recebida em amizade (FOLHA DE S. PAULO, 1974, p.11).

Portanto, na época, ser mulher e separada era sinônimo de derrocada social, o que fazia com que sofressem uma série de violações como, por exemplo, serem vinculadas à prostituição, já que não conseguiriam se manter sem o auxílio do marido. “Fora do casamento, sem se apoiar no braço de um homem, a mulher, completamente impotente para vencer as dificuldades financeiras se precipita para o desfiladeiro da prostituição” (CÂMARA, 1960, p. 17). Desse modo, a sociedade acreditava que uma mulher separada não conseguiria sobreviver, afinal, era o esposo o responsável pelo seu sustento e, ela não seria capaz de viver por sua conta e risco.

Considerações finais

Ao longo do trabalho, podemos perceber que a busca pela separação plena foi longa, tendo iniciado no final do século XIX para, finalmente, ser aprovada em 1977, quase cem anos depois. Isso, sem contar as lutas de inúmeras mulheres para tornar tal feito realidade: Nísia Floresta, em 1831, publicou a obra *Opúsculo humanitário*, onde já incentivava o diálogo sobre a separação e Josefina Álvares de Azevedo tornou-se conhecida por, durante a década de 1880, já tratar sobre o divórcio nas páginas do jornal *A Família*.

Nas reportagens analisadas, que versam sobre o divórcio, conseguimos elencar, por meio do método da análise de conteúdo (BARDIN, 2011) as categorias temáticas mais latentes: causas da dissolução do casamento; defesa da família; equidade e independência das mulheres; e preconceito contra a mulher desquitada. Analisando-as, percebemos, assim, que as representações midiáticas de gênero, são firmadas sobre ideias, sentidos e estereótipos que perpassam gerações. No entanto, elas podem ser alteradas com o passar do tempo. Desse modo, são frequentes temas que liguem a mulher ao masculino, como se elas não pudessem pedir a separação pois não conseguiriam sobreviver sem um homem ao seu lado: como a impossibilidade de ser independente, de sofrer preconceito por ser desquitada, de precisar manter a união familiar e, por isso, torna-se relevante tentar desmistificar isso. Portanto, nas produções analisadas, é perceptível o quanto o fato de uma mulher querer se separar é dotado de estereótipos. E, somado a isto surge outro ponto importante: o fato de ser permitida a anulação do casamento nos casos em que a mulher não fosse mais virgem ou, quando ela sofresse alguma violência, desde que testemunhada, de acordo com a reportagem produzida por Alcione Silva, em que fica evidente as distinções entre os gêneros, já que era necessário que houvesse uma comprovação de que era vítima de violência, caso contrário, não seria possível a anulação. Ou seja, existe uma forte subjugação do feminino no período vivenciado e isso torna-se evidente bem como nas próprias reportagens.

Referências

- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BELTRÃO, Tatiana. *Divórcio demorou a chegar no Brasil*. Disponível em: <encurtador.com.br/knB56>. Acesso em 23 mar. 2022.
- BEVILAQUA, Clóvis. *Código Civil dos Estados Unidos do Brasil*, vol. II. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1917.
- BONALD, Louis de. In: PERROT, Michelle. “A família triunfante”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (org.) *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, v, 4, São Paulo: Editora Schwarcz, 1995, p. 94.
- BRASIL. *Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916*.
- _____. *Lei nº 4.121 de 27 de agosto de 1962*.

- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP: Unicamp, 2000.
- DIAS, Maria Berenice. *Manual de Direito das Famílias*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2016.
- FÁVERI, Marlene. Desquite e divórcio: a polêmica e as repercussões na imprensa. *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n. 01, Jan./Jul. 2007.
- FREITAS, Augusto Teixeira de. *Consolidação das leis civis*. Vol 1. Ed. fac-sím. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.
- G1. *50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha*. Disponível em: <encurtador.com.br/vES05>. Acesso em 23 mar. 2022.
- GAZELE, C. C., *Estatuto da Mulher Casada: um História dos Direitos Humanos da Mulheres no Brasil*. Dissertação(Mestrado em História), Universidade Federal do Espírito Santo, 2005.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Cidades*. Rio de Janeiro, 2018.
- SANTANA, Inês et al. Genealogia do desquite no Brasil. *Psicologia Política*, vol. 17, n. 39, mai. – ago, 2017.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SILVA, Sonia Maria de Meneses. *A operação midiográfica: a produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – a Folha de São Paulo e o Golpe de 1964*. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2011.
- VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

Identidade e gênero: representações Femininas nos programas televisivos *Bah!*¹

Mariana Nogueira Henriques

Introdução: Enfrentamentos e Esquecimentos

O estado do Rio Grande do Sul, situado no extremo sul do país (que originalmente foi nomeado como Capitania de Rio Grande de São Pedro (1760), Capitania de São Pedro do Rio Grande do Sul (1807), Província de São Pedro do Rio Grande do Sul (1821) e Rio Grande do Sul (1889)), tem sua história marcada por constantes lutas de fronteira, terras e economia voltada à pecuária. Inicialmente, de acordo com Kühn (2011), seu território era povoado por indígenas e só começou a ser ocupado tardiamente, se comparado ao restante do Brasil, no século XVII, devido às constantes disputas entre Portugal e Espanha pelos limites territoriais. Desde então, foram diversos os conflitos que aqui aconteceram, como a Guerra Guaranítica (1750 - 1756), a Guerra de 1801, a Primeira Campanha da Cisplatina, em 1811, a Guerra da Cisplatina em 1825.

Dez anos depois, em 20 de setembro de 1835, eclodiu no estado a Revolução Farroupilha, liderada pela classe dominante da região, grandes fazendeiros e criadores de gado que estavam insatisfeitos com os tributos cobrados pelo império, que empobreciam a economia estadual. O confronto, com caráter republicano e separatista, foi a mais longa revolta brasileira, durando 10 anos. A batalha terminou em 1845, com a assinatura do Tratado do Poncho Verde e a derrota dos farroupilhas. Esta Revolução tem importância principal aqui, já que o objeto empírico desse estudo relaciona-se intimamente a ela. Além disso, 20 de setembro, dia do início do conflito, é a principal data comemorativa do estado, sendo, inclusive, feriado legal nesta ocasião. Mais tarde, em 1864, novamente o estado estava envolvido em um conflito internacional, a Guerra do Paraguai. Em 1893 deflagra-se a Revolução Federalista. Já no século XX, ocorre a Revolução de 1923. Dois anos depois, ligado ao Tenentismo, origina-se no estado a Coluna Prestes, que teve como consequência a Revolução de 1930.

Essa breve e resumida retomada histórica ajuda a contextualizar e compreender o cenário que se criou no Rio Grande do Sul, já que muito dessa história serviu de base para a instauração de uma sociedade patriarcal, militarizada, latifundiária e pecuarista, em que, de acordo com Pesavento (1991), as características mais valorizadas eram a força, a coragem e a destreza. Era preciso estar preparado para enfrentar o inimigo, para cuidar dos rebanhos de gado e cavalgar longas distâncias; a população estava permanentemente armada, pronta para defender seus interesses. Foram essas as características, que posteriormente, por volta dos anos 1940, seriam retomadas para criar uma identidade gaúcha estereotipada.

¹Publicado originalmente na *Cadernos de Gênero e Diversidade*, v.3, 2017, em parceria com o orientador Flavi Ferreira Lisboa Filho

Com essa inspiração histórica, no ano de 1948 foi criado o primeiro CTG, o 35, em Porto Alegre², como um local exclusivamente de homens e com o objetivo de perpetuar costumes e tradições gaúchas. Dessa forma, o personagem gaúcho construído pelo MTG é de um homem guerreiro, batalhador, trabalhador, orgulhoso, idealista, viril, com princípios, ética, moral, garra e força. As mulheres, nessa representação, ficaram em segundo plano e, mesmo em situações em que é exaltada como heroína, ela apresenta atributos próprios da figura masculina. Ou seja, no Rio Grande do Sul, os valores, as representações e os significados construídos em torno da cultura regional tomam o masculino como referência.

Essa figura incorporou-se ao imaginário social, carregando, ao longo das décadas, diversos estereótipos que formaram um sujeito e que, por consequência, forjou uma representação desta identidade, tornando-a hegemônica. Essa construção foi estruturada com base em elementos e valores dominantes que perpassam as várias épocas da história e ainda hoje se fazem presentes em nossa sociedade. Ocorre, porém, que nessa referida representação, a mulher foi excluída da história, perdeu a voz e a ação. Pesavento (1991, p.59) afirma que “a historiografia oficial gaúcha compunha a imagem de um passado essencialmente masculino, linear e heroico, adequado a uma sociedade em que os homens ditavam as leis e ocupavam os cargos de mando”. Na maior parte das representações históricas, a mulher não aparece ou aparece como a dona do lar. Assim, baseado nesse contexto histórico e nas problemáticas acerca da representação da identidade gaúcha e na ausência da figura feminina nesse cenário, buscamos, aqui, estudar a representação televisiva da identidade feminina gaúcha através de três programas especiais exibidos na RBS TV³ em 20 de setembro de 2013 e 2014 e 19 de setembro de 2015, *Bah! Um programa muito gaúcho*, *Bah! Eu sou do Sul* e *Bah! Um fandango muito especial*, respectivamente.

Estudos Culturais e Gênero: Contrariando Modelos Dominantes

Essa mesma preocupação, de dar voz e valorizar aqueles que estavam à margem dos modelos dominantes, foi o que incentivou o surgimento dos estudos culturais. Em um período pós 2ª Guerra Mundial, de grande crise política e econômica, em que a Europa passava por grandes transformações, temas como cultura, indústria, arte, democracia começavam permear os meios de comunicação, já que há uma grande ênfase na chamada indústria cultural. Nesse momento, em que se percebem as grandes desigualdades sociais e culturais causadas pelo capitalismo industrial, na Inglaterra emergem os estudos culturais, com viés político, tentando compreender a cultura através dos movimentos sociais da época. Ou seja, acreditando que a cultura não pode ser explicada e determinada apenas por uma dimensão econômica, já que a sociedade é um todo complexo e que são vários os fatores que a compõe. Assim, dizemos que os processos culturais estão intimamente conectados às relações sociais de classe, sexo e etnia, sendo um local de diferenças e lutas sociais.

²O primeiro Centro de Tradições Gaúchas foi o 35 CTG, fundado em 24 de abril de 1948 por Paixão Côrtes e o “Grupo dos Oito”, a partir da criação do Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, no ano anterior.

³Rede Brasil Sul de Televisão, maior rede de televisão regional brasileira, emissora afiliada à Rede Globo.

Os estudos culturais se tornaram, então, uma crítica que questiona o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais, convencionadas a partir de oposições como alta/baixa, superior/inferior, entre outras binariedades (ESCOSTEGUY, 2001). Percebemos, então, que entre os objetivos do campo está a ideia de revelar os discursos marginais, não oficiais, ou daqueles que propriamente não têm voz (BAPTISTA, 2005). Evidentemente, nesse contexto, emergem os estudos de gênero e de identidade feminina. A preocupação com esses debates, entretanto, ganhou força apenas nos anos 1970, quando se incorporam às questões trabalhadas, os estudos feministas, com questionamentos referentes à identidade e seu não determinismo apenas por aspectos culturais, mas também, de gênero.

Os primeiros estudos da temática, porém, não problematizavam questões relativas ao feminino e utilizavam a categoria gênero somente para indicar a distinção entre os sexos, não considerando, contudo, os outros elementos sociais, políticos e culturais que auxiliam na construção do sujeito, que só terão relevância posteriormente, nos anos 1990, quando, então, surgem as preocupações com as pluralidades. É nessa realidade que Butler (2015) afirma que ser mulher ou homem não significa que isso seja tudo que essa pessoa possa ser, já que em um único ser coexistem elementos de diferentes contextos em que ele se insere: históricos, de classe, de raça, étnico, regionais e identitários. Ou seja, “resulta que se tornou impossível separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (BUTLER, 2015, p. 21).

Enquanto sexo contém uma implicação biológica, insuficiente para determinar comportamentos “masculinos” ou “femininos”, o gênero é social e cultural, ou seja, é construído, assimilado, figurado e instituído socialmente (BUTLER, 2015). Porém, ocorre que desde pequenos somos “acostumados” a fazer distinções entre o feminino e o masculino, e, que ao longo do tempo, além de criar uma binariedade homem/mulher, vão definir o “feminino” como inferior ao “masculino”, e, a partir disso, são transformadas em desigualdades hierárquicas através de discursos masculinos sobre a mulher. Característica essa, bastante visível no cenário gaúcho e em sua representação masculinizada. Porém, o problema deste binarismo reside na exclusão de outras possibilidades de interpretação e na escolha de uma posição dominante para ser a representante da figura da mulher, como se esta fosse um consenso social, definindo o que é ser homem ou mulher de modo antagônico, atribuindo valores a cada um. É neste contexto que, mais atualmente, Butler (2015) questiona o reducionismo usual do conceito de gênero, por ser um (re)produtor de uma falsa noção de estabilidade, que só serviria para reafirmar os pensamentos binários, não alterando a ordem vigente, através da repetição de atos, gestos e símbolos já culturalmente associados ao masculino e feminino, criando, segundo a autora, uma heterossexualidade compulsória. Sendo assim, sugere que os debates sobre gênero, mesmo que ainda inseridos em um dualismo, devem servir como forma de desestabilizar as identidades hegemônicas a partir de discursos e práticas subversivas às ordens vigentes. É nesse cenário dualístico, com intuítos desestabilizantes, que inserimos nossa pesquisa.

Percurso Metodológico

A partir desse contexto apresentado e acordando com as propostas de Butler (2015) é que escolhemos buscar, dentro de uma representação de identidade gaúcha, quais são os sentidos atuais construídos em torno da figura da mulher, por isso a escolha de um produto midiático recente, que, em uma primeira vista, chamava atenção para a presença feminina. Sabemos que apenas eleger as mulheres como apresentadoras principais não seria suficiente para afirmar que o programa valoriza e dá visibilidade a elas.

Porém, partindo de um histórico de apagamentos, desvalorização, esquecimentos e submissão, aliado a uma crescente participação delas no mundo contemporâneo, inegavelmente, ter mulheres a frente de uma atração que cultua a identidade hegemônica (masculina) do estado, chama atenção de modo significativo.

Torna-se necessário, então, pensarmos para além do que está sendo posto em cena, já que o silêncio, isto é, aquilo que não é dito e mostrado, por vezes, significa tanto ou mais do que o que está sendo representado (Orlandi, 1997). Sendo assim, mesmo ao ter as mulheres em evidência (física) nos programas, ainda é preciso buscar os sentidos que isso suscita, o que está dito e o não dito em suas representações, já que para dizer uma coisa é preciso não dizer outra, e é este “não dizer” que constitui nossa realidade. Afirmando e reafirmando algo - uma identidade -, ocultamos outros sentidos possíveis, porém, de alguma forma, indesejáveis.

Para isso, utilizamos, então, como método, a análise cultural de Williams (1979) associada à análise textual proposta por Casetti e Chio (1999), que, devido a sua abrangência, auxilia a responder os questionamentos propostos, já que valoriza o material simbólico (signos, símbolos e figuras) dos programas, sem deixar de considerar os elementos estruturais. Assim, não busca por unidades isoladas, mas pretende compreender as relações entre essas unidades e os seus significados, possibilitando ir além do próprio texto, problematizando atitudes e valores de quem os cria, revelando o modo como algo é proposto e apresentado a uma audiência. Com base nisso, pretendemos analisar os programas a partir de alguns aspectos principais, que dizem respeito a sua organização, dando foco, aqui, para as categorias de **apresentadores e apresentadoras** e **textos verbais**, observados a partir do contexto cultural em que os especiais se inserem.

Principais Resultados

Produzidos pelo canal de televisão aberta, RBS TV, para as comemorações da Revolução Farroupilha, os especiais *Bah! Um programa muito gaúcho*, *Bah! Eu sou do Sul* e *Bah! Um fandango muito especial* buscaram representar o gaúcho através de suas características culturais hegemônicas: a dança, a música, a culinária, as vestimentas e as linguagens. Além disso, é importante salientar a preponderância feminina na apresentação e condução dos programas analisados, que são transmitidos de dois locais comumente associados à figura masculina, do CTG e do Acampamento Farroupilha, espaços onde as mulheres não eram aceitas ou onde as “mulheres de família” não deviam estar. Na primeira edição, o especial foi apresentado por Carla Fachim e Shana Müller, na segunda, por Cristina Ranzolin e Rodaika Dienstbach e na terceira, novamente por Shana Müller e Neto Fagundes. As duas primeiras edições contaram com a presença de Neto Fagundes como um terceiro apresentador, estando em segundo plano em relação às mulheres. Aqui, nosso foco recai nas apresentadoras.

a) Sujeitos

Na primeira e na terceira edição do programa *Bah!*, está Shana Müller. Nascida em Montenegro – RS, cantora tradicionalista e também a primeira mulher a apresentar o *Galpão Crioulo*, a partir do ano de 2012. Essa participação, de acordo com Bortoluzzi et al. (2013, p.7) “representa a ação da atual mulher gaúcha, que busca autonomia enquanto sujeito social”. Junto a ela, na primeira edição está Carla Fachim,

que, por sua vez, não apresenta vinculação direta com o regionalismo gaúcho. Há mais de 18 anos na rede, sua participação também dá credibilidade ao especial, trazendo, porém, uma perspectiva nova, mais contemporânea na representação da identidade gaúcha.

Na segunda edição de *Bah!*, ambas apresentadoras são distantes do meio tradicionalista, porém, têm uma imagem forte e representativa na condução de seus programas. Cristina Ranzolin, de 49 anos, nascida em Porto Alegre, é uma das principais apresentadoras da RBS TV. Dessa forma, sua imagem e nome já são reconhecidos no meio, o que facilita com que *Bah! Eu sou do Sul*, seja aceito pelo público. Rodaika Dienstbach, jornalista, de 40 anos, nascida em São Leopoldo, insere-se no programa na tentativa de atrair uma audiência mais jovem, já que tem sua imagem intimamente relacionada a este público.

Elemento que merece destaque são os trajes utilizados pelas apresentadoras, já que nenhuma delas utiliza o tradicional vestido de prenda. Mais próximo a isto, na primeira e terceira edição Shana Müller usa um traje característico da mulher do peão das vacarias (1850-1920) (LISBOA FILHO, 2009) (Figura 1), que mesmo que destoe das vestes tidas como típicas da mulher, pelo MTG, são mantidas referências que remetem ao vestido de prenda. Essas vestimentas receberam a força da imagem da artista sendo bem aceitas por um público que busca adaptar o tradicionalismo ao meio urbano, configurando uma nova imagem para a prenda contemporânea. Já a jornalista Carla Fachim, utiliza elementos da indumentária masculina, veste uma calça e colete marrons, com uma camisa e lenço no pescoço, o que poderia ser considerada uma versão moderna, urbana e feminina do típico traje masculino, principalmente em épocas atuais, onde o agronegócio ganha espaço frente à pecuária, tendo várias mulheres conduzindo as empresas e negócios. (Figura 2).

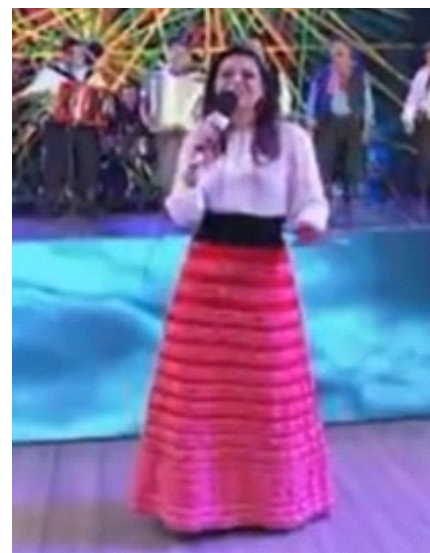


Figura 1: Vestimentas Shana Müller.
Fonte: Bah! Um programa muito gaúcho



Figura 2: Vestimentas Carla Fachim.
Fonte: Bah! Um programa muito gaúcho

Este mesmo padrão de vestimentas é utilizado na segunda edição, por Cristina Ranzolin (Figura 3), que veste uma camisa branca com colete marrom e lenço no pescoço, também remetendo aos trajes masculinos. Completando esta veste, usa calça *jeans* justa com uma bota, trazendo elementos mais contemporâneos ao vestuário tradicional do gaúcho. Rodaika Dienstbach está vestida com calça *jeans*, blusa preta, e diversos acessórios como colares e anéis, suas vestimentas são as que mais se diferem do que é considerado típico gaúcho. O elemento que, em sua roupa, faz referência a esses trajes é a utilização de um xale estampado e com franjas, vestimenta muitas vezes usada por prendas, como uma espécie de agasalho (Figura 3).



Figura 3: Vestimentas Rodaika e Cristina Ranzolin.
Fonte: Bah! Eu sou do Sul

O uso das indumentárias associadas à figura do homem indica uma busca pela sensação de poder, confiança e segurança relacionadas à imagem do sexo oposto. Ou seja, a partir da utilização desses elementos, procura-se minimizar as diferenças existentes entre os sexos, em um contexto de dominação masculina. Esta tarefa torna-se mais fácil quando da utilização de apresentadoras já consagradas na emissora para conduzir os especiais, já que cada uma, em seus respectivos programas, ocupa uma função de destaque, que apenas foi transferida para os especiais, acrescidos de elementos que remetem à cultura gaúcha mais tradicionalista.

a) Texto

É perceptível no discurso dos três especiais a tentativa de mostrar o estado e a cultura gaúcha como um local plural e diversificado. Porém, na prática, não é o que ocorre. Em nenhum momento dos programas é valorizada outra cultura que não a tradicionalista. Todos e todas aquelas que participaram da formação do estado e até da Revolução Farroupilha, feito tão aclamado em *Bah!* são deixados em segundo plano quando não, ocultados. Nos três programas as mulheres do Rio Grande do Sul não são exaltadas, sua importância não é valorizada. Elas não estão completamente excluídas do discurso, porém, quando aparecem, enquadram-se dentro do estereótipo hegemônico da mulher gaúcha, sempre como apoio ao homem.

No primeiro programa, ao chamar a coreografia “O tempo e o Vento”, Shana Müller destaca a “figura de mulheres valentes e bravas, como Ana e Bibiana Terra”, porém, em todas as outras situações a figura feminina sempre remete a imagem da prenda. É apresentada como uma mulher idealizada, que deve

ser bela, que se interessa por “assuntos de mulheres”, como moda e que naturalmente não saberia montar a cavalo da mesma forma que os homens. Um dos convidados declara que “com uma loira bonita como você [Carla Fachim] já saio dançando e atropelando na festa”. Esse mesmo viés de pensamento repete-se no terceiro *Bah!*, quando um dos convidados afirma que “as prendas e as gurias, coisa mais linda! É a melhor parte do baile, essa mulherada linda que tem aqui no Rio Grande”. Perspectiva essa que carrega consigo certa objetificação da mulher, traduz a ideia de uma “mulher enfeite”, que está lá para adornar os bailes e alegrar os peões.

Outro aspecto interessante a ser observado é quando, no segundo *Bah!*, Rodaika apresenta uma reportagem sobre customização de vestimentas, em um “desafio gaudério-fashion”. Fica implícito em seu discurso que esse tema tem tudo a ver com as mulheres, ou seja, um assunto relacionado ao mundo feminino. Além disso, outro ponto a ser destacado é quando Cristina Ranzolin questiona se Neto Fagundes sabe montar a cavalo e ele responde que não. Nesse momento ela afirma que “eu esperava ouvir isso da Rodaika e não do Neto”. Em uma lógica simples, Neto Fagundes, por ser homem deveria saber montar e Rodaika não.

Todas essas falas e recortes de texto se juntam em um cenário muito mais amplo, dando sentido ao discurso apresentado no programa. As valorações, implícitas ou explícitas são carregadas de pensamentos, ideologias, visões de mundo e ideias estereotipadas e hegemônicas. Mesmo com a tentativa de ser plural, alguns desses aspectos ainda estão extremamente arraigados nos discursos utilizados.

Considerações Finais

Buscando compreender os sentidos construídos sobre a mulher nos especiais *Bah! Um programa muito gaúcho*, *Bah! Eu sou do Sul* e *Bah! Um fandango muito especial*, nossa pesquisa precisou recorrer a fatos e momentos históricos para conhecermos as raízes de nosso objeto/problema e ao contexto social e cultural para tentarmos elucidar quais as relações desses com a formação dessa identidade.

Percebemos, então, que desde a escolha das apresentadoras já se tem um direcionamento para a imagem que se quer difundir: são quatro mulheres reconhecidas em seus núcleos na emissora, Shana Müller, Carla Fachim, Cristina Ranzolin e Rodaika Dienstbach. Delas Shana Müller é a mais próxima ao tradicionalismo, enquanto que as demais buscam atrair públicos diferenciados, de acordo com sua área de atuação dentro da programação da RBS TV.

Observamos, ainda, três sentidos principais relacionados a imagem das mulheres no programa. Foram eles, ocultamento, objetificação e masculinização. Constatamos o ocultamento quando os programas utilizam-se, majoritariamente, do estereótipo do gaúcho, abrindo pouco ou nenhum espaço para debate e problematização de representações diferentes daquelas dominantes. A objetificação é perceptível na perpetuação do imaginário da prenda como enfeite, da mulher delicada e bela que deve ser exibida ao lado de um homem forte e viril. A masculinização se verifica a partir da figura e posturas, falas e comportamentos das apresentadoras, na tentativa de marcar um lugar de fala, e uma posição de poder semelhante às possuídas, até então, pelos homens.

Neste viés, podemos pensar nos programas *Bah!* a partir de uma visão mais simplista com base na figura das apresentadoras à frente da atração que, em meio a um contexto tradicionalista, emergem como mulheres urbanas, independentes e capazes de comandar o “clubinho masculino”, dentro de um galpão,

atuando através de uma (pseudo) ideia de empoderamento feminino. Porém, observando mais atentamente percebemos a fragilidade dessa afirmação. Assim, ao buscar evidenciar o protagonismo das mulheres, colocando-as em postos masculinos e de comando, a emissora e o programa cumprem apenas uma tarefa mercadológica, na tentativa de ganhar audiência, atingir um público masculino admirador dessas personagens e gerar identificação com as mulheres que, através dessa falsa ideia de empoderamento, se veem representadas através de uma imagem de fortaleza e independência. Por outro lado, esse falso protagonismo encobre inúmeras situações problemáticas, transmitindo a ideia de que se valoriza e representa toda a população feminina, sem levar em conta sua diversidade e pluralidade.

Por fim, destacamos, por outra via, que os programas *Bah!* não têm a finalidade de colocar em discussões novas representações, porém, por menor que sejam suas atuações nesse contexto, auxiliam na atualização da representação da mulher e na propagação dessa “nova/velha” identidade. Além disso, os especiais inserem-se dentro de um espaço cultural e midiático em que já se veem algumas aberturas que poderão, futuramente, levar a novas abordagens e alterações nesse modo de representar. Se, de acordo com Butler (2015) o espaço midiático é um local de repetições, a abertura a novas possibilidades deve ser situada na perspectiva de variedade de repetições, para, então, provocar a subversão e quebra dos padrões vigentes, o que irá refletir, também, nas próximas representações midiáticas. A mídia, neste contexto em que circulam significações, torna-se importante no sentido de apresentar possibilidades de novas conceituações e inferências nas identidades já consolidadas.

Referências

- BAPTISTA, Maria Manuel. Estereotipia e representação social: uma abordagem psico-sociológica. In: BAKER, Anthony David. **A Persistência dos estereótipos**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. Disponível em: <<http://mariammanuelbaptista.com/pdf/EstereotipiaeRepresentacaoSocial.pdf>> Acesso em 17 de jul. de 2015.
- BORTOLUZZI, Cristiane Greiwe. et al. Do tradicional à customização: a representação feminina do programa televisivo Galpão Crioulo. In: VI Encuentro Panamericano de Comunicacion, 2013, Córdoba. **Anais**. Córdoba: CONAPAM, 2013. Disponível em: <<http://www.eci.unc.edu.ar/archivos/companam/ponencias/Producci%C3%B3n%20discursiva/-Unlicensed-Producci%C3%B3n-discursiva-y-medios-de-comunicaci%C3%B3n.-Bortoluzzi.pdf>> Acesso em: 17 de abril de 2015.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. IN: HOHLFELD, A.; MARTINO, L.C.; FRANÇA, V.V.F. (Org). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 8ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- KÜHN, Fabio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2001.
- LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. **Mídia regional: gauchidade e formato televisual no Galpão Crioulo**. 2009. 236 p. Tese, Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2009
- ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 1997.
- PESAVENTO, Sandra. Jatahy. Mulheres e história: a inserção da mulher no contexto cultural de uma região fronteiriça. **Revista de Literatura Brasileira**, Florianópolis, n.23, p. 54-72, 1991.

Emprego doméstico no Brasil: uma perspectiva de gênero e raça pelos Estudos Culturais

Lucas Nunes

Introdução

O presente artigo, traz uma discussão teórica sobre a formação da categoria das trabalhadoras domésticas em nosso país e discorre sobre assuntos relacionados ao gênero e à raça¹ majoritária desta classe trabalhadora, as mulheres negras. A pesquisa da qual este texto se origina teve aporte dos Estudos Culturais.

Quando falamos em Estudos Culturais, como o próprio nome nos diz, estamos abordando sobre as definições do termo cultura. Muitos autores, como Raymond Williams (1992) e Stuart Hall (2016) conceituam que os fenômenos culturais não estariam ligados apenas aos grupos dominantes, mas também às manifestações populares. Para eles, toda e qualquer vivência partilhada socialmente pode ser definida como cultura e entre elas as expressões artísticas oriundas do meio popular e/ou voltadas para elas, negando assim a visão que se tinha da divisão entre baixa e alta cultura.

O campo dos Estudos Culturais, desde sua formação, atuava de acordo com uma reivindicação política, dando ênfase às classes subalternas, atuando com determinadas pautas sociais e denunciando desigualdades. De modo geral, eles buscavam questionar a produção e manutenção de hierarquias sociais e políticas, com o intuito de perceber as intersecções existentes entre as estruturas sociais e as práticas culturais (ESCOSTEGUY, 2001). Com isso, ao longo dos anos e de sua internacionalização, podemos citar diversas correntes e teorias, tendo como fio condutor as questões contextuais que envolvem as minorias sociais, dentre estas, podemos citar: o movimento LGBTQ+; o feminismo e o movimento negro, etc.

Abordando sobre os estudos raciais, em perspectiva histórica, Stuart Hall (2016) afirma que o encontro do povo europeu com o povo africano se deu por meio de três diferentes situações: a primeira, no momento do contato dos comerciantes com os reinos africanos do século XVI; o segundo, se deu no processo de colonização das terras africanas; e o terceiro se deu no período que compreende os processos migratórios pós-segunda-guerra.

A dita subalternidade da população negra, para Hall (2016), era justificada por fatores biológicos e até mesmo religiosos, pois os povos africanos eram conhecidos como profanos, os “descendentes de Canaã²”. Para o autor, a cultura do povo negro era por muitas vezes silenciada e/ou invisibilizada pelos europeus. Sendo este um fator que justificava as explorações que eram praticadas. Excluir o fator cultural e relacionar os negros ao profano, ao grotesco, ao “natural” implicava em uma situação de domesticação, desumanizando estes sujeitos. Isto se devia ao fato de que “se as diferenças são somente culturais elas podem ser modificadas, mas se elas são naturais, são fixadas.” (HALL, 2016, p. 171).

¹Trazemos a palavra “raça” dada sua conotação política, pois entendemos que entre os seres humanos as diferenças a que o termo se referia diziam respeito às étnicas.

²Canaã, em explicação bíblica foi amaldiçoado por seu pai Noé e a partir deste momento o homem seria servo de seus irmãos Sem e Jafé.

De tal modo, o presente texto busca tensionar questões referentes ao emprego doméstico no território brasileiro, conectando-o com o conceito de interseccionalidade, cunhado por Helena Hirata e Danielle Kérgeat (2007). Ainda deve-se salientar que este texto foi escrito com base na dissertação de mestrado intitulada “Elas passam o pano e enceram o chão, mas são quase da família: emprego doméstico e tipificações nas novelas da Globo entre 2012 e 2018”, defendida em 2020, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria.

Conceitos preliminares

O conceito de raça, segundo Quijano (2005, p.107), é uma “[...] construção mental que expressa a experiência básica de dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo”. A ideia de inferiorização do povo negro se constituiu a partir de argumentos religiosos e científicos, sejam eles reais ligados ao genótipo da pessoa negra, como a cor da pele; ou imaginários, como é o caso as explicações sobre as dimensões do cérebro de uma pessoa de pele negra, que Hall (2016) chama de racismo científico.

Não era apenas nos campos científicos e religiosos que a diferenciação era fortemente demarcada, Hall (2016) identifica no meio midiático que as representações do povo negro giravam em torno de dois eixos: a ideia de negro subordinado e preguiçoso, tendo uma pré-disposição natural para servir, porém indisposto a trabalhar; e o segundo diz respeito ao seu suposto primitivismo, e sua falta de cultura. Além disso, o autor identifica cinco diferentes tipificações do negro na mídia, sendo elas: a figura do Pai Thomaz, o negro católico que jamais se voltaria contra os homens brancos; os malandros, os negros contadores de história e inúteis; a mulata³ trágica, marcada pela sua herança racial dividida, sendo naturalmente sexy e provocante; os mal-encarados, negros grandes, fortes e agressivos, de índole duvidosa; e por fim, a figura da mãe-preta, a doméstica com absoluta devoção aos brancos, muitas vezes referida como alguém quase da família, uma segunda mãe. Esta última, em sua grande maioria, caracterizada como uma trabalhadora doméstica.

Os estudos sobre o emprego doméstico são fortemente ligados às teorias sobre o racismo, abordadas por uma perspectiva interseccional, atrelando questões raciais e de gênero presentes no meio social, como também, fatos históricos que levaram à constituição deste tipo de ocupação no território brasileiro.

As primeiras definições de interseccionalidade referem-se à interdependência entre gênero, raça e classe, debatido por Helena Hirata e Daniele Kergoat (2007). As autoras ainda citam exemplos como o movimento “feminista elitizado”, ou seja, branco, de classe média e heteronormativo, A utilização do termo se “popularizou” nos anos 1990, porém os e as autoras focavam-se principalmente nas intersecções entre raça e gênero, abordando de forma pouco aprofundada as questões sobre classe ou sexualidade. Admitindo que as identidades são formadas por diversos fatores, estudar as interseccionalidades e diferentes tensionamentos que formam o indivíduo auxiliam para a compreensão das identidades em si e das formas de manutenção de poder e estratégias de resistências que grupos subalternizados utilizam para afirmarem-se como indivíduos plenos de direitos.

³ O termo *mulata* está em desuso, pois ele é pejorativo, devido ao fato de comparar as pessoas descendentes de negros e brancos à animais (mulas), que são híbridos não-férteis entre um asno macho e uma égua fêmea. Ela é um animal robusto, sendo utilizada para transporte de carga.

A interseccionalidade é teorizada a partir de múltiplos sistemas de opressão, em particular, articulando raça, gênero e classe. Este tipo de estudo evidencia uma conjunção e soma das formas de opressão e, relacionando ao tema pesquisa, que é o emprego doméstico, pode-se identificar os elementos que levaram à naturalização da ideia de que a figura do trabalhador doméstico, ou melhor, trabalhadora, é representada por alguém do sexo feminino, tanto que dados recentes mostram que os número de trabalhadores homens, comparados mulheres é absurdamente desigual. Além disso, muitos estudos feministas questionam o emprego doméstico a partir da interseccionalidade e do feminismo negro, isto porque, mais de 60% das mulheres que atuam como empregadas domésticas são negras, de acordo com dados da PNAD Contínua, que abordaremos mais adiante. Têm-se neste ponto uma tripla opressão, a opressão da trabalhadora por ser mulher, por ser negra e por pertencer às classes populares (HIRATA, KÉRGOAT, 2007). As cuidadoras, por exemplo, são em sua maioria as mais pobres, as menos qualificadas, de classes subalternas e imigrantes. Elas são as mais vulneráveis, tornando-se assim as provedoras do *care* (cuidado), vivendo sob uma ideia de “quase-pertencimento”, ou seja, elas não são consideradas cidadãs plenas de direitos, pois sofrem formas de opressão e negação, na maioria das vezes escutam falas como a frase “você é quase da família”.

Ressalta-se que este tipo de ocupação absorve um elevado número de pessoas em situação de pobreza, imigração e segregação racial (HIRATA, KÉRGOAT, 2007). Ainda se faz oportuno destacar que quando falamos em imigrantes, não estamos abordando apenas pessoas que estão distantes de seus países de origem, mas também as provenientes de outras cidades ou de outros estados, que não contam com uma rede local de apoio.

Para Cristina Viecelli (2015) o emprego doméstico na sociedade brasileira é desempenhado majoritariamente por mulheres que se encontram em situação de vulnerabilidade econômica e social, ou seja, negras, indígenas, pobres e/ou imigrantes.

Os estudos culturais e gênero

No que diz respeito aos Estudos Culturais, quando se trata de gênero, para Hall (2003), a abertura do campo para os estudos de gênero reorganizou a área de modo significativo, além de introduzir rupturas significativas quanto às suas práticas e teorias. Para ele, o ingresso das pesquisas que envolvem este tema tiveram cinco grandes contribuições, entre elas: a colocação do pessoal como político, ou seja, as questões de cunho privado serviriam como justificativas e/ou pontos de partida para indagações políticas; outra contribuição foi a expansão das noções de poder, indo da esfera pública para a privada/individual; a terceira contribuição foi dar centralidade às questões de gênero e sexualidade enquanto compreensão e manutenção de poder; o quarto aspecto diz respeito à inclusão das questões do sujeito e do subjetivo nas práticas teóricas; e por fim, a reabertura da fronteira entre o social e a psicanálise.

Ana Carolina Escosteguy (2001) diz que a inclusão dos debates sobre gênero nos Estudos Culturais delineou novas indagações e expandiram o universo de problematizações acerca da cultura, diversificando os objetos de pesquisa. Assim, como ilustração dessa afirmação, nossa pesquisa alia as teorias culturais com as pautas sobre o emprego doméstico, perpassando sobre conceituações acerca de gênero e raça.

Para Colling (2004), há uma forte demarcação da identidade de gênero em caráter histórico, para ela, os fatores sociais estão intimamente ligados com as noções que temos sobre o papel que a mulher ocupa na sociedade, ou seja, “falar de gênero em vez de sexo indica que a condição das mulheres não está determinada pela natureza, pela biologia ou pelo sexo, mas é resultante de uma invenção, de uma engenharia social e política” (COLLING, 2004, p.9). Sendo assim, o termo gênero no emprego doméstico se faz de extrema

importância, pois têm-se a imagem de que a mulher seria biologicamente apta à maternidade e aos cuidados domésticos.

Ainda para Colling (2004), a visão patriarcal perpassa a sociedade na medida em que o masculino aparece sempre como superior às características femininas. Para Buttelli (2007) a ocupação de empregada doméstica sofre desvalorização pelo fato de ser desempenhada por mulheres. Para a autora a figura feminina não adquire o mesmo status que a masculina, pois esta relaciona-se ao que é nobre, percebe-se isto pela “diferença entre um cozinheiro e uma cozinheira, entre o costureiro e a costureira” (BUTTELLI, 2007, p. 75). Para ela, a feminização de uma profissão reduziria o seu prestígio.

Viecelli (2015) sugere que o emprego doméstico seja tratado pelo viés do patriarcado, pois ele refere-se à formação social e à manutenção de poder em favorecimento dos homens, operando em uma lógica de dominação masculina em oposição a uma subordinação feminina. Para a autora as contribuições dos estudos feministas sobre o trabalho doméstico afirmam que o fato das mulheres exercerem atividades não remuneradas no interior dos seus lares para seus maridos contribuiu para que se construísse esta visão que eles são parte da natureza feminina. Para ela, este ponto evidencia o que ela chama de feminização da pobreza, pois os menores salários são pagos às mulheres, além disso, a dificuldade da inserção das mulheres no mercado de trabalho acaba levando-as para o emprego doméstico.

Para Soraia Mello (2010) foi devido às pautas feministas que o trabalho doméstico ganhou enfoque no que tange às questões que envolvem a naturalização do papel das mulheres como donas do espaço doméstico. A autora destaca que a inserção das mulheres no mercado de trabalho contribui para a manutenção do emprego doméstico, pois as mulheres que apresentam condições financeiras ao saírem de seus lares para trabalharem acabam por contratar outras mulheres para realizarem estes afazeres. Ou seja, para ela o fato das mulheres conquistarem sua independência e o direito de saírem de suas casas para trabalharem, faz com que seus lares precisem de cuidados de uma terceira figura, neste caso, excluindo o papel do marido nos afazeres domésticos, o que justifica a contratação de uma outra mulher e delegar à ela este papel. Sendo que a segunda sai de sua casa para realizar os afazeres domésticos em outra residência. É justamente neste ponto que esta pesquisa questiona sobre a caracterização desta figura feminina dentro do ambiente doméstico, sendo majoritariamente uma mulher negra.

Tendo como ponto de partida as desigualdades existentes entre brancos e negros, bem como uma estrutura machista, é possível estabelecer uma discussão sobre os fatores que levam à naturalização da mulher negra como uma trabalhadora doméstica, justificados pelo patriarcado, pelo racismo estrutural e pelo capitalismo, por este fato é de extrema importância a utilização do viés interseccional do tema, bem como fatores históricos inseridos em nossa sociedade e nossa cultura que justificam a contratação de uma mulher, na maioria das vezes negra, para realizar tarefas domésticas.

Para Bergman de Paula Pereira (2011), tanto a discriminação, quanto o racismo, e a exploração da força de trabalho do povo negro continuam vigentes em nossa sociedade, não sendo apagadas com o fim do período escravocrata em nosso país. A historiadora, fala que a mulher negra desde cedo tinha forte ligação com os afazeres domésticos e com a abolição esta ligação não se extinguiu, persistindo até os dias atuais. Ela ainda recupera uma fala da presidenta da Federação Nacional das Domésticas (Fenatrad), Creuza Oliveira, onde diz que:

Nós, mulheres negras, passamos de escravas que trabalhavam na casa grande para criadas, hoje nos chamam de empregadas domésticas. Nós lutamos para sermos reconhecidas como classe de trabalho, ou seja, trabalhadoras domésticas. Formamos uma das maiores categorias de mão-de-obra feminina (PEREIRA, 2011, p.2).

Pereira (2011) ainda traz questionamentos acerca do direito à maternidade das mulheres negras, para a autora, as empregadas domésticas, que hoje em dia são babás, cuidam dos filhos de suas patroas brancas, enquanto seus filhos, crescem longe de seus olhares⁴.

Vale ressaltar que a abolição da escravidão no Brasil se deu em 1888, porém a partir desta data, algumas legislações abordavam sobre o tema do trabalho doméstico, institucionalizando-o e regulamentando-o, como abordado na próxima sessão deste texto.

O trabalho doméstico em uma perspectiva histórica

Rosana Santos (2009) aborda que o trabalho doméstico em nossa sociedade é encarado como uma atividade de baixo prestígio social e até mesmo invisibilizado, devido à sua baixa remuneração e, na grande maioria das vezes, é uma tarefa realizada pelo público feminino. Para a autora, ele era realizado, quase exclusivamente, por escravos(as). Após este período, caracterizado como a transição para o trabalho livre, a atividade doméstica passou a ser feita mediante assalariamento.

Na tentativa de historicizar sobre o emprego doméstico no território brasileiro, a primeira questão levantada se dá sobre o período escravocrata em nosso país. Para isso utilizamos as definições de Freyre (2006), ao pontuar que os escravos trazidos da Guiné, Cabo e Serra Leoa eram fisicamente bonitos, além disso, tinham mais aptidão para o serviço doméstico e, assim, preferencialmente as mulheres, acabavam sendo levadas para o interior do espaço doméstico, com a finalidade de executarem tarefas como cozinhar, lavar roupas e cuidar dos filhos dos seus senhores. Além disso, a vinda de imigrantes europeus pobres também foi fator importante para a constituição do emprego doméstico brasileiro, pois estas pessoas acabavam sendo inseridas nesse tipo de ocupação (VIECELLI, 2015).

As noções do trabalho livre doméstico caracterizavam o trabalhador doméstico como “os prestadores de 'qualquer serviço doméstico' e, também, os trabalhos mais especializados de cocheiro, copeiro, ama de leite, costureira, engomadeira e ama seca, dentre outros” (VIECELLI, 2015, p.45).

Destaca-se que emprego doméstico como se configura nos dias atuais, começou a tomar forma no final do século XIX, durante o período da instauração do regime de República no Brasil. Foi nesta época que trabalho livre começou a valer. Torna-se evidente a tentativa de diferenciar o serviço doméstico do trabalho escravo, predominante até décadas anteriores. Até mesmo porque a presença de imigrantes europeus pobres e a formação da economia capitalista burguesa, com base no trabalho assalariado afastavam e diferenciavam o trabalho doméstico da escravidão, pelo menos em teoria. Assim, segundo Lícia da Silva Pinto (2017), a primeira regulamentação do emprego doméstico é datada de 1886 e em seu texto, não utilizava termos como “amos”, “lacaio” e “fâmulos”, pois estes tinham ligação direta com o período escravista, não sendo aceitos e/ou reconhecidos pelos migrantes que trabalhavam como domésticos. Nesta época, passou a vigorar um decreto na Província de São Paulo, chamado Código de Posturas do Município de São Paulo, que tinha como objetivo legitimar os deveres e obrigações dos criados de servir (PINTO, 2017). O primeiro parágrafo deste artigo traz a definição deste tipo de empregado:

Art. 1 - Criado de servir, no sentido desta postura, é toda a pessoa de condição livre que mediante salário convencionado, tiver ou quiser ter ocupação de moço de hotel, hospedar ou casa de pasto, cozinheiro, copeiro, cocheiro, hortelão; de ama de leite, ama seca, engomadeira ou costureira, em geral a de qualquer serviço doméstico (SÃO PAULO, 1886).

⁴ Ao escrever este parágrafo, faço um paralelo com um fato ocorrido no ano de 2020 em Recife, onde Miguel, de apenas 4 anos, caiu do nono andar de um prédio, enquanto sua mãe que era empregada doméstica saía com os cachorros de sua patroa para passear. O fato se deu porque Mirtes Santana (mãe de Miguel não tinha com quem deixar seu filho e ao sair na rua, deixou-o aos cuidados de sua patroa, Sari Corte Real. O caso foi noticiado em diversos portais de imprensa. Este caso colabora com a ideia da autora de que mães negras teriam seu direito à maternidade excluído.

No artigo, o termo “de condição livre” merece destaque, já que denota o fim do período de escravização no Brasil, que se encerrou em 1888, dois anos após a publicação da legislação acima citada. Porém de acordo com as pesquisas de Telles (2013), que estudava as empregadas domésticas do município de São Paulo no período que compreende os anos de 1880 e 1920, esta primeira regulamentação do trabalho doméstico brasileiro não atuava como uma forma de proteção da trabalhadora enquanto detentora de direitos, mas sim para discipliná-las.

Desde 1886, quando existia a preocupação de distinguir um empregado doméstico do trabalho escravo, até os dias atuais, as legislações sobre este trabalhador passaram por diversas reorganizações, mas sempre insuficientes para garantir seus direitos básicos. No ano de 2010 começaram a ocorrer novas reformulações e legislações, como a apresentada pela então deputada federal Benedita da Silva (ex-empregada doméstica). Conhecida como Proposta de Ementa à Constituição nº 478/2010, ela previa 16 benefícios trabalhistas para a categoria, sendo eles: proteção contra despedida sem justa causa; garantia de seguro desemprego; FGTS; garantia de salário mínimo; adicional noturno, proteção do salário; salário-família; jornada de trabalho de oito horas diárias e 44 horas semanais; hora extra; redução de riscos de trabalho; creches e pré-escolas para os filhos das trabalhadoras; reconhecimento dos acordos e convenções coletivas; seguro contra acidentes de trabalho; proibição de discriminação de salário; proibição de discriminação com a pessoa deficiente; proibição de trabalho noturno para menores de 16 anos (MIGLIANO, 2016).

Mesmo sendo apresentada em 2010, ela tramitou na Câmara dos Deputados e foi aprovada somente em 2012, sendo denominada como Proposta de Ementa Constitucional 72 “PEC das Domésticas” e foi promulgada em 2015, recebendo o nome de Lei Complementar nº 150 ou “Lei das Domésticas”. Igualando, assim, os direitos trabalhistas da função “doméstica” aos dos demais trabalhadores urbanos e rurais. Ou seja, as domésticas adquiriram seus plenos direitos como trabalhadoras somente 129 anos depois da implantação do serviço no território brasileiro. Com isso, podemos dizer que o serviço doméstico “livre” é contemporâneo à abolição da escravidão. Portanto, ao se tratar do serviço doméstico é importante observar sua lógica historicamente construída a partir deste regime.

Apesar de ser proposta em 2012, a chamada Emenda Constitucional 72 só foi aprovada em 2013, sob o Nome da PEC das Domésticas e sua regulamentação se deu em 2015, com a denominação Lei Complementar 150/2015. Deve-se também contextualizar que ela foi promulgada pelo governo da então presidente Dilma Vana Rousseff e envolveu a articulação de série de movimentos sociais e ONGs feministas e dos movimentos raciais, além de órgãos como secretarias governamentais e órgãos mundiais como OIT (Organização Internacional do Trabalho) e ONU Mulheres (Organização das Nações Unidas). Além disso, ela contribuiu com o fortalecimento e a expansão do movimento sindical da categoria (FRAGA, 2016).

De acordo com Luana Pinheiro *et al.* (2019), ao estudar os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), citada anteriormente e publicada no final de 2019, o trabalho doméstico no nosso país é realizado majoritariamente por mulheres negras. O estudo levantou que no Brasil cerca de 6,2 milhões de brasileiros atuavam com serviços domésticos, sendo que destes, mais de 4 milhões eram pessoas negras e as mulheres negras eram cerca de 3,9 milhões deste total (cerca de 63%). É devido a estes dados que devemos questionar sobre a ocupação, pois existem fatores que justificam a alta presença e a naturalização de mulheres nela, como a raça, gênero, classe e local de origem.

Para Quijano (2005) o fator raça é um tema essencial para a análise do trabalho doméstico no Brasil e na América Latina de forma geral, devido à forte exploração da mão de obra negra escravizada.

Para o autor a raça, dentre as lógicas de dominação do centralismo europeu, foi utilizada, em conjunto com o critério de gênero, sendo utilizada para a classificação e definição dos sujeitos enquanto seus papéis nos processos produtivos. Ou seja, as mulheres negras, mas não somente elas, também as indígenas e as imigrantes são expostas a uma dupla discriminação, tanto de gênero quanto de raça. Sendo que o emprego doméstico é o local onde estas discriminações fazem-se presentes e recuperam fatores históricos (QUIJANO, 2005).

Desse modo, a raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (QUIJANO, 2005, p. 108).

Dora Porto (2006), evidencia que o trabalho doméstico se estabelece a partir de uma situação servil e de exploração naturalizada e invisibilizada perante a sociedade. Assim, para Jordão (2018), a escravidão está impregnada no imaginário coletivo quando falamos em trabalho doméstico. Esta herança se faz perceptível quando falamos que as domésticas da atualidade, compreendidas por faxineiras, cozinheiras, lavadeiras, etc. são as antigas amas de leite e mucamas. Assim, Pereira (2011) relaciona a figura da mulher negra à Casa Grande, no desempenho das funções supracitadas. Mesmo com o ganho para a classe trabalhadora, nos dias atuais ainda há uma relação hierárquica e de submissão entre as empregadas e seus patrões.

Durante o período de escravidão, como lembra Angela Davis (2016), proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que as mulheres brancas. A autora ainda destaca que durante este regime, as mulheres escravizadas tinham sua existência silenciada ou até mesmo negada, devido ao trabalho compulsório.

O sistema escravocrata definia o povo negro como propriedade e as mulheres não eram vistas como inferiores aos homens, mas sim como “unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas eram desprovidas de terem gênero” (DAVIS, 2016). Ou seja, a estas mulheres era negada até mesmo sua identidade, elas eram vistas enquanto força de trabalho e ocasionalmente eram vistas como alguém do sexo feminino, nestas ocasiões elas eram vítimas de abusos sexuais e maus-tratos.

A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas⁵. (DAVIS, 2016, p. 19)

A vida doméstica tinha importância significativa na vida de escravos e escravas, pois para Davis (2016), este era o espaço em que eles podiam vivenciar suas experiências enquanto serem humanos, visto que nas outras atividades que lhes eram impostas, como o serviço braçal era encarado apenas como força motriz de trabalho, negando suas identidades enquanto humanos ou suas distinções de gênero.

Foi justamente por meio dessa labuta - que há muito tem sido expressão central do caráter socialmente condicionado da inferioridade feminina - que a mulher negra escravizada conseguiu preparar o alicerce de certo grau de autonomia, tanto para ela como para os homens. Mesmo submetida a um tipo de opressão por ser mulher, era levada a ocupar um lugar central na comunidade escrava. Ela era assim, essencial à sobrevivência da comunidade. (DAVIS, 2016, p. 29)

⁵A autora, ao utilizar a expressão “fêmeas” ao invés de “mulher” ou “sexo feminino” denota que as mulheres escravizadas, principalmente de população negra não eram vistas como seres humanos, mas sim como animais. Fato este que poderia servir de justificativa para todas as barbáries realizadas contra elas.

Angela Davis (2016), ao se referir sobre o período escravista de seu país, é necessário ressaltar um ponto interessante, apesar de encararmos o trabalho doméstico como situação inferiorizante na sociedade atual, para as escravas ele era visto como uma possibilidade de exercer um tipo de labuta menos degradante enquanto seres humanos. Visto que com a naturalização da ideia de que a cozinha seria um local feminino, elas utilizavam este espaço para afirmarem suas identidades enquanto mulheres. Como a própria autora define, os escravos eram vistos como desprovidos de gênero e muitas vezes de humanidade. Os escravos exerciam importantes tarefas domésticas, não sendo vistos como ajudantes de suas companheiras. Elas cozinhavam e costuravam, por exemplo, já eles, caçavam e cuidavam da horta. A autora afirma que essa divisão sexual do trabalho doméstico não era hierárquica, as funções atribuídas a homens e mulheres eram igualmente necessárias. Além disso, o sexo não era um fator determinante nesta organização, pois os homens poderiam ficar nas cabanas enquanto as mulheres caçavam e/ou cultivavam a horta.

Após a abolição houve uma clara demarcação entre os herdeiros da senzala e os da casa-grande. Assim, os afazeres domésticos naturalizaram-se como sendo atribuídos e desempenhados por mulheres pobres e negras, reforçando a subalternidade que estas mulheres enfrentavam enquanto sua condição de escravizadas, como lembram Priscila de Souza Silva e Silvana de Queiroz (2019). As autoras ainda levantam a questão de que dentro do ambiente doméstico, esta trabalhadora é oprimida e tratada sob a ênfase do “quase da família”, assim, muitas domésticas se envergonham de exercer esta função.

Júlia John (2015) afirma que no Brasil os escravos libertos continuavam nas casas em troca de abrigo e comida. Para a autora neste período, a discriminação, o racismo e a exploração da força de trabalho tiveram um aumento significativo. A categoria da trabalhadora doméstica neste contexto, foi caracterizada por mulheres negras que, submetiam-se a trabalhos, muitas vezes, tão degradantes quanto na escravidão, em troca de baixo ou nenhum pagamento.

À mulher negra e escravizada era designada o papel de objeto, e não era raro ser submetida a explorações trabalhistas e sexuais, enquanto a mulher branca detinha a figura de senhora. Com a abolição e sobre influência do processo de modernização, as mulheres brancas passaram a controlar suas casas, já a mulher subalterna (negra e/ou pobre) era destinada ao trabalho pesado do lar.

Esse novo e radical dualismo não afetou somente as relações raciais de dominação, mas também a mais antiga, as relações sexuais de dominação. Daí em diante, o lugar das mulheres, muito em especial o das mulheres das raças inferiores, ficou estereotipado junto com o resto dos corpos, e quanto mais inferiores fossem as suas raças, mais perto da natureza ou diretamente, como no caso das escravas negras, dentro da natureza (QUIJANO, 2005, p. 118).

Natalia Batista (2016) classifica o emprego doméstico como um herdeiro histórico da escravidão, pois ele continuou a refletir situações hierárquicas, mesmo depois do fim deste regime de exploração, pois a sociedade brasileira foi construída atribuindo aos homens brancos a referência social, cultural e religiosa. Para ela, a mulher negra continuou a ser vinculada à casa da família branca.

Como exposto nas seções anteriores, podemos perceber que tanto as estatísticas quanto os fatores sociais relacionados ao gênero e à raça colocam as mulheres em situações de subalternidade em relação aos homens, principalmente as mulheres negras e pobres. De acordo com Renata Macedo (2012, p. 12) existe um “imaginário associado a essa profissão, historicamente 'feminilizada' e 'racializada’”.

Lívia Barbosa (2012) lembra que vivemos em uma cultura patriarcal, racista e classista, que por si só já estratifica os sujeitos e os encaixa em diferentes níveis de prestígio. A autora relata que o espaço da cozinha é um excelente exemplo de como estas diferenciações ocorrem, porque, para ela, ele sempre foi um

espaço destinado aos inferiores estruturais, como os escravos, e atualmente as empregadas domésticas. Ela o caracteriza como “um espaço rigidamente separado das áreas públicas e sociais da casa e interdito aos olhares de estranhos” (BARBOSA, 2012, p. 188).

Mesmo sendo reconhecida como profissão na década de 1970, os estigmas relacionados à profissão da empregada doméstica acabam por naturalizar a associação desta ocupação com a escravidão, como, por exemplo, a ideia de que este emprego é ocupado por mulheres negras. Aliando-se a isso, Suely Carneiro (2019) ao falar sobre a inserção das mulheres no mercado de trabalho, afirma que podemos perceber que há uma diferenciação entre as atividades das mulheres de classes populares, que em suma são destinadas a trabalharem em serviços reprodutivos, em comparação às mulheres de classes mais altas, que são inclinadas a trabalharem em serviços de produção. Podemos ver esta demarcação no que diz respeito à ocupação de doméstica, visto que ela se caracteriza por ser um trabalho reprodutivo. A autora em seus estudos aborda sobre as desigualdades que ocorrem entre homens e mulheres e traz questionamentos sobre as questões raciais. Para ela, o grupo social que mais “sofre” com as desigualdades seria composto pela população de menor poder aquisitivo. Porém devemos adicionar a este ponto o fato de que a população negra é a que tem maiores dificuldades de ascensão social devido ao contexto sociocultural em que estamos inseridos.

Carneiro (2019) defende a ideia de que a mulher negra, por muitas vezes ser mais pobre, em comparação à mulher branca, acaba sofrendo uma dupla opressão, uma por ser mulher e outra por ser negra, e, talvez, seja válido acrescentar uma terceira, quando falamos em desigualdades entre classes.

Considerações finais

Abordar este assunto em perspectiva histórica e social nos possibilita dar ênfase às diferentes formas de opressões vivenciadas pelas pessoas negras, neste caso, as mulheres negras. O viés interseccional, lembrado ao longo do texto faz-se fundamental para tratarmos do “emprego doméstico” em seu contexto social, identificando os elementos que contribuíram para a formação deste tipo de ocupação no território brasileiro, bem como a imagem que temos desta classe trabalhadora. Consideramos, então, que o regime do trabalho doméstico seja caracterizado como uma atividade que sofre por desvalorizações no âmbito social. Dentre as características deste tipo de ocupação, podemos citar que ele seja oriundo da intersecção dos marcadores de gênero, classe e raça.

A demarcação entre empregadas domésticas e patrões estabelece uma vivência entre dois lugares, onde o espaço doméstico seria dividido entre os espaços físicos em que a empregada seria autorizada a frequentar, como a cozinha, por exemplo. Com isso, rememorando os tempos em que as escravas permaneciam nas cozinhas da “Casa Grande”.

Falar sobre trabalho escravo no ano de 2022, em um primeiro momento para ser um levantamento histórico, porém devemos ter em mente que, de acordo com dados do ministério do trabalho, entre 2017 e 2022, cerca de 46 mulheres foram resgatadas de situações análogas à escravidão, sendo sete de 2022. talvez um dos casos de maior repercursão midiática seja o de Madalena Gordiano, que foi empregada doméstica de uma família abastada, escravizada durante quatro décadas sem remuneração ou férias. Aos 8 anos, uma professora branca, prometeu adotá-la e sua mãe aceitou. Ocorre que Madalena nunca foi de fato adotada nem voltou à escola. Atividades como cozinhar, lavar, limpar banheiros e arrumar a casa da família de Maria das Graças Milagres Rigueira tornou-se sua nova rotina por cerca de 40 anos⁶.

⁶Disponível em: <<<https://brasil.elpais.com/internacional/2021-01-14/madalena-escrava-desde-os-oito-anos-expoe-caso-extremo-de-racismo-no-brasil-do-seculo-xxi.html>>>. Acesso em 15/08/2022.

É de interesse dos autores que o presente textos contribua para dar luz às conexões entre as diversas formas de opressão presentes em nossa sociedade e o modo como encaramos este tipo de ocupação. Além disso, como os Estudos Culturais, desde sua formação reconhece a cultura como um local de lutas, reconhecer os fatores culturais que levaram à formação deste tipo de ocupação, possibilita que possamos denunciá-los ou ao menos questionarmos temas como a conquista de direitos trabalhistas, a redução de desigualdades de gênero e o combate ao racismo.

Referências

- BARBOSA, Livia. Os donos e as donas da cozinha. **Diversidade sexual e trabalho**, p. 171-202, 2012.
- BATISTA, Natália Soares. **Empregadas domésticas permanências e mudanças na construção do trabalho doméstico livre (1888-1950)**. 2016
- BUTTELLI, Felipe Gustavo Koch. **A eternização do arbitrário cultural masculino**: apontamentos sobre a obra A Dominação Masculina de Pierre Bourdieu. Protestantismo em revista, v. 14, p. 86-101, 2007., 2007, p. 75).
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento contribuições do feminismo negro. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Pensamento feminista brasileiro- formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 271-289.
- COLLING, A. (2004). A construção histórica do feminino e do masculino. Em M. N. Strey, S. T. L. Cabeda & D. R. Prehn(Orgs.), **Gênero e cultura**: questões contemporâneas (Coleção Gênero e Contemporaneidade, Vol. I, pp. 13-38), Porto Alegre: EDIPUCRS
- DA SILVA PINTO, Licia Marta. **Dia de Empreguete, Véspera de Madame: A mudança na representação ficcional das empregadas domésticas a partir da PEC 66/2012**. 2017. Tese de Doutorado. PUC-Rio.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial, 2016.
- DE SOUZA SILVA, Priscila; DE QUEIROZ, Silvana Nunes. O Emprego Doméstico No Brasil: um olhar para o “trabalho da mulher” na perspectiva histórica e contemporânea. **Revista De Ciências Sociais-Política & Trabalho**, v. 1, n. 49, p. 188-204, 2019.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FRAGA, Alexandre Barbosa. **O serviço doméstico sob os holofotes públicos**: alterações e articulações entre trabalho produtivo e reprodutivo no Brasil (Estado, Mercado, Família). 2016. 216p. Tese de Doutorado. Tese (Dotorado em Sociologia)- Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro , Rio de Janeiro.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2006
- Texto para Discussão- Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada- Brasília: Rio de Janeiro: Ipea, 1990-
- HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado histórico. In: SOVIK, Lik (Org). **Dá Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003b. p.407-304
- _____ **Cultura e representação**. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HIRATA, H.; KERGOAT, D. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 37, n132, p.595-609, set/dez. 2007.
- JORDÃO, Janaína Vieira de Paula et al. **Beleza que põe mesa**: a relação de trabalhadoras domésticas com mídia, beleza e consumo. 2008.
- JOHN, Júlia Castro. Mulheres negras, a interseccionalidade das opressões, o trabalho doméstico e a luta por direitos. **ENCRESPANDO Seminário Internacional**, v. 1, n. 1, 2015.
- MACEDO, Renata Mourão. Espelho mágico: produção e recepção de imagens de empregadas domésticas em

- MELLO, Soraia Carolina. Feminismos de segunda onda no Cone sul debatem o emprego doméstico: relações entre empregadas e patroas. *Cadernos Espaço Feminino*, v. 23, n. 12, 2010.
- MIGLIANO, Juliana Manglini. **Da Proposta De Emenda À Constituição Dos Empregados Domésticos** – Pec No 478/2010. Disponível em: <http://www.conteudojuridico.com.br/pdf/cj042196.pdf>. Acesso em: 17 de junho de 2020.
- NUNES, Lucas da Silva. **Elas passam o pano e enceram o chão, mas são quase da família**: emprego doméstico e tipificações nas novelas da Globo entre 2012 e 2018. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, RS, p. 150, 2020.
- PEREIRA, Bergman de Paula. “De escravas a empregadas domésticas- a dimensão social e o “lugar” das mulheres negras no pós-abolição”. In: **XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA- ANPUH: 50 ANOS**, I, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História- ANPUH: 50 ANOS. São Paulo: ANPUH-SP, 2011.
- PINHEIRO, Luana et al. Os desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI: reflexões ara o caso brasileiro a partir dos dados da PNAD contínua. 2019
- PORTO, Dora. **Bioética e qualidade de vida**: as bases da pirâmide social no coração do Brasil. Um estudo sobre a qualidade de vida, qualidade de saúde e qualidade de atenção à saúde de mulheres negras no Distrito Federal. Tese (Doutoramento em Ciências da Saúde – área de concentração Bioética) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Saúde, da Universidade de Brasília (UnB), 2006. Disponível em: Acesso em: 01 jun. 2019
- SANTOS, Rosana de Jesus dos. **Corpos domesticados: A violência de gênero no cotidiano das domésticas em Montes Claros: 1959 a 1983**.Dissertação de Mestrado. Uberlândia: 2009
- SÃO PAULO. **Resolução nº 62**, de 21 de abril de 1886. Manda publicar e executar vários artigos de posturas da Câmara Municipal da Capital, regulando o modo porque deve ser feito o serviço de criados. Disponível em:<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/resolucao/1886/resolucao-62-21.04.1886.html>. Acesso em 17 de junho de 2016
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: ColcciónSurSur, CLACSO, 2005, p. 107-130.
- VIECELI, Cristina Pereira. **Economia e relações de gênero e raça**: uma abordagem sobre o emprego doméstico no Brasil. 2015.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio e Janeiro. Paz e Terra. 1992

Mulher-Maravilha e Capitã Marvel: relacionamentos abusivos e conflitos com feminilidades

Marina Vlacic

Filmes de super-heróis nunca foram tão numerosos quanto na última década. Suas bilheteiras estão entre as mais rentáveis de todos os tempos. Em quase sua totalidade, os super-heróis retratados no cinema são oriundos de uma outra mídia, os quadrinhos. Os atos heróicos e o uso de violência, vistos como características associadas a masculinidades, fizeram com que o gênero de super-herói ficasse conhecido por ser voltado a um público masculino. Isso fez com que durante muito tempo os papéis femininos nessas histórias fossem apenas de pares românticos, secretárias, entre outros papéis que precisavam em algum momento serem salvos pelos heróis. E as super-heroínas, quando conquistavam espaço, eram altamente sexualizadas tanto pelo seu uniforme quanto pela construção da narrativa em relação aos demais personagens ou representando fetiches sexuais. Ao longo dos anos o público foi mudando e também a representação das personagens, mas ainda tem um longo caminho a seguir.

Junto com o crescimento de filmes de super-heróis, houve um aumento também no número de super-heroínas no cinema. Em uma busca nos dados do IMDb, detectamos 13 filmes que possuíam uma super-heroína como protagonista.

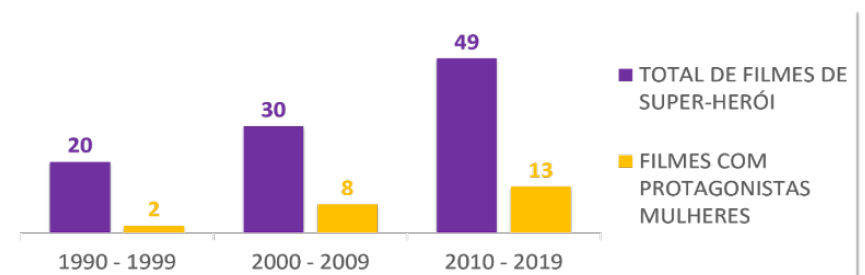


Gráfico 1: Número de filmes de super-heróis nas últimas três décadas

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do IMDb (2019).

Percebemos esse aumento de personagens no cinema, mas o que esses números significam? Houve mudanças também na forma como essas personagens estão sendo representadas nos filmes?

O cinema notavelmente estabeleceu não somente uma linguagem técnica (enquadramentos, iluminação, montagem, entre outros) mas também uma linguagem simbólica inserida em suas narrativas que se tornaram de fácil leitura e identificação para os espectadores. Formas conhecidas de construção de personagens: cômicos ou sérios, apaixonados ou traiçoeiros, heróis e vilões, além de papéis específicos para

¹Segundo Peter Coogan (2006), um super-herói é definido principalmente por uma convenção social que o determina como tal. Porém, quatro características se destacam na maioria deles. São elas: identidade secreta; uniforme; super-poderes e principalmente a missão (geralmente salvar, proteger, derrotar, mesmo colocando a sua vida em risco).

²Segundo o Top Lifetime Grosses do Box Office Mojo, quatro filmes de super-herói figuram entre as 10 maiores bilheteiras de todos os tempos: Vingadores: Ultimato (2019), na segunda posição, Vingadores: Guerra Infinita (2018), em quinto, Homem-Aranha: sem volta para casa (2021), em sexto, e Os Vingadores (2012) em nono. A pesquisa foi realizada em julho de 2022.

³COOGAN, 2006; LEPORE, 2016; NERONI, 2005.

⁴IMDb (Internet Movie Database) reúne dados sobre o cinema e a indústria do entretenimento em uma base online sendo referência em informações nessa área.

homens e mulheres, desenvolvidas nas primeiras décadas após a primeira exibição dos Irmãos Lumière se consolidaram como convenções de estruturas narrativas e de construções de personagens conhecidas como a narrativa clássica do cinema. Além de criar personagens cativantes, os estereótipos, que se constituem um lado negativo das representações, continuam sendo reproduzidos. Dentro da perspectiva da narrativa clássica do cinema, a presença da mulher na trama é sempre conectada a algum elemento masculino⁵, como nos clássicos filmes de princesa como *Branca de Neve e os Sete Anões*⁶, o primeiro de uma série de filmes que se utilizam da fórmula da mulher frágil, inocente e indefesa que precisa ser salva por seu príncipe para ter um final feliz.

Para Laura Mulvey⁷, as representações femininas, principalmente os estereótipos, são construídos a partir de um “olhar masculino”, posição do fazer e do assistir ao filme que objetifica e essencializa a mulher dentro da narrativa fílmica. Dentre os filmes de maior bilheteria de 2019, 40% foram protagonizados por mulheres⁸. Protagonistas femininas são mais jovens, casam mais, tem menor conexão com o mundo do trabalho, e, quando tem, sua profissão está conectada ao cuidado com o próximo, em relação aos protagonistas masculinos. Somente 5% do total de protagonistas mulheres aparecem como líderes em filmes em comparação aos 74% do total de protagonistas homens. No Brasil, 27% das pessoas se sentem desconfortáveis em ter uma mulher como líder no trabalho⁹ e no mundo apenas 25% do total de cargos de liderança dentro das empresas são ocupados por mulheres¹⁰.

Ou seja, as representações que vemos em filmes estão fortemente conectadas com a cultura em que estamos inseridos. O cinema é visto aqui como uma mídia que gera formas de identificação, ao construir, reproduzir, manter e também reforçar representações no imaginário social. O alcance mundial, as cifras bilionárias e as grandes bilheterias fazem do cinema uma indústria conectada ao capitalismo e à cultura do consumo. Sua presença social, assim como produz formas de identificação, também reproduz valores ajustados à cultura dominante. Dessa forma podemos perceber aspectos de nossa própria sociedade contemporânea nessas produções. O cinema já está inserido em nosso cotidiano e não é mais possível dissociá-lo como algo separado de nossa cultura¹¹.

Com a intenção de compreender como essas personagens estão sendo representadas e de que maneira elas se relacionam com as mulheres em nossa sociedade contemporânea, utilizamos o conceito de tipificação. A tipificação ocorre por meio da fixação de características específicas oriundas da complexidade de nossa realidade¹² que reunidas formam um “tipo”. Por serem de fácil reconhecimento são utilizados pelo cinema na construção de personagens sendo rapidamente identificados pelo espectador. Já o estereótipo, também se constitui em um tipo, mas além de sintetizar uma complexidade de característica, ele as fixa de forma reducionista e essencialista, enfatizando traços da diferença que conforma a cisão e o distanciamento entre o que é normal e o anormal, o aceitável e o inaceitável, o natural e o patológico, o integrante e o desviante, nós e eles¹³. Dessa forma os tipos e os estereótipos constituem formas de

⁵KAPLAN, 1995.

⁶1937.

⁷1975.

⁸Pesquisa realizada pelo Center for the Study of Women in Television and Film, da San Diego State University, de um total de 900 filmes analisados.

⁹Empresa especializada em pesquisa de mercado e opinião.

¹⁰Pesquisa International Business Report (IBR) – Women in Business 2019, realizada pela Grant Thornton Center, que há 14 anos se dedica a pesquisas relacionadas à mulher e trabalho, e que mapeou empresas do mundo inteiro.

¹¹KELLNER, 2001.

¹²WILLIAMS, 1979.

¹³FREIRE FILHO, 2005.

Os filmes americanos contemporâneos com mulheres violentas são especialmente complexos e contraditórios em termos de definições de gênero. Essa contradição se manifesta no nível da forma e do conteúdo. Por exemplo, os cineastas raramente optam por apenas retratar a mulher violenta como completamente masculina. No entanto, muitas vezes os diretores usam algumas tradições de filmes de ação masculinos. Dessa forma, fazem referência às tradições masculinas, sem adotá-las de todo o coração. Semelhante aos heróis de ação masculinos, por exemplo, alguns desses filmes apimentam os feitos da heroína com comentários cômicos. (NERONI, 2005, p. 64, tradução nossa)

Não temos uma referência social feminina de violência. Por isso essas contradições ocorrem. As referências partem de personagens e feitos masculinos. E é quase como se não tivéssemos saída em associar a mulher violenta à masculinidade ou à feminilidade, como se ela não pudesse carregar atribuições de ambos, compondo uma maneira mais diversa de representar mulheres e conectada com a nossa cultura.

O envolvimento romântico também se convencionou como uma condição de participação feminina em narrativas clássicas. Casar e viver feliz para sempre, é uma condição social que já perdurou muito na história das mulheres. Somente com um bom casamento às mulheres teriam um final feliz, já que eram impedidas de trabalhar e sua principal função estava à criação dos filhos e aos cuidados do lar²². E assim o imaginário patriarcal se enraíza na tradição cinematográfica, e cria identificação tanto no homem em posição de poder quanto na mulher que se identifica na heroína que quer casar e ser feliz, pois a sua realidade é essa²³.

A noção de complementaridade tem uma longa história e está profundamente enraizada em nossos conceitos de amor e sexo, assim como masculinidade e feminilidade. A própria estrutura social tem suas raízes na ideia de casal complementar (que geralmente se manifesta como heterossexual e monogâmico, embora isso não seja de forma alguma um requisito). (NERONI, 2005, p. 86, tradução nossa)

Diversos filmes seguem essa lógica: *Tomb Raider* ([Roar Uthaug](#), 2016), *Loira Atômica* ([David Leitch](#), 2017) e *A velha Guarda* ([Gina Prince-Bythewood](#), 2020), *Mad Max: a Estrada da Fúria* (2015), *Star Wars: A Ascensão Skywalker (Episódio IX)*, *Capitã Marvel* (2019), *Mulher-Maravilha* (2017), *A Vigilante do Amanhã: A Ghost in the Shell*: (2017), e a entre tantos outros.

Além da complementaridade, a ameaça que ela representa para sua família também é utilizada como justificativa ideológica para que ela acabe sozinha. A violência feminina perturba a ordem social e, mesmo sendo para salvar sua família, ela acaba por ameaçar a própria estrutura familiar²⁴. A única condição aceitável para que as mulheres retornem à sua família é por meio da abdicação da violência que a tornou uma heroína²⁵. Katniss Everdeen, personagem de *Jogos Vorazes: a revolta* ([Francis Lawrence](#), 2017) é exemplo disso. Após lutar por mudanças sociais e políticas em seu mundo durante quatro filmes, ela regressa para o distrito onde nasceu, casa, tem um filho e se dedica aos cuidados do lar, quando poderia ter se tornado uma líder desse novo mundo que ela lutou tanto para modificar.

Pelo viés ideológico de que fala Neroni²⁶, podemos associar as representações cada vez mais numerosas de mulheres em filmes ao contexto em que esses filmes vêm sendo produzidos. Eles entram em embate com uma nova onda conservadora que desponta em diversos países, inclusive no Brasil e nos EUA, este último, de onde vêm os filmes de super-herói. Nos encontramos em um momento de crise ideológica pela qual a liberdade feminina novamente assombra a hegemonia patriarcal no pensamento dominante.

²²BEAUVOIR, 1980.

²³GUBERNIKOFF, 2016.

²⁴NERONI, 2005.

²⁵NERONI, 2005, p. 101.

²⁶2005.

Utilizamos a análise cultural-midiática²⁷, justamente por trazer à tona o contexto em que a produção midiática está inserida, conferindo-lhe protagonismo, assim como permite tensionar conflitos sociais e revelar modos de vida e padrões sociais passados através de gerações, que perpetuam desigualdades e preconceitos²⁸. Essa metodologia nos permitiu perceber os aspectos de dominação e resistência existentes em nossa sociedade e que permeiam os processos sociais, por meio da mídia “cinema” como integrante da cultura, sendo produzida e consumida pela mesma. Tensionamos a cultura vivida e a cultura registrada para encontrar as tipificações.

Aspectos sociais, históricos e culturais do recorte temporal do qual os filmes selecionados fazem parte compõem a cultura vivida. Focamos em aspectos principalmente relacionados à condição feminina em nossa sociedade: os papéis sociais, a construção do gênero feminino, o binarismo masculino/feminino, a ideologia dominante, o patriarcado, e as lutas e conquistas feministas. Somamos ainda, as teorias feministas do cinema, com a perspectiva de enxergar as representações femininas com base em autoras que pesquisam a área. Como cultura registrada são os registros acessíveis de uma cultura vivida, estão enquadrados aqui os filmes selecionados dentro do recorte temporal da década de 2010, em específico, as personagens que compõem o corpus: Capitã Marvel e Mulher-Maravilha. Ambas foram selecionadas por estrelarem filme solo, ou seja, não dividem o protagonismo com demais personagens sendo que o próprio nome do filme já carrega o nome da super-heroína. Além disso, ambos filmes possuem mulheres na direção. *Capitã Marvel*²⁹ tem a dupla Anna Boden e Ryan Fleck como diretores e conta com cinco mulheres como roteiristas Anna Boden, Nicole Perlman, Geneva Robertson-Dworet, Carly Mensch, Liz Flahive, Meg LeFauve e um homem Ryan Fleck. Já *Mulher-Maravilha*³⁰ tem a direção solo de Patty Jenkins e roteiro de Allan Heinberg. Os filmes representam também as duas maiores marcas de super-heróis tanto nos quadrinhos quanto no cinema, *Marvel* e *DC*. As personagens aparecem em outros filmes dos seus estúdios de origem que fazem ligação com a sua narrativa, integrando os Universos Cinematográficos³¹ de cada empresa. Para esta pesquisa foram analisados apenas os filmes solo das personagens.

Os filmes foram analisados como “textos” pela perspectiva da análise textual. Utilizada em conjunto com a análise cultural-midiática, a análise textual³² funciona como ferramenta para extrair os significados dos filmes em sua composição, seja a partir de seus aspectos técnicos, seja em suas subjetividades. Utilizamos três categorias para destacar aspectos e extrair significados:

Aparência: esta categoria se torna relevante para perceber padrões de beleza hegemônicos, e as distinções de gênero e ideologias que circundam esses filmes. Modos de se vestir, de agir, cortes de cabelo e utilização de maquiagem são marcadores de gênero que criam essas distinções identitárias. O cinema carrega consigo esses marcadores e convencionam modos de agir, vestir e padrões estéticos vinculados ao gênero³³. Indica muitas vezes o “olhar masculino” e reitera estereótipos ao hipersexualizar e objetificar, ou, pelo viés contrário, a estereótipos de mulher séria, pura ou inocente. Nossa intenção com esta categoria é de identificar esses estereótipos como forma de perceber perturbações, ranhuras e rupturas na manutenção dos

²⁷ *A análise Cultural-midiática tem como base o materialismo cultural e a análise cultural segundo Raymond Williams (1979), com foco em produtos culturais oriundos de mídias como a TV e o Cinema e seus múltiplos formatos: filmes, séries, propagandas, telejornais, entre outros. É utilizada pelo grupo de pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM.*

²⁸ STEFFEN, HENRIQUES e LISBOA FILHO, 2018.

²⁹ 2019. ³⁰ 2017.

³¹ *As franquias que se denominam universos cinematográficos, envolvem a produção de histórias que estejam de alguma maneira conectadas, seja por meio de personagens ou acontecimentos que interferem nas narrativas ou que são referenciadas entre si.*

³² CASETTI e CHIO, 1999.

³³ GUBERNIKOFF, 2016

mesmos. Como pontua Stuart Hall³⁴, as representações se transformam com o passar do tempo e por meio da apropriação que a mídia e a recepção fazem delas.

Sujeito e interações: Esta categoria foca na construção identitária da personagem por meio de sua maneira de agir e interagir com demais personagens, seu papel no filme, seu desenvolvimento ao longo da narrativa e também suas falas.

Linguagem cinematográfica: Trata de aspectos técnicos que compõem o filme: o espaço tomado pela personagem na dimensão da imagem e a forma pela qual ela aparece; enquadramentos, ângulo de câmera, movimento de câmera, iluminação, trilha sonora e divisão do espaço com demais personagens, objetos, cenários entre outros.

A partir da análise textual, os significados das características destacadas pelas categorias foram interpretados em relação com aspectos da cultura vivida. Esse tensionamento resultou nas tipificações que apresentamos a seguir.

Capitã Marvel: uma super-heroína superando um relacionamento abusivo

Carol, no início do filme é chamada de Vers, vive em um planeta chamado Hala e integra a força militar Kree. Ela só tem Yon em sua vida e demonstra grande proximidade e intimidade, mas sua interação não se constitui em um relacionamento amoroso. Ele é o líder da força Kree, treinador dela e se apresenta atencioso e gentil com Carol. Ao longo da narrativa, percebemos que o interesse dos Kree era usá-la como uma arma letal. Yon utiliza a relação construída com Carol para mantê-la sob controle. Afinal, a memória de Carol antes de adquirir seus poderes foram apagadas e novas foram inseridas como se Yon tivesse a salvado e ajudado ela desde sempre. Até mesmo seu nome verdadeiro foi ocultado de sua memória, restando apenas o “Vers” de seu sobrenome “Danvers”. A Inteligência Suprema, entidade/personagem, entra na história representando a instituição religião/governo que corrobora, justifica, autoriza e reforça as ações de Yon³⁵.

Determinamos a tipificação da personagem Carol Danvers como uma “mulher em um relacionamento abusivo”. O abusador Yon, junto com a I.S. exercem o controle da super-heroína de diversas formas. Yon fala que Carol é emocionalmente instável e por isso não consegue controlar seus poderes. Ele a impede de sentir qualquer emoção, fala que o humor e a raiva a enfraquecem. Ele distorce falas de outros personagens que tentam contar a verdade para ela. Essas ações são enquadradas na Lei como “Distorcer e omitir fatos para deixar a mulher em dúvida sobre sua memória e sanidade³⁶” também conhecido como *Gaslighting*³⁷.

Por ter sua memória apagada, ela não se lembra de sua vida anterior e sua interação com outro personagem nessa primeira parte do filme é somente com Yon. Durante seis anos ela foi impedida de sair de Hala ou atuar com a equipe da força Kree. Em sua primeira missão externa percebemos que ela não tem nenhum vínculo de proximidade que caracterizaria uma amizade com os demais integrantes da equipe. Enquadramos esses limites impostos por Yon como limitações “do direito de ir e vir” e “Isolamento (proibir de estudar e viajar ou de falar com amigos e parentes)³⁸”. A vigilância constante de Yon e da I.S., sobre Carol, inclusive em seus pensamentos, se caracterizam como violência psicológica segundo a Lei Maria da Penha³⁹.

³⁴2016. ³⁵SCOTT, 1988.

³⁶BRASIL, Lei Maria da Penha, 2006.

³⁷O termo *Gaslighting* tem origem no filme *Gas Light*, de 1944, em que o marido tenta convencer sua esposa de que ela está ficando louca. Ela percebe mudanças na casa onde vivem, e conta para o marido, porém, ele provoca intencionalmente estas alterações para que ela duvide de sua própria sanidade. *Gas Light*, “luz a gás” em português, é em referência às luzes que o marido ficava alterando de luminosidade com a finalidade de confundir e iludir sua própria esposa.

³⁸BRASIL, 2006. ³⁹BRASIL, 2006.

Assim o filme mantém a imagem do “herói masculino idealizado”⁴⁰ de Yon, por meio da relação de poder “generificada” masculino/dominação para com Carol, que representaria para ele o feminino/submissão. Yon é um homem, em posição de poder justificada pelo patriarcado, em exercer o “controle” sobre uma mulher, a direcionando novamente à sua posição de submissão pois estes sentimentos – humor e raiva -, não fazem parte de como uma mulher deve se comportar. Porém esses sentimentos, somados à persistência, são traços importantes da identidade da personagem.

Em meio à *flashbacks*, conhecemos a trajetória de Carol desde sua infância em momentos críticos em que ela sofre discriminação por ser menina, ao realizar atividades e frequentar espaços considerados masculinos, como andar de Kart, jogar Baseball, servir à força aérea e frequentar um bar, evidenciando marcadores de gênero que destinam meninos à aventura e ousadia e as mulheres ao recato e à submissão⁴¹. Percebemos o quanto ela já estava ciente da diferença social imposta a ela através de sua natureza biológica e sua insistência em romper com estas definições desde criança. Passagens textuais como “**precisa ir devagar**”, “**aqui não é o seu lugar**”, “**eles nunca vão deixá-la voar**”, “**você não é forte suficiente**”, “**você pilota bem, mas é muito emocional**”, “**sabe que é um serviço para homem, não sabe?**”, ressaltam as relações de poder geradas pelo binarismo homem/mulher, que insistentemente tentam posicionar a mulher em um lugar que não corresponde à sua própria identidade, e sim a um imaginário patriarcal⁴². Elas são reforçadas com a imagem de um homem enquadrado em *contra-plongée*⁴³ e contra a luz, significando a posição da personagem como inferior, de que está à sombra de um homem. Em conjunto, demonstram a imposição masculina em manter a “menina” da família “protegida” e “segura” pois é o “sexo frágil”, e, pela visão deles, não é destinada a se expor ao perigo. Demonstram que a mulher é subestimada somente por sua natureza biológica⁴⁴. Demonstram que para frequentar um espaço “masculino”, ela precisa se destituir de sua feminilidade para ingressar neste espaço masculino, sendo que a referência que se tem de feminilidade também é construída sobre um sistema masculinizado, que é o patriarcado. Nossas referências do que é ser feminina e mulher estão em constante conflito por sempre serem tratadas como o “outro” e por mais que seja constituída de grande diversidade de características o comparativo masculino/feminino sempre retorna de forma muito evidente⁴⁵. A representação de mulheres violentas em espaços militarizados⁴⁶ costuma seguir esse padrão em filmes e estão fortemente conectadas ao que as mulheres enfrentam para ingressar nas forças armadas.

Durante boa parte da narrativa, se aproveitando das convenções criadas pelo próprio cinema, Carol se apresenta como figura vitimizada e impotente, necessitando da orientação e de proteção por Yon. Utilizar intencionalmente elementos já conhecidos pelo público abre a possibilidade de subversão apresentada mais ao final do filme. Ao mesmo tempo que demonstra o privilégio do olhar masculino no cinema hollywoodiano mantido durante décadas, revela a possibilidade de ruptura⁴⁷ com a personagem se libertando de uma relação abusiva.

Os *flashbacks* são utilizados no filme: como forma de conhecermos a construção da identidade da personagem desde a sua infância; para revelar as relações de imposição do poder masculino pelas quais ela passou; como forma de manter o controle da personagem pela I.S.; e também, para demonstrar como Carol consegue, nas suas próprias memórias, lembrar de quem ela é e o quanto lutou para ser quem ela é. Ao final do filme, ela percebe o quanto foi manipulada ao longo desses seis anos em Kala, pelos Kree.

⁴⁰KAPLAN, 1995, p. 50. ⁴¹BEAUVOIR, 1980. ⁴²SCOTT, 1992.

⁴³Plongée (mergulho, em português) e contra-plongée, são ângulos ou pontos de vista da câmera para o personagem enquadrado. O primeiro enquadra o personagem de cima para baixo, criando a sensação de inferioridade e o segundo realiza o enquadramento contrário, exaltando a grandiosidade ou, neste caso, mostrando a superioridade do personagem enquadrado.

⁴⁴SCOTT, 1992. ⁴⁵LAURETIS, 1993. ⁴⁶NERONI, 2005. ⁴⁷MULVEY, 2005.

Os flashbacks retornam ao final do filme, como última tentativa da I.S. restabelecer o controle sobre ela. E novamente ela é submetida a chantagem emocional, humilhação e tentativa de manipulação, evidências de extrema violência psicológica:

- Me deixe sair. - disse Carol
- Não deixo não. - responde I.S.
- Se você os machucar vou queimá-la até virar cinzas.
- E como você vai fazer. Seus poderes vêm de nós.
- Vocês não me deram estes poderes, foi a explosão.
- Ainda assim, nunca consegui controlá-los sozinha! (Capitã Marvel, 2019)
- Eu acreditava nas suas mentiras, mas os Skrulls só estão lutando por um lar. Quer destruí-los porque não vão mais se submeter ao seu governo e nem eu. - fala Carol.
- Nós a encontramos. Nós a recebemos como uma de nós. - diz a I.S.
- Vocês me roubaram. Do meu lar, da minha família, dos meus amigos. (Capitã Marvel, 2019)

Durante os seis anos em que esteve em Hala, Carol foi quase completamente apagada e “moldada” para corresponder aos padrões esperados por Yon e pela I.S. Entendemos esse período como um “reposicionamento” de Carol ao papel social de mulher conforme as convenções estabelecidas pela ideologia patriarcal. Suas emoções, que definiam sua identidade, foram suprimidas para que ela pudesse ser aceita como Kree e merecedora de seus poderes. O que restou da identidade e personalidade da personagem foram sonhos e *flashbacks* de sua vida passada.

A representação da superação no filme inicia com a sua primeira saída para uma missão. Somente ao ficar longe de Yon e ter contato com outras pessoas, ela passa a enxergar outra realidade e aos poucos se redescobrir. A superação de seu relacionamento abusivo não acontece de forma rápida, tranquila e sem conflitos, assim como em nossa cultura.

Alguns personagens são fundamentais para sua trajetória de superação, e representam a família, amigos e pessoas que auxiliam pessoas em nossa sociedade a saírem de relacionamentos abusivos. O Agente Fury faz com que Carol repense na sua vida, na sua missão. Mostra que os aspectos que ela havia reprimido enquanto estava em Hala, são “humanos” e fazem parte de quem ela é. Maria e Mônica são a família de Carol, da qual fora impedida de ter contato durante seis anos. Por meio de roupas, fotografias, histórias e lembranças sobre características de agir, falar e se comportar da personagem, mostram quem era a Carol Danvers que elas haviam conhecido. Mônica e Maria constituem uma rede de sororidade para que Carol continue lutando, não mais sozinha.

O contato com essas pessoas no seu planeta natal, o planeta Terra, faz com que ela lembre de quem ela foi um dia, seus princípios, seus sentimentos e suas lutas. Mas Carol ainda precisa romper com a vida abusiva. Yon ao reencontrá-la, percebe que ela descobriu toda a verdade. Carol é capturada e conectada a Inteligência Suprema, a fim de ser “posta em seu lugar” novamente. A Inteligência Suprema invoca por meio de *flashbacks*, somente as piores lembranças da vida de Carol, onde ela fora humilhada e principalmente as falhas que cometeu. A cena é impactante pois ela é composta por uma sequência de imagens de Carol em diversas idades, caindo. O som das batidas no chão se somam às vozes masculinas a menosprezando e tornam as quedas ainda mais duras e sofridas. Nessas imagens, ela não tem seus amigos e familiares ao seu lado. Ela precisa ser forte por si só. Mas se não tivesse pessoas ao seu lado antes para ajudá-la, esse momento poderia ter sido diferente.

Assim, como forma de superar a violência psicológica, ela lembra o que aconteceu após todas essas quedas. A sequência de imagens que segue, mostram ela se levantando após cada queda, com a cabeça erguida e um olhar penetrante e reforçam sua força e persistência. Essas memórias se tornam importantes não por ressaltar as suas falhas, mas sim os seus momentos de superação. Isso faz com que ela derrote o

controle mental da I.S. e libere toda a força de seu poder. A luz azul que emanava dela, simbolizava um poder controlado por uma tristeza, uma frieza pela falta de emoções. E agora alaranjado, representa o calor e simboliza as emoções fortes que compõem a personalidade da personagem.

Ao som da música *Just a Girl*, da banda *No Doubt*, que ironiza a condição feminina em nossa sociedade, Carol vai descobrindo aos poucos a força total de seu poder. Ela luta contra os Kree dentro da nave; percebe que com o seu poder ela consegue voar; impede a destruição do planeta com a explosão de ogivas gigantes; se diverte destruindo as naves de Ronan; e ainda o encara de frente até que ele se retire. Ela faz de propósito para que ele se sinta ameaçado e que avise os demais inimigos para não retornarem.

No enquadramento em que Carol segura uma das ogivas, ela parece pequena e frágil, e atrás dela ainda seguem várias da mesma dimensão. O recurso é utilizado para reforçar o superior, maior e mais forte se encontra em cima, remetendo aos enquadramentos utilizados nos *flashbacks*. Porém, como é um momento de superação, as ogivas representam a força superior que ela deve superar, ser mais forte, quando tudo e todos à sua volta dizem o contrário, que ela é pequena e frágil e não vai conseguir. Além disso, ela reencontra suas emoções ao se divertir explodindo as naves inimigas. Após fazer as naves inimigas recuarem, ela se posiciona contra o sol, simbolizando a conquista de sua liberdade, recuperação de sua identidade e autoestima, seu brilho próprio.

Toda essa trajetória é importante para que ela rompa definitivamente com tudo aquilo que lhe causava mal. Yon, em uma última tentativa de controlá-la, fala o quanto está orgulhoso dela, do controle que ela conseguiu sobre seus poderes, mas que para realmente derrotá-lo ela precisaria abrir mão de seus poderes. Ela demonstra que realmente já superou a relação abusiva ao facilmente ignorar Yon e ainda falar que não precisa provar nada para ele. Ao falar esta frase, ela está posicionada contra o sol, causando uma sombra em Yon, enquadrada em *contra-plongée*. Simbolicamente, ela está em posição de poder, assim como estavam os homens que a subjugaram durante sua vida.

Ao final do filme ela parte para ajudar outras lutas pelo universo, legítima missão de super-heróis. Apesar de ser visto de uma forma de representar uma super-heroína como uma mulher independente, se afastando de narrativas como os melodramas, as comédias românticas e os filmes de princesa, em que a mulher precisa se envolver em algum momento de forma romântica com um homem, ao ficar sozinha, a super-heroína representa outros sentidos também relacionados à ideologia patriarcal. O primeiro seria relacionado a um clichê de mulheres violentas, já que elas não “precisam” da complementaridade do outro, pois ocupam tanto o espaço feminino, ligado ao seu gênero, quanto o masculino, por não precisarem de “proteção”. Além disso, também por usar a violência, ela estaria colocando sua família em risco, Mônica e Maria, e por esse motivo deve escolher partir ou abdicar de seus poderes. E por fim, a solidão da super-heroína pode ser atribuída a partir da visão psicanalítica, de que o filme, por fazer parte da ideologia dominante, estaria exercendo o controle sobre a sexualidade feminina.

⁴⁸*Tire essa venda cor de rosa dos meus olhos / Estou exposta, e isso não é nenhuma surpresa / Você acha que não sei exatamente o meu lugar? / Esse mundo está me obrigando a segurar sua mão / Porque eu sou só uma garota, a pequena velha eu / Bem, não me perca de vista / Oh, eu sou só uma garota, toda bonitinha e pequena / Então não me deixe ter nenhum direito / Ah, eu já tô por aqui! / No momento em que eu piso lá fora / Tenho várias razões para correr e me esconder / Não posso fazer as coisinhas que tanto queria / Porque é dessas coisinhas que tenho medo / Porque eu sou só uma garota, preferia não ser / Porque eles não me deixam dirigir tarde da noite / Oh, eu sou só uma garota, acho que sou algum tipo de aberração / Porque eles ficam sentados me encarando com aquele olhar / Oh, eu sou só uma garota, dê uma boa olhada em mim / Apenas o seu protótipo comum / Ah, eu já tô por aqui! / Ah, eu estou sendo clara? / Eu sou só uma garota / Eu sou só uma garota no mundo / É tudo o que você me permite ser! / Oh, eu sou só uma garota, vivendo em cativo / As regras em seu poder me deixam preocupada / Oh, eu sou só uma garota, qual será meu destino? / As coisas da qual abri mão deixaram entorpecida / Oh, eu só uma garota, peço desculpas / O que eu me tornei é tão insuportável / Oh, eu sou só uma garota, sorte minha / Somos feitos iguais, mas tão diferentes, não tem nem comparação / Ah, eu já tô por aqui! – Letra da música traduzida para o português.*

⁴⁹MULVEY, 1975. ⁵⁰NERONI, 2005. ⁵¹LAURETIS, 1993.

Mulher-Maravilha: uma super-heroína em conflito com a feminilidade

Diana Prince, a Mulher-Maravilha foi tipificada como uma mulher em conflito com a feminilidade. A personagem nasceu e cresceu em Temiscira, uma ilha completamente isolada do restante do mundo. Na ilha vivem apenas Amazonas, mulheres guerreiras com força e longevidade superiores a dos seres humanos. Isso não as impediu de serem escravizadas pelos mesmos em eras passadas, mesmo tendo sido criadas por Zeus com o objetivo de salvar os “homens” (entendido aqui como todos os seres humanos) da corrupção de Ares. Por esse motivo, elas se afastaram da sociedade humana para viver escondidas em Temiscira, o que pode ser interpretado como a maneira que mulheres encontraram para serem livres: se afastando dos homens. Em sua própria sociedade, as mulheres Amazonas são livres para realizar as mais diversas atividades. Entre elas, o de serem guerreiras, vivendo para treinar técnicas de combate e estar preparadas para a guerra.

Ao ter contato com o homem pela primeira vez, o mundo de Diana se modifica. Steve Trevor chega em Temiscira durante a Segunda Guerra Mundial, fugindo de tropas alemãs. Sabendo do que está acontecendo no mundo dos homens, ela entende que é culpa de Ares, tal qual as histórias contadas pela sua mãe. Assim, ela é impulsionada a acabar com a guerra, o objetivo destinado às Amazonas. Mais do que isso, o heroísmo está presente na sua identidade, ao aceitar facilmente a grande missão de salvar as pessoas.

Steve inicialmente parece aceitar a Mulher-Maravilha como guerreira. Porém, suas atitudes demonstram o inverso, ele a quer trazer para o seu mundo. E esse mundo não é o que permite uma mulher participar da guerra lutando. Trazê-la para o “seu mundo” corresponde a tentar encaixar a super-heroína nas regras impostas pela sociedade que condicionam mulheres a poucos papéis sociais impregnados pelo recato e submissão⁵². Steve está imerso no imaginário patriarcal de que mulheres são passivas, devem se dedicar ao lar e à família e que a violência não faz parte da feminilidade. Pelo contrário, a violência é seu papel. Ele enxerga Diana pela sua beleza, pureza e bondade em salvar o mundo, características típicas do estereótipo da virgem⁵³. Aspectos exaltados em mulheres que servem ao propósito de ter um casamento feliz para sempre. É por meio desse imaginário que Steve se sente autorizado a constantemente tocar em Diana, sob a justificativa de estar a protegendo, guiando ou ainda evitando o constrangimento da heroína perante a sociedade, quando na verdade ele evita o seu próprio constrangimento perante outros homens. Como na cena em que ela tenta dar sua opinião em uma reunião em que só haviam homens. Ao invés de considerá-la como igual e pedir aos homens que a escutem, Steve impede ela de falar e a retira do local. Para ele, Diana lhe gera incômodo por ser uma mulher fora dos padrões, quando o “desobedece”. Por interromper várias vezes a heroína de falar, acaba por praticar *manterrupting*, ação em que o homem se considera intelectualmente superior à mulher e, portanto, o portador da mensagem correta, enquanto considera a mulher intelectualmente inferior e ingênua para entender a situação. Assim ele ignora por completo as convicções, princípios e força de Diana.

Nesta cena também se evidencia o patriarcado, pois não há mulheres discutindo estratégias de guerra. Ao entrar na reunião, Diana chama atenção para si, mas quando perguntam quem é aquela mulher, a palavra é dirigida para Steve. Aqueles homens, e inclusive Steve, a reconhecem naquele espaço como a “mulher”. “A mulher” pode ser qualquer mulher e ao mesmo tempo todas as mulheres, no sentido de esvaziamento da personagem de sua condição de sujeito⁵⁴. Para ser autorizada a frequentar certos espaços “a mulher” precisa provar que merece estar naquele espaço, e a prova precisa ser de que ela não somente é tão boa quanto aqueles homens, mas sim de que ela é melhor do que qualquer um daqueles homem em algum aspecto⁵⁵. Nesta cena é aprovada pelo seu conhecimento em uma língua que eles não conhecem. Em

⁵²BEAUVOIR, 1980. ⁵³MORIN, 1989. ⁵⁴MULVEY, 1975. ⁵⁵NERONI, 2005.

meio à batalha, ela é aceita por ser uma lutadora melhor do que qualquer outro homem, e se prova melhor que um pelotão inteiro, já que consegue atravessar um campo de batalha que estava há anos sem avanço algum.

A ênfase nas roupas da personagem também demonstram o conflito de feminilidade vivido pela personagem na narrativa. Seu uniforme de batalha em vários momentos está em foco para demonstrar como a roupa é inadequada para ser usada em nossa sociedade, seja por meio do “olhar masculino” presente no olhar da câmera, que a objetifica e sexualiza, como no “olhar masculino” dos demais personagens sobre o seu corpo. Steve e Etta insistentemente tentam cobrir o corpo de Diana. Lusserldorf, acha que a personagem é uma prostituta que veio ao seu encontro para um programa. Entendemos isso tanto pelo olhar dele para ela, quanto pela sua fala. A sexualização da super-heroína se mostra presente nestas cenas por meio do olhar dos personagens sobre o seu corpo e suas roupas. Isso ocorre pois o imaginário social, que é patriarcal, associa o vestuário feminino à disponibilidade sexual. Assim, patriarcado exerce um controle sob os corpos femininos ao definir padrões “aceitáveis” para a mulher se vestir justificando o “desejo masculino” e alimentando a “cultura do estupro” no imaginário social.

Ao mesmo tempo que compreendemos a aparência de Diana como uma liberdade feminina ao se vestir, percebemos também o quanto a sua roupa e penteado podem não ser apropriados para a batalha, evidenciados pelo próprio filme. Da mesma forma, o romance entre a heroína e Steve pode ser visto como uma liberdade feminina de se relacionar com alguém, a narrativa “força” a relação amorosa entre os personagens, principalmente por meio das técnicas cinematográficas.

Steve e Diana estão em constante conflito no filme, com a diferença de que ele não se mostra interessado na opinião dela. Ele crê no seu papel de defensor e herói enquanto homem, se jogando na frente dela para protegê-la, mesmo sabendo que ela é imensamente mais forte que ele. Essa disputa do casal deixou dúvidas de quem salvou o mundo ao final do filme. Pois a vitória dela pode ser atribuída não somente ao seu poder, mas também à lição deixada por Steve, que lhe ensinou o que é o amor. Por esse viés, Diana “dependeu” de Steve, já que foi ele quem mostrou o valor da humanidade. Sua morte despertou o amor que Diana sente por ele e a fez ficar ainda mais forte. E com a morte de Steve, mais uma heroína que acaba só ao final. Sua solidão pode ser vista como uma punição por ter tomado uma postura masculina. Solução encontrada para justificar a noção de complementaridade, já que posição “masculina” estava em disputa pelo casal. Para Steve sobreviver, pela lógica patriarcal, Diana deveria abrir mão de seus poderes, deixado de ser heroína para viver feliz para sempre ao lado de seu amor, tal qual as narrativas clássicas.

A complexidade de analisar esses posicionamentos entram em conflito direto com nossas noções de masculino e feminino em nossa cultura e perdem o referencial ao encontrar com a diversidade. Mesmo destacando representações emergentes, convenções enraizadas em nosso inconsciente podem simplesmente estar reproduzindo padrões ideológicos marcados pelo patriarcado.

Independente da época retratada no filme, houveram escolhas por parte da produção em representar a personagem dessa forma e as condições femininas da época. Por se tratar de uma ficção questões como essa poderiam facilmente ser alteradas tornando o espaço mais diverso exaltando mais a personagem que deveria ser a protagonista.

⁵⁶MULVEY, 1975.

⁵⁷Compreendemos a cultura do estupro como práticas sociais oriundas da ideologia patriarcal que convenciona ações e discursos misóginos que justificariam a violência contra a mulher para além da agressão sexual ou física (SOUZA, 2017), como modos de agir, se vestir, falar, características físicas, entre outros, que se encontram fora das convenções estabelecidas pelo patriarcado, e pelo viés essencialista, a natureza incontrolável do desejo sexual masculino seria “despertada” intencionalmente por mulheres.

⁵⁸NERONI, 2005.

Por fim, o conflito com a feminilidade está justamente nesses tensionamentos entre o que Diana aprendeu em Temiscira sobre ser mulher e sobre o que o mundo dos “homens”, representando a nossa sociedade, ensina sobre ser mulher.

Considerações finais

As tipificações das personagens demonstram quão próxima as narrativas fílmicas representam conflitos enfrentados pelas mulheres em nossa cultura vivida. Em nossa análise encontramos aspectos que compõem a representação dessas personagens. Destacamos aqueles que se apresentaram mais relevantes para constituir tipos. Desses aspectos ficaram perceptíveis conflitos de gênero dentro das narrativas e a presença do “olhar masculino”. Assim foi possível compreender se as personagens rompem ou mantêm estereótipos de gênero.

Ao construir a narrativa do filme com a trajetória da superação de um relacionamento abusivo, *Capitã Marvel* (2019) desconstrói o olhar masculino em diversos momentos por meio das próprias técnicas que a narrativa clássica estabeleceu. Com a ajuda de amigos e familiares, Carol consegue se libertar de seu relacionamento abusivo. Ao se afastar dos abusadores ela conseguiu ter uma nova perspectiva do que a sua vida pode ser. Infelizmente, essa não é a realidade de muitas mulheres que estão em relacionamentos abusivos em nossa sociedade, principalmente naqueles em que o abuso é psicológico, mais difícil de detectar. Dessa forma, a personagem representa também a resistência das mulheres ao sistema patriarcal.

Em *Mulher-Maravilha* (2017), Diana se depara com uma sociedade extremamente machista. Ela é desacreditada e sua opinião não tem importância. O “mundo dos homens”, que seria o nosso mundo, só a valoriza por sua beleza. Nos demais espaços que ela ocupa, ela precisa provar o seu valor diante de todos. Sua aproximação com as mulheres de nossa sociedade está justamente por ter que constantemente lutar por respeito, liberdade, identidade e ocupação de espaços. Diana, como foi retratada no filme, se aproxima da ideia de pós-feminismo que prega que as conquistas das mulheres são individuais, ou seja, cada uma deve por si só, derrotar o seu Ares, pois nenhuma Amazona vai ajudá-la.

Mesmo ambas as personagens demonstrando rupturas com estereótipos e abertura a personagens mais diversas em filmes de super-herói, algumas características típicas do cinema hollywoodiano ainda estão presentes, principalmente relacionadas à aparência das heroínas. Nesse sentido o que as distancia da “virgem”, é a de que elas não precisam de um herói para salvá-las, agindo de acordo com os seus princípios, mesmo quando tentam convencê-las do contrário. Ambas possuem uma das principais características dos super-heróis, a missão de salvar a todos, e estão dispostas a colocar a sua própria vida em risco. E isso é tão forte nas duas protagonistas que em nenhum momento elas se questionam em fazer o contrário.

Os filmes podem ser vistos pela perspectiva de Neroni de que filmes com mulheres violentas são uma resposta à ideologia dominante e apresentam características do contexto cultural em que foram criadas. Nesse sentido, *Mulher-Maravilha* (2017) representa as mulheres que, para serem aceitas pela sociedade, precisam se sujeitar às convenções de gênero estabelecidas pela ideologia patriarcal. Já *Capitã Marvel* (2019), representa a resistência da mulher ao sistema patriarcal, aos abusos sofridos somente por ter o corpo biológico diferente, e que toda a ajuda, tanto de homens quanto de mulheres, é bem vinda para que as mulheres possam alcançar igualdade em nossa sociedade.

⁵⁹ *Estratégia contra-representacional, segundo Stuart Hall (2016), que exalta características negativas até o ponto de serem enaltecidas ressaltando a desconstrução dos estigmas impostos anteriormente.*

⁶⁰ *Também conhecido como antifeminismo.*

⁶¹ MORIN, 1989. ⁶² 2005.

Por fim, ressaltamos que as representações descritas aqui sob forma de tipificação, não são conclusivas, não se esgotam e abrem margens para outros questionamentos que podem futuramente ser pesquisados. Estudos sobre o surgimento de “olhar feminino”; interpretações sobre formas emergentes de construir narrativas fílmicas; sobre a relação da equipe de produção diversa ou não com as representações do filme; sobre a interseccionalidade e a predominância de mulheres brancas, ocidentais e dentro de padrões de beleza hegemônicos como representações de super-heroínas; entre outros.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. **2022 Worldwide Box Office**. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2022/?grossesOption=totalGrosses>>. Acesso em 23 jul. 2022.
- BRASIL. **LEI Nº 11.340, DE 7 DE AGOSTO DE 2006**. Lei Maria da Penha. Brasília, 2006.
- CASETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999.
- COOGAN, Peter. **Superhero: The Secret Origin of a Genre**. Monkeybrain, 2006.
- DYER, Richard. The Role of Stereotypes. MARRIS, Paul; THORNHAM, Sue Thornham. **Media Studies: A Reader**, 2nd Edition. Edinburgh University Press, 1999.
- FREIRE FILHO, J. (2008). Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS**, 12(28), 18-29. Disponível em <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3333>>. Acesso em 22 jul 2022.
- GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo, Editora Pontocom, 2016.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- LAUZEN, Martha M. **IT'S a man's (celluloid) world**. Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019. Center for the Study of Women in Television and Film at San Diego State University. San Diego, 2019. Disponível em <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_REV.pdf> . Acesso em 12 jul. 2022.
- KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: Edusc, 2001.
- LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. **Revista estudos feministas**, v.1, n. 1, 1993.
- LEPORE, Jill. **A história secreta da Mulher-Maravilha**. 2. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2017.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis-RJ, Vozes, 1997.
- MORIN, Edgar. **A integração cultural**. Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo – I: neurose. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 [1962].
- MULVEY, L. **Cinema e Sexualidade**. In: Xavier, I (Org.). **O Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.
- _____. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 437-454. 1983.
- _____. Entrevista. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 351 - 362, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26887.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2019
- NERONI, Hilary. **The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema**. Albany, State University of New York Press, 2005.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**. São Paulo: EDUNESP, 1992.
- _____. **Gender and politics of history**. Columbia University Press, N.Y., 1988.
- SOUZA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, [online], vol.25, n.1, p. 9-29, 2017. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/48512/33659>. Acesso em 20 jul. 2022.
- STEFFEN, Lauren; HENRIQUES, Mariana; LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. Análise cultural-midiática como protocolo teórico-metodológico de pesquisas em comunicação. **Anais. XXVII Encontro Anual da Compós**. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 05 a 08 de junho de 2018. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/interc/a/Jf4VcrCqtKwpLLW5jrN6Rwn/abstract/?lang=pt>>. Acesso em 21 jul. 2022.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

As representações da violência de gênero a partir do cinema de Karim Aïnouz: uma análise do filme “A vida invisível”

Fernanda Perez Mendonça

Introdução

Esta pesquisa apresenta uma análise das representações da violência de gênero a partir do filme (cultura registrada) do cineasta brasileiro Karim Aïnouz, “A vida invisível” (2019), com o objetivo de compreender de que forma essas representações, pensadas a partir das normas patriarcais hegemônicas, dialogam com o contexto de produção do objeto de estudo (cultura vivida). A fundamentação teórica e metodológica (análise cultural-midiática) está aportada nos Estudos Culturais, campo que trata a produção de conhecimento teórico também como uma prática política, e ainda tem o suporte pontual da análise fílmica. Além de problematizar dos comportamentos violentos masculinos, que ocorrem no contexto de uma sociedade patriarcal e misógina. Para tanto, exploramos as origens, as motivações e a trajetória das práticas de violência de gênero por meio de um levantamento conceitual e da exploração do contexto social que permeia esse cenário.

Entre as motivações para esta pesquisa, estão o alto índice de violência contra a mulher no Brasil, que registrou um total de 266.310 casos de lesão corporal dolosa em decorrência de violência doméstica e 66.123 boletins de ocorrência de estupro e estupro de vulnerável, em 2021. Já a escolha do filme para fazer tais debates, se deu pelo precedente aberto pela obra, que traz à tona questões de gênero a partir de um ângulo progressista quando comparado ao cinema dominante massivo.

Assim, é fundamental problematizar as representações midiáticas da violência de gênero para pensar o papel dos meios de comunicação nesse cenário, levando em conta que as representações são construídas e circulam por meio da linguagem (HALL, 1997), na intenção de entender os fenômenos do nosso mundo e contribuir para mudá-los (MARIA ELISA CEVASCO, 2016). Aqui, compreende-se a sétima arte como detentora de potencial para mediar a conformação das identidades contemporâneas, a construção de representações e significados e formar a opinião dos indivíduos numa sociedade com alto índice de violência contra a mulher. Questionar as representações da violência de gênero no cinema é também pensá-lo enquanto um construtor do imaginário social, tendo em vista que a partir desse lugar pode contribuir para o aumento ou para a redução das desigualdades de gênero.

Para E. Ann Kaplan (1995, p. 45), o cinema traz uma carga grande da ideologia patriarcal nos seus signos “que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica — maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal”. Para a autora, o dispositivo cinematográfico pode iludir e confundir a realidade com a ficção, tomando para si a tarefa de reforçar o imaginário da mulher “ideal” por meio do seu aparato e visto que são os homens que dominam o mercado audiovisual, o resultado da enunciação possivelmente terá marcas do modo de pensar masculino, que geralmente expõe a mulher como um objeto.

Após o desenho desse panorama, o problema desta análise é sintetizado da seguinte maneira: “De que forma as representações da violência de gênero presentes em “A vida invisível”, pensadas a partir das

normas patriarcais hegemônicas, dialogam com a cultura vivida?”, objetivando, principalmente, analisar e interpretar essas representações a partir do filme, tendo como ponto de partida as normas patriarcais hegemônicas para entender como elas relacionam-se com a cultura vivida.

Na próxima seção, é apresentado os Estudos Culturais em sua relação com os estudos de cinema e o conceito de representação, a partir de Hall (2016) e Kathryn Woodward (2012).

Estudos Culturais: cinema e representação

Entre os produtos culturais massivos investigados pelos Estudos Culturais, está o cinema pensado desde os elementos cinematográficos e do contexto cultural, econômico e histórico de produção e recepção do filme, interessando-se “por sua disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo, no qual os textos estão inseridos em uma matriz social e produzem conseqüências sobre o mundo” (STAM, 2003, p. 250). Assim, o estudo dos sentidos, que são produzidos e recebidos por meio dos produtos culturais, sai do âmbito estrito do texto fílmico e passa a acontecer na sua relação com o público, as instituições e o contexto cultural, pontuando os momentos de resistência aos sentidos hegemônicos e os de manipulação.

Stam (2013) acredita que os Estudos Culturais colocam-se como uma possibilidade diante do estruturalismo e da psicanálise, utilizados nas análises cinematográficas e considerados a-históricos, pois enxergam na cultura um local de construção de subjetividades, que está intimamente ligado com as representações midiáticas. Esse campo interdisciplinar optou por ver o cinema como mais uma prática cultural, se opondo à metodologia quantitativa para os estudos das audiências dos meios de comunicação de massa, devido ao seu determinismo estatístico, e à *screen theory* também conhecida como a teoria do cinema, advinda da semiótica, pelo fato das suas atenções serem restritas a um meio específico de comunicação, o cinema. Essas direções teóricas também ocasionaram uma falta de foco às características particulares da sétima arte nas pesquisas realizadas. Turner (1997) aponta que naturalmente houve uma incorporação do cinema, enquanto objeto de pesquisa, pelos Estudos Culturais, pois o campo preocupava-se em entender os meios utilizados para a disseminação dos significados sociais constituídos pela cultura, entre eles o próprio cinema, que não era o foco em si. Essa falta de especificidade fez com que alguns estudiosos do cinema, reivindicassem a irrelevância dos Estudos Culturais para as suas pesquisas, pois essa corrente teórica havia deixado de estudar a sétima arte enquanto expressão erudita e passado a pesquisar produtos mais populares, supostamente de pouco valor cultural. Posicionamento esse que Stam (2013) crítica, visto que os estudos de cinema já estiveram no lugar de menosprezados e precisaram lutar pela legitimidade das suas pautas.

Apesar das críticas, fica claro que os Estudos Culturais abordaram o cinema como sendo mais do que um meio pelo qual os significados da cultura são transmitidos, o considerando uma prática cultural, pensamento que norteou os estudos de Hall (1989) sobre identidade e representação estabelecendo uma linha teórica, que permite pensar a forma fílmica, mas, principalmente, as formas culturais como um todo (ANGELA PRYSTHON, 2006). Para o pesquisador jamaicano representação é um dos pontos-chaves da circulação cultural, conectando o sentido e a linguagem à cultura e também parte essencial de como os significados são produzidos e compartilhados por uma determinada cultura por meio da linguagem, atuando na classificação do mundo e das relações que ocorrem no seu interior. Enquanto que para Woodward (2012), é o significado gerado pela representação que dá sentido à experiência e àquilo que

somos, podendo os sistemas simbólicos tornarem possível o que somos e o que podemos nos tornar. São esses sistemas e a linguagem que dão sentido, por aquilo que representam, à identidade. Sendo que essa constitui-se no relacional, ou seja, tem um referencial do qual precisa distinguir-se e é aquilo que o seu referencial externo não é, sendo assinalada pela diferença. “Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2012, p.18). Essa produção de significados, segundo a autora, ocorre na cultura, trazendo uma preocupação com a identificação. Os significados produzidos dependem do sistema simbólico em que estão inseridos e sempre podem ser contestados e alterados (WOODWARD, 2012).

Além dessas contribuições conceituais, o viés feminista dos Estudos Culturais inseriu nos estudos do campo a categoria analítica gênero, que será aprofundada na próxima seção.

Relações de gênero e poder

Para pensar as relações de gênero como relações de poder, é preciso entender a estrutura que sustenta e alimenta o seu desenvolvimento, já que a violência de gênero não é um comportamento natural, e sim aprendido em uma determinada cultura que, para Hall (1997) ajuda a dar sentido para aquilo que é dito, a entender e interpretar, a organizar a conduta dos membros de uma sociedade, uns em relação aos outros.

Portanto, para compreender porque determinadas práticas culturais perpetuaram-se ao longo do tempo, passando a fazer parte de uma cultura hegemônica, aciona-se o conceito de hegemonia de Gramsci, que, a partir da definição do marxismo, a estabeleceu como uma complexa relação de forças políticas, sociais e culturais, constituindo-se em uma maneira específica de dominação (GRAMSCI, 2002). Dessa forma, a tomada de consciência das contradições da vida material não é algo automático, já que a concepção de mundo que alguns sujeitos têm nem sempre é coerente com a realidade vivida, graças ao senso comum que, segundo Gramsci (2013), faz parte do folclore da filosofia e como tal se apresenta de várias formas, tendo como principal característica ser uma “concepção desagregada, incoerente, inconsequente, conforme a posição social e cultural das multidões das quais ele é a filosofia”. Nesse contexto, os intelectuais são os prepostos do exercício da hegemonia, agem como um senso crítico, pois medeiam a superação da concepção incoerente da realidade, principalmente, da econômica, construindo uma visão coerente para determinado grupo social, dos quais são representantes. A intenção é a hegemonia, a unificação de seus membros e “o exercício da direção ideológico-cultural da sociedade” (MORAES, 2018, p. 175).

Em termos de analogia, pensa-se aqui os patriarcas ocupando a posição dos intelectuais na estruturação da sociedade patriarcal, cenário em que se dá o desenvolvimento das relações de gênero, que são de poder, e em que estão inseridas a violência de gênero. Portanto, o patriarcado, concebido conforme Heleieth Saffioti (2004, p. 56), como a dominação masculina “que torna natural essa dominação-exploração”, faz esse trabalho de organização cultural, usando a sociedade civil, como espaço para o exercício da hegemonia.

Esse pensamento será vital para entender as representações da violência de gênero a partir do filme a “A vida invisível” (2019), tendo em vista que gênero será analisado a partir da concepção da autora feminista Joan Scott (1995), que rejeita as justificativas biológicas usadas para subordinarem as mulheres:

Em vez disso, o termo "gênero" torna-se uma forma de indicar "construções culturais" - a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres (SCOTT, 1995, p. 75).

Esse descolamento entre a noção de gênero e sexo biológico foi fundamental para a problematização da violência de gênero, pois afastou o mito de que as mulheres são seres frágeis e submissos. Ideias que diferenciam esse tipo de violência das demais, já que o agressor não vê a vítima como um igual, mas como outro inferior, pensamento construído culturalmente dentro das sociedades patriarcais. “O homem violento [...] é gestado pelo ordenamento social patriarcal e nutre, através de suas práticas sociais, este tipo de relações de gênero” (SAFFIOTI, 1994, p. 452), e não por ser a essência masculina biologicamente violenta.

Lourdes Maria Bandeira (2014) entende que a violência de gênero é incentivada pelas desigualdades calcadas na condição de sexo, que se iniciam no seio familiar, em que as relações de gênero são sinônimo de relações hierárquicas, que podem ser intensificadas dadas as condições de classe e de raça e traz à tona práticas violentas de cunho sexual, moral ou física, que ocorrem contra as mulheres na esfera privada ou pública.

Saffioti (2001) explica que a violência de gênero faz parte da constituição da sociedade no Brasil e é uma forma específica de violência, que ocorre nas relações de gênero em que os homens determinam a conduta das mulheres com a autorização ou tolerância da sociedade para punir o que lhes parece incompatível com o comportamento imposto.

Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência (SAFFIOTI, 2001, p. 115).

Nessas relações hierárquicas, além da dominação masculina, há também uma ideologia que a legitima e que está fundamentada em uma estrutura de poder, que promovendo um ambiente em que o comportamento violento dos homens é dado como natural e a agressão é vista como uma forma justa de punição para as mulheres que extrapolam as normas impostas pelo patriarcado.

Na seção seguinte, abordamos o percurso metodológico, que nos possibilitou fazer a análise das representações da violência de gênero a partir do filme “A vida invisível” (2019), de autoria de Karim Aïnouz.

Percurso metodológico

Nesta seção, são apresentadas as metodologias utilizadas para a análise do objeto de estudo: a principal delas é a análise cultural-midiática, enquanto a análise filmica foi acionada pontualmente. Ainda explora-se o diagrama que sintetiza a proposta metodológica própria deste trabalho, inspirada nos estudos já realizados pelo Grupo de Pesquisas Estudos Culturais e Audiovisualidades (Poscom-UFSM).

Análise cultural-midiática

Oriunda da análise cultural, idealizada por Raymond Williams (2003, p.95), um dos fundadores dos Estudos Culturais, o protocolo-midiático é “[...] a tentativa de descobrir a natureza da organização que constitui o complexo dessas relações” e torna possível a construção de um percurso metodológico único de acordo com os objetivos da pesquisa e as demandas próprias de cada objeto. Neste caso específico, o estudo de um filme, produto midiático que integra a cultura registrada, com o intuito de analisar as representações da violência de gênero, levando em conta o contexto cultural, social, político, histórico e econômico do período de ambientação deles (cultura vivida), pensados a partir das normas patriarcais hegemônicas.

Ainda por sua origem na análise da cultura, o protocolo utilizado aqui também possibilita uma crítica comprometida da esfera cultural para entender o funcionamento da sociedade e transformá-la. Sendo a cultura definida como um campo de disputas e diferenças sociais, que não é ditado somente pelo econômico e sofre com as influências de diversas dimensões, como a social e a política, passando a ser também tratada como força produtiva, e não mais apenas como reprodutora, a partir do que é efetivamente vivido pelos sujeitos, ou seja, a cultura vivida.

Ademais, a análise cultural-midiática busca compreender as condições sociais e institucionais nas quais os sentidos são produzidos e recebidos dentro de uma sociedade e ao ser direcionada para a esfera midiática permite pensar as relações humanas no contexto de inter-relação com as mídias, levando em consideração que as condições de produção não determinam, mas atuam na fixação de limites e do estabelecimento de pressões, em um processo dinâmico de relações e tensionamentos, o que demonstra que as práticas são relativamente autônomas e constantemente interligadas. Enquanto protocolo analítico investiga a construção das representações midiáticas, partindo de uma perspectiva política, conjuntural e relacional, em que produção e consumo estão articulados, embora o foco desta pesquisa recaia sobre a produção. A análise ainda compreende que os produtos não existem isoladamente nem devem ser pensados apenas a partir das suas características internas. Nesse sentido, desde o uso da análise cultural-midiática, conseguiu-se inserir o filme trabalhado em um contexto mais amplo, em que se constitui parte da complexidade da cultura vivida do período em que foram produzidos, mostrando que o meio cultural, no qual estão integrados, é um lugar de conflito, negociação de formações sociais e de poder atravessado por tensões políticas, históricas, econômicas e sociais.

Williams (2003) também preconiza a existência de três níveis diferentes de cultura: vivida, registrada e tradição seletiva, sendo que as duas primeiras são trabalhadas na análise interpretativa da violência de gênero e fazem parte do diagrama que sintetiza o percurso metodológico deste trabalho, que será apresentado em breve. A cultura vivida é aquela presente num momento e lugar determinado, aqui representada pelo contexto que circunda as produções cinematográficas em questão. A registrada é aquela que pode ser apreendida por meio de registros feitos, por exemplo, nas obras de arte, literária e cinema.

A seguir, é feito um apanhado breve sobre a análise fílmica, que também propõe a averiguação do contexto que circunda as produções investigadas.

Análise fílmica

A análise fílmica, especificamente desde a perspectiva de Vanoye e Goliot-Lété (1994), é usada neste artigo como ferramenta, sem a pretensão de uma exploração profunda, e sim com o objetivo de dar

conta dos aspectos técnicos que contribuem para a interpretação das representações da violência de gênero em “A vida invisível” (2019).

Um dos seus passos básicos é assistir repetidas vezes, com olhar de analista, o filme a ser interpretado. É preciso ser flexível na hora de decompô-lo em seus elementos constitutivos para que seja possível perceber resultados diferentes das hipóteses levantadas, para tanto é necessário examinar sistematicamente o objeto: despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar o que só pode ser vistos no filme como um, “portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ,1994, p. 15).

Existem duas tarefas obrigatórias na análise fílmica de sentido científico: descrever e interpretar, respectivamente. A primeira consiste na desconstrução do objeto, descrevendo-o do ponto de vista fílmico (planos, cenografia, narração), para, assim, distanciar-se dele. A segunda tarefa é orientada pelo estabelecimento de elos entre os elementos que foram isolados e pela compreensão do significado deles num todo significante, ou seja, a reconstrução o filme (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ,1994). Durante a análise, as fases de desconstrução (descrição) e de reconstrução (interpretação) não devem seguir uma sequência cronológica, e sim serem alternadas.

Diagrama metodológico

Para ilustrar a proposta metodológica, foi utilizado um diagrama síntese tendo como referência o circuito de Richard Johnson (2006), selecionado por aproximar-se mais do escopo investigativo desta análise, mesmo que sem pretensão de englobar todas as questões problematizadas nele. Dessa forma, foi elaborado uma adaptação dos principais conceitos do autor às especificidades demandadas pelo nosso objeto focado na produção de um produto cultural midiático, investigado e analisado tendo como lastro a análise cultural de Williams (2003).



Figura 1 — Diagrama metodológico
Fonte: elaboração própria.

Na intenção de responder a problema do estudo, a figura apresenta as esferas relacionadas entre si, visto que se influenciam mutuamente.

A seguir, será apresentado o filme, a sua análise e interpretação.

Apresentação de “A vida invisível”

“A vida invisível” narra a história das irmãs inseparáveis e melhores amigas, Eurídice (18 anos) e Guida Gusmão (20 anos), que vivem a rigidez de uma família patriarcal, em que o pai (Manuel) exerce a autoridade sobre os demais membros. A história tem como pano de fundo principal a capital Rio de Janeiro, da década de 1950. A caçula é introvertida e sonha em ser uma pianista reconhecida mundialmente; enquanto a primogênita é extrovertida e tem a ambição de viver o presente e de experimentar grandes histórias de amor. Para isso, conta com a cumplicidade da irmã, que, mesmo contrariada, acaba acobertando as suas aventuras. Numa dessas ocasiões, Guida foge para a Grécia com o seu namorado. Pouco tempo depois, Eurídice casa-se com Antenor. A partir daí, as duas perdem contato, pois a irmã mais velha passa a ser considerada uma má influência, o que faz com que o pai afaste as duas. Até o final do filme, acompanhamos a história de duas mulheres que sofrem com os mandos patriarcais e com a ausência uma da outra.

Análise e interpretação da violência de gênero – A Vida Invisível

Para organizar a análise e devido à restrição de espaço, optou-se por observar a violência de gênero por meio de três cenas selecionadas de violência psicológica, física e sexual, especificamente as que envolvem as protagonistas Eurídice e Guida. Acrescenta-se que a opção de não seguir a ordem cronológica do filme tem a finalidade de apropriar-se de forma mais completa da relação que se estabelece entre narrativa, empiria e teoria, pois muitos fatos têm a mesma origem histórica e social.

Na primeira cena analisa (01:48:27 a 01:52:46), assistimos a uma situação de violência psicológica, que ocorre quando Antenor, marido de Eurídice, a humilha, constrange e manipula. A agressão ocorre em frente ao pai e a filha dela, “Cissa”, de aproximadamente 4 anos, e é desencadeada porque a mulher foi fazer uma prova para o conservatório de música:

Antenor: - Conta pro seu pai a novidade! Vai conta pra Cissa!

O pai, então, pergunta sorridente para Eurídice se ela está grávida, ao que o marido responde:

- Só se for de outro homem! É que quando a mulher começa a mentir pro marido, é natural que ele comece a desconfiar. Tô errado?

E, agora, dirigindo-se à Cissa indaga:

- Você sabe onde a sua mãe tava, filhota? Fazendo uma prova. Enganou o papai, deu uma escapulida e foi fazer uma prova de piano.

Ao que a filha questiona: - Mas não é o sonho dela?

Finalmente, Eurídice pronuncia-se e conta que foi aprovada em primeiro lugar. Antenor ironicamente a parabeniza e a questiona:

- Qual que é o plano agora, Ticinha? O que você quer da vida? Quer viver de piano? Quer que eu largue os Correios e fique cuidando da casa? Eu fico arrumando tudo direitinho...Eu amarro um lenço na cabeça e fico cuidando da casa.



Figura 2 - “Conversa” em família
Fonte: filme “A vida invisível”.

O marido deixa claro no diálogo que os serviços domésticos não são compatíveis com as atividades masculinas e que é obrigação da mulher cuidar do lar e ser responsável pela criação dos filhos. Sobre isso, Kaplan (1995) diz que é comum assistirmos a mulher renunciando aos seus desejos em nome da necessidade do patriarcado e internalizando valores de sacrifício, que vão de encontro às suas vontades, em nome da família para que esse sistema permaneça em pleno funcionamento. “Uma vez que tal tipo de sacrifício é constantemente exigido das mulheres (tanto na arte como na vida) vale a pena examinar até que ponto tais gestos são de fato “nobres”. (KAPLAN, 1995, p. 75).

Segundo pesquisa realizada em 2019 pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), o Brasil está classificado como o 17º pior desempenho do mundo quando a pauta é a divisão das tarefas domésticas entre homens e mulheres. Devido a essa desigualdade, **as brasileiras gastam quatro vezes mais tempo em tarefas não-remuneradas, chegando a trabalhar 10 dias a mais por ano quando comparadas aos homens. Essa atribuição da responsabilidade da esfera privada, muitas vezes, exclusiva às mulheres é ainda mais comum quando pensada na década de 1950 e faz parte de um contrato sexual**, conforme explica Ana Maria Colling (2004, p. 31-32), com base nas ideias de Carole Pateman (1993).

Este contrato definiu que as mulheres seriam confinadas no mundo privado, visto como politicamente irrelevante, e os homens atuariam no público, lugar da liberdade civil, da política e do poder por excelência. A diferença sexual se converte em uma diferença política.

Além dessas limitações impostas pelos papéis sociais, outras como a não permissão para votar também constituem a história das mulheres. Foi apenas no século XX, em 1932, 18 anos antes do contexto histórico em que se desenvolve a trama de “A vida invisível”, que as brasileiras conquistaram o direito a voto, até então só permitido aos homens. As consequências desse impedimento são perceptíveis até hoje no cenário político brasileiro e foram mostrados pelo estudo do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD, 2020) e pela ONU Mulheres sobre paridade política de gênero, que levantou dados de 11 países latino-americanos e constatou que o Brasil ocupa a 9ª posição.

No próximo trecho analisado, podemos ver as cenas que mostram violência física contra Guida, que é punida por seu ato imoral de fugir com o namorado sem casar. “O custo da sua 'independência' é a degradação moral, já que devido ao sistema machista em que está encerrada, ela tem que ser punida pela resistência aos códigos estabelecidos para as mulheres” (KAPLAN, 1995, p. 104). Isso se desenrola em um cenário (1950) em que o matrimônio, era considerado o momento mais importante na vida de uma mulher, em que ela passa da tutoria do pai para a do esposo.

Assim, no seu retorno ao Brasil, solteira e grávida, depois do seu relacionamento não ter dado certo,

ela vai direto para a casa dos pais e a cena é ambientada (00:33:30 a 00:39:14) num dia de muito sol e calor no Rio de Janeiro em que predominam, assim como em outras partes do filme, um contraste marcante das cores verde, azul e amarelo, que estão presentes nos cenários e no figurino das personagens, que, de acordo com Aïnouz¹ se deu como uma forma de subversão das normas de gênero. Ainda sobre os aspectos fílmicos dessa cena, também podemos interpretar que Guida é construída como “mocinha”, enquanto o pai, como o “vilão”. Esse posicionamento pode ser percebido nas imagens que mostram a protagonista sorrindo e sendo afetuosa (Figura 2), enquanto Manuel mantém o rosto fechado e uma postura de autoridade em relação à filha, e no discurso, que é parte da estrutura representacional percebida quando olhamos para os papéis ficcionais, os sociais e os esquemas culturais que identificam o lugar em que são colocados os personagens e que causam, por meio do acesso a sentimentos, como a empatia, a identificação ou aversão a determinado personagem (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994).



Figura 2 – Guida espera o acolhimento dos pais
Fonte: filme “A vida invisível”.

Com saudades, Guida chega abraçando a mãe e o pai, que logo a afasta e passa a agredi-la fisicamente, com empurrões e puxões de cabelo, e psicologicamente, por meio de insultos sobre ser uma puta e “mãe solteira”. As agressões ocorrem diante dos olhares de Ana Gusmão, que tenta conter Manuel, mas é repudiada também com violência e vê a filha ser expulsa de casa, mesmo diante das suas súplicas de estar grávida e não ter pra onde ir, pela porta dos fundos, debaixo de um céu nublado e chuvoso, ao contrário de quando chegou à casa da família esperançosa de reencontrar o amor fraterno (Figura 3).

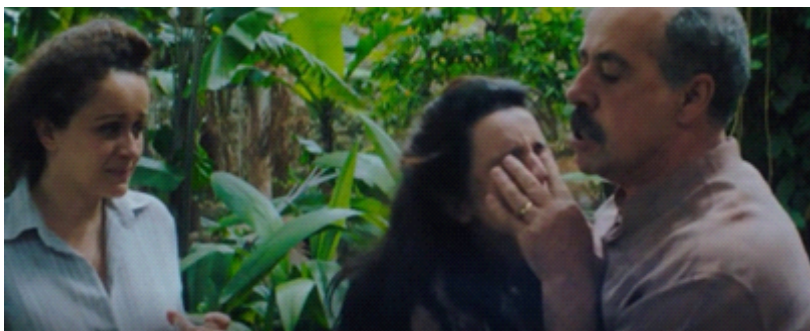


Figura 3 – Guida é recepcionada com violência
Fonte: filme “A vida invisível”.

Para Saffioti (2004, p. 56), o patriarcado diz respeito à hierarquia da sociedade e “[...] torna natural essa dominação-exploração”, assim como concede direitos sexuais aos homens em detrimento das mulheres e configura-se como uma estrutura de poder que faz uso tanto da violência quanto da ideologia.

Quando chegamos ao último fragmento observado (00:24:30 a 00:30:08), vimos a concretização do estupro marital sofrido por Eurídice no dia do seu casamento com Antenor. Entre beijos e toques invasivos promovidos pelo homem, o casal é mostrado embriagado no quarto, onde a meia luz em tom amarelado dá a sensação de um ambiente quente e lembra a representação de um quarto de motel (Figura 4). Na cama, enquanto a mulher está visivelmente alcoolizada, o agressor investe em carícias sexuais contra a vontade da esposa.

¹Entrevista publicada no site da Revista Continente

enquanto a mulher está visivelmente alcoolizada, o agressor investe em carícias sexuais contra a vontade da esposa.



Figura 4— Estupro na lua de mel
Fonte: filme “A vida invisível”

Passando mal, Eurídice vai para o banheiro e é seguida por Antenor, que segue as investidas enquanto ela vomita. Tonta, é empurrada e cai dentro de uma banheira, enquanto a cena flerta com certo tom jocoso, típico do personagem, ele vai pra cima dela e consuma o estupro. Durante a agressão, a câmera não percorre invasivamente o corpo da mulher, não sexualiza ou romantiza o ato, e, predominantemente, mantém o foco nas expressões da vítima (Figura 5), o que pode ser interpretado como uma tentativa de não objetificar o corpo dela.

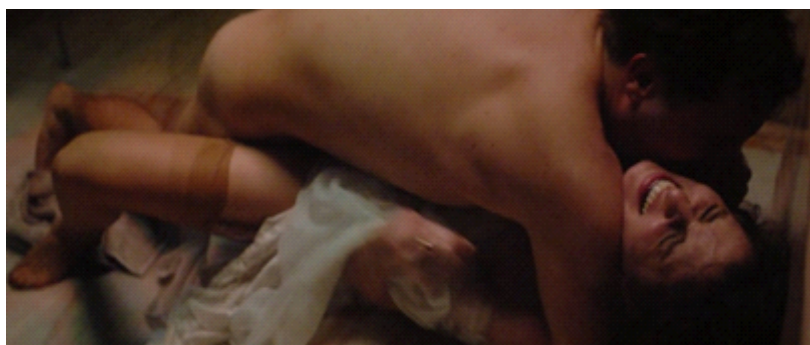


Figura 5 – Foco no sofrimento da vítima
Fonte: filme “A vida invisível”.

A agressão sexual continua no chão do banheiro, enquanto a câmera mostra as expressões de dor, medo e pavor da vítima, que demonstra não estar bem, o que não sensibiliza o marido, que continua o ato criminoso. “Via de regra, a violação sexual só é considerada um ato violento quando praticada por estranhos ao contrato matrimonial, sendo aceita como normal quando ocorre no seio do casamento” (SAFFIOTI, 1994, p. 443).

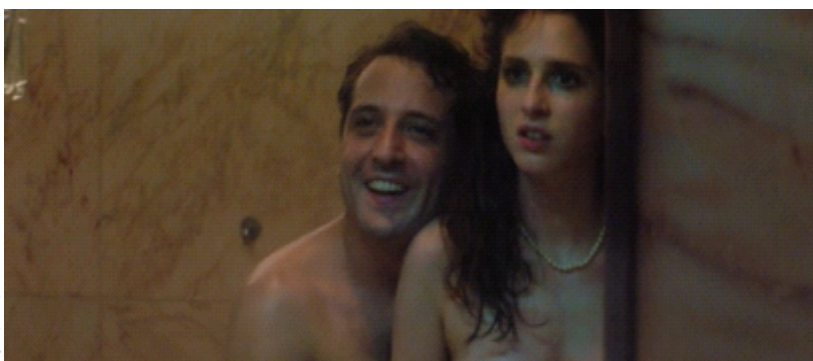


Figura 6 - “Reflexo” da imagem do casal no espelho
Fonte: filme “A vida invisível”

Ao final, os dois levantam-se, e ele a coloca na frente do espelho (Figura 6), por onde a câmera fita o casal em primeiro plano. Então, entendemos que esse ato foi o *gran finale* de uma performance de demonstração de poder e posse que apenas começou com o estupro.

Considerações finais

Após análise e interpretação, o **problema** desta pesquisa, “De que forma as representações da violência de gênero, presentes em “A vida invisível”, pensadas a partir das normas patriarcais hegemônicas, dialogam com a cultura vivida?” foi respondido a partir da conclusão que, de maneira geral, essas representações dialogam fidedignamente com a cultura vivida, explorada por meio da investigação do contexto histórico, social e político da década de 1950, na intenção de contemplar o produto estudado desde uma perspectiva das relações de poder e gênero.

Essa fidedignidade fica nítida nos atos violentos contra as mulheres, que eram pouco ou nada problematizados na década de 50. Também é possível pensar nessa posição do filme a partir da história de Guida com comportamentos considerados fora do padrão moral da época, punida com o abandono da família. E de Eurídice, que cumprindo a maioria das regras morais impostas às mulheres, vive um casamento sem felicidade ou amor, é mãe compulsoriamente e julgada moralmente quando expressa seus desejos profissionais. Situações comumente vividas na década de 1950 em que as mulheres não possuíam autonomia sobre as suas vidas, corpos, questões financeiras, reprodução ou trabalho.

Ainda é possível exemplificar esse flerte das representações da violência de gênero com as normas patriarcais dominantes presentes na cultura vivida da época, citando: os abusos e as agressões por meio de violência psicológica, física e sexual, que é naturalizada no estupro marital, que se quer era considerado estupro à época. Além disso, no âmbito geral da representação feminina, percebeu-se a infantilização das mulheres, exercício de poder econômico, sexual, político e emocional dos homens sobre elas, precariedade de direitos sociais, políticos e econômicos.

Antes de finalizar, é importante mencionar que o produto midiático mostra algumas nuances contra-hegemônicas, começando pelo fato de explorar pautas de gênero caras às mulheres e à sociedade e de trazer personagens com certa agência diante dos mandos patriarcais, não sendo apresentadas como meras vítimas.

Referências

- A VIDA invisível. Direção de Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: RT Features 2019. 1 DVD (149 min.).
- BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. **Sociedade e Estado, Brasília**, v. 29, n. 2, p. 449-469, ago. 2014.
- CEVASCO, Maria Elisa B. P. Estudos culturais: fim da linha ou aposta na relevância? In: **Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação**[S.l.: s.n.], 2016.
- COLLING, Ana Maria. Gênero e História: um diálogo possível. **Revista Contexto e Educação**, Ijuí, - A n o 1 9 - n° 71/72, p 29-43, 2004.
- FÓRUM Brasileiro de Segurança Pública. **Anuário Brasileiro da Segurança Pública**, 2020. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf>. Acesso em: jan. 2021.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, v. 1.
- HALL, Stuart. Identidade cultural e representação cinematográfica. **Estrutura: The Journal of Cinema and Media**, n.36, p. 68-81, 1989.
- HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, 22 (2), jul./dez. Porto Alegre, 1997.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: EdPuc-Rio e Apicuri, 2016.

KAPLAN, Ann E. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LUCIANA, Veras. Fazendo a vida invisível. **Revista Continente**, 11 out. 2019. Disponível em <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/226/fazendo-a-vida-invisivelr>>. Acesso em jun.2020.

MORAES, G. S. M. O conceito de hegemonia no percurso dos meios às mediações. **Matrizes**, v. 12, n. 1, 2018.

ONU Mulheres. Estudo conduzido pelo PNUD e pela ONU Mulheres sobre direitos políticos das mulheres coloca o Brasil em 9º lugar entre 11 países da América Latina. **ONU Mulheres**, 24 de setembro de 2020. Disponível em:><https://www.onumulheres.org.br/noticias/estudo-conduzido-pelo-pnud-e-pela-onu-mulheres-sobre-direitos-politicos-das-mulheres-coloca-o-brasil-em-9o-lugar-entre-11-paises-da-america-latina/>>. Acesso em: nov. 2020.

PRYSTHON, A. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. E-Compós,6, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de Gênero no Brasil Atual. **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, CIEC/ECO/UFRJ, nº especial, 2º semestre de 1994, pp.443-461.

SAFFIOTI, Heleieth. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu** (16), p. 115-136, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004 (Coleção Brasil urgente).

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação & Realidade**. Volume 20, nº 2, julho/dezembro, Editora: Porto Alegre: p. 71-99, 1995.

STAM, Roberto. **Introdução á teoria do cinema** (tradução Fernando Mascarello). Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus 1997.

VANOYE, Francis.; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. 6ª ed. São Paulo: Papyrus, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. (p.7-72).

O cinema gay no Brasil: a representação das homossexuais em Tatuagem e Hoje Eu Quero Voltar Sozinho¹

Rodrigo Fagundes

Introdução

Ultimamente acompanhamos o crescimento cada vez maior de produções cinematográficas com temática homossexual no Brasil. Sim, nossa sociedade está se modificando constantemente e muitas barreiras que eram colocadas frente às manifestações de indivíduos da comunidade LGBTQI+ estão sendo derrubadas. Agora temos pessoas LGBTI+ sendo representadas no cinema, na televisão, na música e dentro da política. Essas representações vêm acompanhadas de mais consciência, diferente do que era feito no passado onde eram mostrados personagens LGBTQI+ de forma estereotipada, como motivo de piadas e chacota, ou eram representados sem nenhum trajeito, vestimenta ou linguajar que “denunciassem” sua orientação sexual (COLLING, 2007, p. 219). Bichas afeminadas, sapatões, bissexuais e transexuais estão fazendo com que a mídia as note e dê importância a suas vozes. Esse som está ecoando e indo cada vez mais longe, impactando e revolucionando a maneira como LGBTQI+ vinham sendo tratadas até agora.

Porém, com as mudanças políticas dentro do país, a eleição presidencial de 2018 e o avanço de um conservadorismo em todo o mundo, muitas restrições e censuras têm ocorrido com produtos voltados a temática LGBTQI+. A primeira grande demonstração do poder que possuem essas pessoas pertencentes a um movimento ultraconservador foi através do desmonte da exposição *Queermuseu* em setembro de 2017, no Santander Cultural, em Porto Alegre (RS). Grupos religiosos e políticos alegavam que a mostra promovia pedofilia, zoofilia e a intolerância religiosa, e assim, através de uma forte mobilização pelas redes sociais, conseguiram que a exposição fosse encerrada antes do tempo previsto (G1 RS, 2017). Nesse mesmo ano, no mês de novembro, Judith Butler, uma das principais escritoras sobre feminismo e teoria *queer*, estava na cidade de São Paulo para promover o lançamento do seu livro *Caminhos Divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo* (2017) e mediar alguns painéis em um seminário sobre democracia no Sesc Pompeia. Antes mesmo de chegar no Brasil, já estava sendo realizada uma petição na internet contra a vinda da autora, alegando que Butler propunha a “destruição da identidade humana por meio da desconstrução da sexualidade” (FINCO, 2017). Durante sua estadia em São Paulo, Butler foi alvo de manifestações em frente ao Sesc Pompeia e perseguida no aeroporto por uma mulher que segurava um cartaz com sua imagem desfigurada, enquanto disparava xingamentos à autora (FINCO, 2017).

Esse era o começo de um movimento que vinha em resposta ao crescimento da visibilidade midiática voltada à comunidade LGBTQI+ e que, aparentemente, incomodava bastante um setor da sociedade. Nos últimos anos, acompanhamos também diversos boicotes feitos por grupos conservadores à filmes, novelas e marcas que se atrelavam ou de alguma forma representavam pessoas LGBTQI+. Em 2019, o prefeito da cidade Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, buscou a proibição da venda e circulação, durante a Bienal do Livro do Rio de Janeiro, de uma história em quadrinhos por ela conter uma cena de beijo gay (ARAUJO, 2019). E é nesse mesmo ano em que a ANCINE (Agência Nacional do Cinema) revogou o apoio financeiro para três filmes com temática LGBTQI+ no Brasil após ação do presidente Jair Bolsonaro (EXITOÍNA, 2019).

¹Publicado originalmente na *InTexto*, v.52, 2021, em parceria com o orientador Flavi Ferreira Lisboa Filho.

Esse era o começo de um movimento que vinha em resposta ao crescimento da visibilidade midiática voltada à comunidade LGBTQI+ e que, aparentemente, incomodava bastante um setor da sociedade. Nos últimos anos, acompanhamos também diversos boicotes feitos por grupos conservadores à filmes, novelas e marcas que se atrelavam ou de alguma forma representavam pessoas LGBTQI+. Em 2019, o prefeito da cidade Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, buscou a proibição da venda e circulação, durante a Bienal do Livro do Rio de Janeiro, de uma história em quadrinhos por ela conter uma cena de beijo gay (ARAUJO, 2019). E é nesse mesmo ano em que a ANCINE (Agência Nacional do Cinema) revogou o apoio financeiro para três filmes com temática LGBTQI+ no Brasil após ação do presidente Jair Bolsonaro (EXITOÍNA, 2019).

Para compreender como se dá a representação de identidades LGBTI+ procuramos nos basear em uma comparação entre dois filmes. Essa comparação veio pelo interesse na teoria *queer* e no cinema *queer*, que procuram uma quebra de paradigmas de forma mais explícita. No cinema *queer* se enquadram, então, filmes que contestam discursos que legitimam a heteronormatividade. A partir da escolha de dois filmes diferentes na sua forma de narrar a homossexualidade, procuramos, então, traçar reflexões sobre o cinema *queer* no Brasil. Através da comparação podemos perceber melhor como esses filmes buscam ou não contestar os discursos de heteronormatividade.

Segundo dados do Grupo Gay da Bahia, que divulga anualmente um relatório de assassinatos de homossexuais (LGBTI+) no Brasil, somente em 2018 foram registradas 420 mortes de integrantes da população homoafetiva e transexual por homicídio ou suicídio decorrente da discriminação (HERMANSON, 2019). Com base nesses dados, podemos ver que o número de assassinatos por homofobia e transfobia só têm aumentado ao longo dos anos. E esses números podem ser ainda maiores, pois eles só contabilizam dados a partir de notícias de jornal e internet. Uma das formas de combater esse tipo de violência é fornecer informação e educação sexual para jovens, além da visibilidade que é necessária para essa comunidade, ensinando respeito às LGBTQI+ para a população. Essa visibilidade, no entanto, pode acontecer de diversas formas e por vezes reforçar uma visão preconceituosa e heteronormativa.

Guacira Lopes Louro (2008) comenta que o cinema tem como uma de suas funções educar sua plateia. Através de diferentes gêneros narrativos, mostra através de suas histórias novas identidades sociais enquanto pode desautorizar outras, vendo 'novas formas de ser e viver'. Assim, achamos importante estudar o cinema como forma de representação. O cinema é uma mídia que pode catalisar opiniões e a forma como conduz sua narrativa pode ajudar na luta pelos direitos homossexuais. Utilizando autores pertencentes aos Estudos Culturais e à teoria *queer*, pretendemos analisar como as homossexuais são representados no cinema brasileiro contemporâneo e de que forma isso contribui para uma luta contra a discriminação. Além de apresentar o histórico de representação das homossexuais no cinema brasileiro, focaremos na análise dos dois filmes que apresentam discursos e formas de expressão bem diferentes entre si.

Representação e identidade de gênero

É necessário, antes de refletir sobre temas como o gênero e a sexualidade, entender mais sobre como são formadas as tais identidades de gênero e a suas relações com as representações. Kathryn Woodward (2014), no livro *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, considera a identidade como uma formação de diversos fatores, como a diferença, o fator social e a simbologia. Para Woodward (2014), uma identidade depende de outra para existir. É na relação de diferença que ela se afirma, se distinguindo daquilo que ela não é. “Assim, a construção da identidade é *tanto* simbólica *quanto* social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais” (WOODWARD, 2014, p. 10).

Suas concepções sobre as formações de identidade estabelecem diversas conexões com as

homossexuais e o movimento LGBTQI+. Primeiramente, já no modelo binário de hétero/homo podemos ver a necessidade de negação de um para a existência do outro. Ao normatizar um modo de identidade e tentar fixá-lo, já se pressupõe o descarte de outro. Assim, as que se encaixariam dentro dessa norma seguiriam o que é “correto” e as que não seguissem seriam as diferentes, “incorretas”. Então, como vemos atualmente, a tentativa de muitas pessoas de só validar os discursos e as relações heterossexuais, seria uma luta para afirmar essa identidade. Gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais seriam o “outro” a ser contestado para a afirmação. Silva (2014) conclui que a identidade e a diferença estão em relação de estreita dependência, sendo que a diferença vem primeiro que a identidade, a diferença seria o processo no qual ambas são produzidas.

Porém, precisamos ter consciência de que a identidade e diferença são criações sociais e culturais, dessa maneira, elas são, então, definidas por meio da linguagem e, por isso, marcadas pela indeterminação e a instabilidade que os signos possuem. Temos que levar em conta também o poder que possui uma representação. “Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (WOODWARD, 2014, p. 18). Isso fomenta a desigualdade social e faz com que alguns grupos sejam excluídos e estigmatizados.

A falta de representatividade de identidades *queer* na mídia brasileira mostra como a pauta LGBTQI+ é tratado como desviante e anormal. A heteronormatividade é o que rege os meios de comunicação. Sempre são retratados casais heterossexuais onde a mulher precisa apresentar traços de feminilidade e uma beleza feminina, e o homem tem que ser o macho ativo, com uma masculinidade intocável. As homossexuais, quando representados, devem seguir essas normas também. Um homem gay e a mulher lésbica devem seguir os padrões de masculinidade e feminilidade. Quando não são retratados assim, são motivos de piada e alívio cômico para o enredo. Quando falamos de travestis e transexuais a representatividade é ainda menor e mais pejorativa. Podemos notar muito bem que quando o homossexual é motivo de piada em alguma narrativa, isso é aceito pela sociedade e até se torna sucesso. Mas, quando se procura tratar de assuntos mais sérios relacionados ao tema, mesmo que os personagens sigam os padrões heteronormativos, a audiência acha invasivo, desrespeitoso, um ultraje à “família tradicional”. Em uma análise das personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo, Leandro Colling (2007) concluiu que “a emissora vem alternando personagens afetados e estereotipados com personagens ditos 'normais', ou seja, que não apresentam nenhum trejeito, vestimenta ou linguajar que possa 'denunciar' a sua orientação sexual” (COLLING, 2007, p. 219).

Segundo Hall (2005), a identidade é algo formado ao longo do tempo, ela está sempre em processo de formação. Assim, devemos considerar a formação da identidade como um processo de *identificação*, e não como uma coisa acabada em si. Essas concepções de identidade formada através de identificações são contrárias ao pensamento de que a identidade de gênero é definida de acordo com o sexo. A contemporaneidade trouxe a possibilidade de visualizarmos uma cultura global e com ela mais diversidade de ideias e concepções. A heteronormatividade é uma visão antiquada de um sujeito que deve ter a sua identidade de acordo com o seu sexo, sendo assim, com aparência, gestos, atitudes de acordo com algo pré-determinado e que o qual deve seguir idêntico a vida inteira. Atualmente, percebemos muito mais a complexidade dessa relação de gênero e sexo, como também que a formação da identidade homossexual acontece em vários níveis de identificação e que elas podem coexistir com outras identidades.

Gênero e sexualidade

Contribuindo aos estudos sobre gênero e sexualidade, Judith Butler (2003), em seu livro *Problemas*

de gênero: feminismo e subversão da identidade, discute a dualidade do sexo tratado como uma formação natural e o gênero como algo construído socialmente. Com isso a autora desmonta um dos princípios da teoria feminista, de ter uma identidade definida para as mulheres. Ela indica uma inexistência desse sujeito ao criticar o modelo binário.

Para Butler (2003), mesmo o gênero sendo uma construção social originado por uma cultura, ele também é determinado e não algo de livre arbítrio. Isso mostra como a cultura da sociedade ainda é uma cultura machista. Para a nossa sociedade o homem e a mulher devem ser, respectivamente, masculinos e femininos. Um corpo masculino ou feminino deve corresponder com o seu gênero. Então, o gênero tratado como formação de uma cultura pode parecer flutuante, optativo, mas ele é tão determinado quanto a biologia para o sexo. O gênero de pessoas trans e travestis é um desses casos onde o que é mais relevante para sociedade é o órgão que carregam entre as pernas. Suas identidades são definidas e, assim, construídas para respeitarem os códigos sociais que carregamos há muito tempo, os quais são tão difundidos que não abrem brechas para a contestação.

Para traçar um pensamento sobre sexualidade, foi utilizado como fonte a obra de Foucault (2014) *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. No livro o autor busca explicar o surgimento de discursos sobre o sexo e a sexualidade. No início do século XVII o sexo era tratado de forma muito banal. Era um assunto que era tratado com naturalidade, entre crianças e adultos. Essa visão do sexo acaba sendo encerrada com a força da moral da burguesia vitoriana. A sexualidade passa a ser algo restrito à família conjugal, tendo como a única função a reprodução.

O autor começa então a contestar essa ideia. Para ele a sexualidade não é de fato silenciada e fadada à ignorância ao seu respeito. A isso ele chama de hipótese repressiva. Segundo Foucault (2014), os discursos sobre sexo começam a multiplicar-se devido a criação de dispositivos e procedimentos que passam a interrogar e registrar este tópico. Muita dessa incitação a falar sobre sexo veio do uso do poder sobre ele. Instituições como a Igreja, a Literatura, a Medicina, a Escola, de certa forma obrigavam o indivíduo a falar sobre a prática sexual, seja como forma para se livrar de seus pecados ou para estudos e diagnósticos, visando um controle sobre a população. Foucault (2014) procurava não entender o poder como algum modo de sujeição ou como um sistema de dominação exercido por grupos, elementos e conjunto de instituições. Ele via isso como suas formas terminais. O poder não é algo que se adquire e ele se exerce em inúmeros pontos.

O que podemos perceber com essa hipótese é que os discursos sobre sexo vêm até hoje sendo construídos através das relações de poder. A Igreja, como um dos maiores órgãos de poder, se apoia em um discurso heteronormativo, onde tudo o que foge dessas normas é considerado heresia, até mesmo tratado como doença. Vale refletir sobre esse uso do poder para o conhecimento sobre sexo. É notória a influência sobre a Medicina, a Literatura e, hoje em dia, podemos ver a influência nos meios de comunicação. A falta de representação de homossexuais, lésbicas, travestis e transexuais mostra ainda esse regime que busca ocultar o diferente, o que não é considerado “normal”. Quando há ainda alguma representação, essa também está envolta das relações de poder, e é contada a partir de um viés repressor, que colabora na construção do discurso.

Na verdade, a sexualidade não se limita a uma bilateralidade. Isso é uma construção social, vinda da necessidade do homem de definir padrões para tudo. Existem pessoas que transitam entre os gêneros e as sexualidades. Não cabe a ninguém definir a sexualidade da outra ou tentar encaixá-la em normas. A visão de homem atrelada à masculinidade e mulher à feminilidade é muito forte na sociedade. Todos esses preceitos foram construídos culturalmente e ultimamente o que temos visto mais frequentemente é ser aberta uma

discussão sobre isso para tentar quebrar esse pensamento simplista, maquinaísta e preconceituoso.

História e percurso da Teoria Queer

A Teoria *Queer* trouxe outra perspectiva para esta análise. A primeira intenção era somente realizar um estudo sobre a forma como as homossexuais eram representados no cinema brasileiro atualmente. Após a introdução do conceito *queer*, isso se tornou maior e a análise das representações ficou mais densa e com problemáticas que antes provavelmente teriam passado despercebidas. Essa é a maior função da Teoria *Queer*, ela procura desconstruir as formas de pensamento tradicionais e abrir espaço para novas discussões, revelando aspectos que antes se mostravam implícitas nos discursos.

A primeira pessoa a utilizar o termo Teoria *Queer* foi Teresa de Lauretis em 1990, que o criou como forma de denominação para as pesquisas que vinham sendo realizadas sobre gays, lésbicas e todas as outras minorias sexuais e de gênero. *Queer* significa em português algo estranho ou esquisito. Esse termo é muito utilizado como forma de insulto para homossexuais masculinos, destacando-os como anormais à sociedade heteronormativa. Porém, o termo também foi utilizado durante o início do século XX para designar coisas exóticas de uma forma positiva. Para Souza (2008) isso demonstra como a teoria busca mostrar que nada é estanque, que toda identidade não é constituída de uma essência pura, mas sim por contínuas apropriações.

Podemos definir *queer* como um conjunto de ideias que propõe uma concepção fluída de identidade. Elas questionam as relações estáveis entre o sexo biológico (cromossômico), o gênero e a orientação sexual. Veem isso como algo construído culturalmente e de caráter não fixo, propondo uma multiplicidade de formas de gênero e sexo e não só as centradas em um binarismo limitador de hétero/homo, masculino/feminino. Dentro desse conceito apresentam o poder sexual como o principal motivo dessa existência de fronteiras e divisões sexuais junto com o seu desejo de ordenação das relações sexuais. Beatriz Preciado (2015, p.30) diz, por exemplo, que “a identidade homossexual é um acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual, e estigmatizado como antinatural, anormal e abjeta em benefício da estabilidade das práticas de produção do natural”.

Desde o final dos anos 1980 e início dos anos 90, Butler (2003) passa a voltar suas análises para uma reflexão sobre as identidades sexuais. A partir disso passa a ser vista como uma das principais teóricas *queer*. Ela focou sua obra na desconstrução do sujeito, passando a conceber o sexo como o resultado de diversos processos discursivos inseridos na história e na cultura. “O gênero é, para Butler, uma ficção cultural, o efeito performativo de actos reiterativos” (ALMEIDA, 2004, p.5). O trabalho dela é então de analisar as identidades como efeitos de discurso, construídos através de instituições e práticas regulatórias que se baseiam em uma visão heteronormativa do mundo. Esse discurso é construído desde o momento do parto, onde já somos designados como menino ou menina, e tudo após isso passa a ser controlado por uma lei heterossexual, como quando um menino possui características afeminadas normalmente é insultado de “bicha” e uma menina masculinizada insultada como “sapatão”.

Essas práticas discriminatórias são, inclusive, vistas também dentro da comunidade LGBTT. Gays mais femininos são normalmente tratados com desrespeito ou até mesmo com nojo. O mesmo acontece com as lésbicas “machinho”, ou do termo em inglês *butch*. É muito comum ouvir entre os homossexuais expressões como “não curto afeminados” ou denominações de lésbicas como “machorra”, “sapa”, “sapatão”, “caminhoneira”, etc. Isso é a consequência de uma sociedade machista e misógina, onde o feminino é tratado com desprezo e onde toda mulher ou homem devem ter seus rituais de feminilidade e masculinidade correspondentes ao seu sexo biológico. A discriminação é ainda maior em torno das transexuais e travestis, que são obrigadas pela própria sociedade a passar por diversas transformações e

intervenções para serem vistas de acordo com o seu “verdadeiro sexo”. Tudo decorrente de uma visão falocêntrica do sexo, onde para ser homem é necessário ter “pau” e para ser mulher é necessário ter uma “buceta”, e mesmo com isso as trans ainda correm o risco de ser tratadas como escória e anormais.

Paul Beatriz Preciado, outro autor que utiliza da Teoria Queer em seus estudos contrassexuais, problematiza algumas teorias de Judith Butler. No seu livro *Manifesto Contrassexual* (2014), o autor elabora alguns princípios e teorias de uma sociedade contrassexual. Para ele a contrassexualidade seria renunciar a uma identidade sexual fechada, determinada naturalmente e aos benefícios que ela poderia trazer. Ele define a sexualidade como tecnologia e considera as denominações de sistema de sexo e gênero como máquinas. Procura mostrar que a heterossexualidade não é algo natural, são um conjunto de códigos vistos como naturais. É necessário dar mais espaço para os desviantes e mostrar seu poder ao sistema heterossexual normativo.

Ao debater algumas teorias para construir um saber em torno do contrassexual e relações com dildos³ e etc, Preciado (2014) contesta algumas ideias da teoria performativa de Butler. Segundo o autor a teoria é problemática ao reduzir a identidade a um efeito de discurso, desconsiderando muito cedo o corpo e a sexualidade, “tornando impossível uma análise crítica dos processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances passem por 'naturais' ou não” (PRECIADO, 2014, p.93). Assim, ele procura evitar um debate entre essencialismo e construtivismo, que muitas vezes podem efetivar a oposição tradicional de cultura e natureza, para confrontar os instrumentos analíticos da teoria *queer* ou das filosofias pós-estruturais.

Outras teóricas também começaram a realizar análises dos mecanismos de naturalização do sexo e do gênero e como esses sistemas binários controlam nossa vida em sociedade. Entre os mais importantes estão Sedgwick e Warner. Em suas análises, Eve Kosofsky Sedgwick (2007) discute sobre uma perspectiva de que a dominação das mulheres e dos homossexuais provêm de uma misoginia e uma homofobia, e de que os binarismos não relacionados dependem um do outro para basear o seu repúdio e projetarem o seu preconceito. Sedgwick (2007) vê uma ordem sexual controladora, onde a heterossexualidade é beneficiada e tornada como natural.

Em 1991 Warner cria o conceito de heteronormatividade, como uma forma de agrupar todas as normas da sexualidade e de gênero, onde comportamentos e identidade sexual devem estar de acordo com o sexo cromossômico de cada sujeito. “Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada” (BERLANT; WARNER apud MISKOLCI, 2007, p.5)². Segundo essa ordem social, todos devem organizar suas vidas conforme um modelo de heterossexualidade.

Além de uma teoria, *queer* pode ser visto também como uma posição política. Ela é uma manifestação afirmativa da homossexualidade, sendo contra todas as formas normativas de sexo, gênero e sexualidade. Algumas incluem também outras pautas em suas críticas como o aburguesamento liberal de certas comunidades gays e o triunfo de modelos estéticos e eróticos baseado em certos modelos de corpo (ALMEIDA, 2004).

A teoria *queer* tem como uma de suas características a multiplicidade de objetos e campos no qual pode se inserir. Com o seu surgimento a partir dos Estudos Culturais ela muitas vezes é utilizada para analisar produtos midiáticos, mas ela não pretende apenas analisar a presença das minorias sexuais nesses

²BERLANT, Laurent; WARNER, Michael. *Sexo em Público*. In: Jiménez, Rafael M. M. (editor) *Sexualidades Transgressoras*. Barcelona, Içaria, 2002. p.229-257.

produtos, por que isso de alguma forma acaba reforçando os padrões normativos e hegemônicos. As análises destacam os padrões heteronormativos em novelas, séries, livros, revistas, filmes, assim como o faz com discursos religiosos, científicos e pedagógicos, por exemplo. O olhar nessas análises recai sobre os processos classificatórios que pretendem colocar os sujeitos em caixas classificatórias, sem comprometer a estabilidade, seguindo regras normalizadoras de comportamentos. No campo audiovisual, como forma de combater essas estratégias sociais normalizadoras nos filmes, surgiu o Cinema *Queer* para apresentar personagens e histórias que normalmente não são representados em produtos midiáticos e, quando representados, são feitos através de um olhar heteronormativo e silenciador dos discursos dessas minorias. Daremos maior destaque a história do Cinema *Queer*, pois esse será o aporte para a classificação e a análise dos filmes selecionados para essa pesquisa.

Cinema queer

A invisibilidade e a falta de representação de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transsexuais na mídia durou um longo tempo. No cinema, personagens e até mesmo produtores LGBTQI+ só começaram ganhar mais visibilidade a partir dos anos 1960, com o aumento de movimentos sociais. Até então, o que se via nas telas eram filmes heterocentrados, que partiam apenas de um ponto de vista heteronormativo. Alguns dizem que foi nos anos 1930 que a temática LGBTQI+ começou a aparecer no cinema, com o filme *Lot in Sodom* (Sibley Watson, 1933), baseado no relato bíblico das cidades Sodoma e Gomorra, duas cidades destruídas por Deus devido aos seus pecados, que incluem a homossexualidade, a imoralidade e a perversão sexual. O filme foi censurado pelas igrejas ao imporem o Código Hays, que impedia a veiculação de filmes que fossem contra a moral e os bons costumes do cinema hollywoodiano. Com isso, os homossexuais passaram a ser invisíveis ao cinema, somente retratados se servissem para deboche, comédia e medo. Foi em 1960 que começaram a surgir filmes com a temática voltada para um público homossexual, e também na década de 1970 com a revolta de Stonewall. Esses filmes inicialmente ficaram restritos ao circuito alternativo, mas assim mesmo mostravam sua relevância para o seu público, que queriam representações e construir olhares diferentes do que a visão heteronormativa dominante. São desta época os filmes de Andy Warhol, e outros como *Pink Flamingos* (1972), dirigido por John Waters, que traz uma drag queen no papel principal, e *Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, que conta com uma personagem travesti/transsexual. Esses filmes se tornaram sucesso nas sessões da meia noite, mostrando o interesse do público em temáticas que iam contra a ideia normativa de Hollywood na época.

Com a chegada dos anos 1980, cresceram o número de produções LGBTQI+ e elas começaram a se tornar mais popular com o surgimento do VHS, que tornava acessível o acesso a esses filmes, saindo de um circuito alternativo e tendo contato com um maior número de pessoas. Os filmes dessa época procuram criar imagens com que os gays e lésbicas pudessem se identificar diretamente, contando com a presença de produções independentes mais fortes para romper com a narrativa clássica que trazia uma visão de que não existia possibilidades de ser gay e feliz ao mesmo tempo. Mais personagens gays e lésbicas começam a surgir e serem representados, então surge a teoria *queer*, que passa a abordar questões marginalizadas e que possuíam características mais desconstrutivistas e contracultura do que os estudos gays, lésbicos e feministas.

Os anos 1990 vêm com mais produções que buscavam representar uma variedade de histórias, se rebelando contra os padrões impostos pela sociedade. Essas produções não mostravam apenas um imaginário positivo da homossexualidade. Elas procuravam romper com a necessidade de incorporação social para debater questões mais importantes surgidas com a epidemia da AIDS e a sua associação a

homossexuais, que precisavam de um destaque de mídias como o cinema. Um *new cinema queer* começa então a surgir com uma leva de filmes, em sua maioria dirigidos por homens brancos e gays, que são apresentados em festivais e apresentam uma nova proposta de romper com a narrativa clássica hollywoodiana. Os filmes, com novos tipos de temática, mostravam personagens homossexuais que não se conformavam e que se rebelavam à sociedade da época. Eles procuravam “não somente subverter a relação de causalidade entre sexo-gênero-desejo, apresentando que as normas não se restringem apenas aos relacionamentos heterossexuais, mas também aos homossexuais” (ARAÚJO, 2013, p. 5).

Atualmente, a representação da comunidade LGBTQI+ está muito maior, cada vez mais produções midiáticas apresentam personagens homossexuais. Mas será que podemos então dizer que a classificação como cinema *queer* não existe mais, e que hoje esse tema já está naturalizado nas narrativas? O que temos que levar em conta é a relação que esses filmes teriam com a teoria *queer*. Como a teoria tem um caráter desconstrutivo e procura fugir das normas heteronormativas, consideramos que os filmes *queer* devam ter essas mesmas características. Não cabe, então, utilizar o cinema *queer* como um gênero tal qual a comédia ou ação, onde todos os filmes que apresentem homossexuais seriam considerados como *queer*. Os filmes irão se identificar como tal a partir de alguns elementos em sua narrativa. Isso permite que até filmes considerados mais *mainstream* possam possuir elementos *queer* no seu discurso. Assim, embora seja inegável a maior visibilidade da temática LGBTQI+ no cinema, a heteronormatividade ainda é muito presente mesmo nesses filmes. Não podemos considerar todos os filmes com homossexuais como *queer*, pois muitos desses ainda se utilizam e fortalecem os padrões normativos.

A representação dos homossexuais no cinema brasileiro foi muito tímida até o final dos anos 1960. Esses personagens, quando apareciam, eram tratados com exageros e serviam como comicidade para os filmes. Na década de 1960 aumentou a quantidade de filmes que abordavam o assunto, porém continuava utilizando as mesmas características de representação de antes. A partir dos anos 70, personagens homossexuais começaram a ter mais espaço em produção, no entanto, na maioria das vezes eram estereotipados e estavam atrelados à violência, tragédias, extremamente sexualizados, relacionados à promiscuidade e acabavam com finais infelizes. Daí iria surgir um modelo de personagem homossexual que foi muito utilizado nas produções dessa década e das próximas, não somente no cinema, como também na televisão e no rádio. Antônio Moreno em seu livro *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* (2001) identifica então duas tendências de representação de homossexuais. A primeira é aquela em que os homossexuais são tratados como indivíduos doentes e patogênicos, são tratados de forma jocosa, extravagantes, afeminados, com gestualidade excessiva, em sua maioria são pobres, associados a crimes, prostituição e vício, grande parte travestis, vistos como traiçoeiros e violentos. Essa é uma tendência majoritária que aparece em filmes como *A lira do delírio* (Walter Lima Júnior, 1978), *Amor bandido* (Bruno Barreto, 1978), *Ópera do malandro* (Ruy Guerra, 1986), *Navalha na carne* (Braz Chediak, 1969), *O beijo da mulher aranha* (Héctor Babenco, 1985), entre outros. O autor analisa o filme *Rainha Diaba* (1974), de Antônio Carlos Fontoura.

Moreno (2001) ressalta um aspecto relevante da representação da homossexualidade. Ele fala sobre a nossa dificuldade de lidar com a diferença e a tendência de ridicularizar e encobrir os diferentes 'outros' da homossexualidade, como questões étnico-raciais, geográficas, geracionais e de gênero. Normalmente são utilizados modelos estereotipados, de forma que os produtores e diretores evitam confrontos culturais de um público que não deseja ver esse outro, tornando invisível nas representações.

No Brasil, o cinema *queer* tem como um dos seus primeiros e principais filmes a produção *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz. O filme conta uma história real de João Francisco, um malandro que vivia no

Rio de Janeiro nos anos 1930, negro, pobre e homossexual, que acaba se transformando em Madame Satã, uma das mais famosas artistas transformistas da época. O filme problematiza então essa questão de ser gay, negro e pobre na forma de abordagem do *new cinema queer*. Outros filmes como Amarelo Manga (Cláudio Assis, 2003) e A Festa da Menina Morta (Matheus Nachtergaele, 2008), são um dos principais com elementos *queer* no Brasil. Nos últimos anos muitos filmes nacionais vêm apresentando personagens homossexuais no papel principal. Esses filmes estão estreando tanto em produções alternativas como nas de grande porte. Passamos de personagens coadjuvantes, como a travesti em Carandiru (Héctor Babenco, 2003) para protagonistas em filmes como Como Esquecer (Malu de Martino, 2010), Meu Amigo Cláudia (Dácio Pinheiro, 2009), Flores Raras (Bruno Barreto, 2013), Elvis e Madona (Marcelo Laffitte, 2010), Praia do Futuro (Karin Aïnouz, 2014), Bailão (Marcelo Caetano, 2009), Céu de Suely (Karin Aïnouz, 2006), São Paulo em Hi Fi (Lufe Steffen, 2013), Nova Dubai (Gustavo Vinagre, 2014), O clube (Allan Ribeiro, 2014), Doce amianto (Guto Parente, 2014), para citar alguns exemplos. Esses filmes estão sendo um marco no cinema brasileiro ao apresentar diferentes abordagens da sexualidade brasileira que cada vez mais precisam ser retratadas.

Para a análise selecionamos dois filmes que apresentam narrativas muito diferentes e procuramos identificar a existência ou não de elementos *queer* nas suas cenas e discursos. O primeiro filme é Tatuagem (2013), de Hilton Lacerda, e o outro se chama Hoje eu quero voltar sozinho (2014), de Daniel Ribeiro. Esses dois filmes foram muito premiados em festivais e Hoje eu quero voltar sozinho foi escolhido pelo Ministério da Cultura para representar o Brasil no Oscar. Analisaremos e identificaremos em categorias os elementos desse filme para então poder concluir se eles representam ou não um tipo de cinema *queer*.

Percorso metodológico

Baseado nos Estudos Culturais será utilizado para a análise dos filmes o Circuito da Cultura proposto por Johnson (1999). Para o referido autor “é também possível ler os textos como formas de representação desde que se compreenda que estamos sempre analisando a representação de uma representação” (JOHNSON, 2010, p.107). O seu Circuito da Cultura se divide nas seguintes categorias: Condições de produção; Formas textuais; Condições de leitura e Culturas vividas/Meio social.

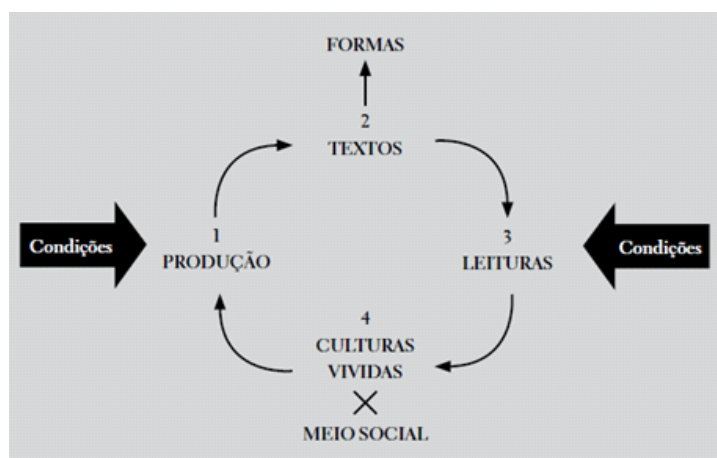


Figura 1 - Circuito proposto por Johnson
 Fonte: O que é, afinal, Estudos Culturais?
 (Johnson, 1999, p. 35)

Adaptando este circuito ao objeto de pesquisa, podemos desdobrá-lo em subcategorias. Para condições de produção pretendemos analisar também se filmes com esse tipo de temática ainda encontram dificuldades para conseguir apoio e patrocínio de empresas que muitas vezes acham esse assunto irrelevante ou polêmico demais para associar o seu nome. Em formas textuais incluímos a narrativa cinematográfica e os contextos enunciativos. Nas condições de leitura pretendo trazer alguns dados de audiência dos dois

filmes, sua popularidade e bilheteria. Isso complementarmente a pesquisa e influenciará na análise para ver qual tipo de abordagem do tema teve melhor recepção com o público. Por fim, em culturas vividas, adicionamos o contexto social, político, histórico e cultural em relação aos homossexuais.

Para dar conta de analisar a narrativa cinematográfica (o texto em si), será utilizada combinada, a metodologia de análise textual segundo as concepções de Casseti e Chio (1999). Para a análise dos filmes em questão, a metodologia vai ser adaptada de forma a corresponder aos elementos filmicos. A análise textual, segundo eles, foca nos elementos linguísticos que caracterizam os produtos audiovisuais, os materiais utilizados e os códigos (linguísticos, gramaticais, sintáticos, estilísticos, culturais e ideológicos) que presidem o seu tratamento. Ela se configura como uma reconstrução da estrutura e dos processos dos objetos investigados de forma qualitativa, pois os textos audiovisuais

Como um dos objetivos da análise é apontar as principais diferenças de representação entre os dois filmes, será realizada a interpretação dos seus elementos com base em categorias pré-selecionadas. Criamos quatro categorias de análise baseadas nas propostas por Casseti e Chio (1999):

- O enredo: análise dos aspectos mais contextuais da história, qual é o eixo narrativo principal e o desenrolar da trama;
- O casal: relação do casal principal, como se tratam, como se portam e os seus diálogos;
- As relações: relação das personagens protagonistas com as suas respectivas famílias e com os seus núcleos de convivência, analisando seus diálogos;
- Elementos complementares ao texto: são analisados elementos como o cenário, trilha sonora, enquadramento e iluminação, mostrando como eles influenciam na narrativa.

Com a realização de todas essas etapas será possível ter um panorama de representações dos filmes e ver qual deles carrega em seu discurso um posicionamento *queer*. Este posicionamento será determinado pelas definições da própria Teoria *Queer*, que busca se libertar dos padrões heteronormativos através da desconstrução dessas normas impostas. Com a análise será possível enxergar quais elementos demonstram atitudes mais fora dos padrões e que não se limitam ou convenciam para ter aceitação da sociedade, mas impõem esse respeito de serem tratados com naturalidade, como sempre deveriam ser.

Tatuagem e Hoje eu quero voltar sozinho: uma análise comparativa da representação dos homossexuais

Para a análise, procuramos entre os últimos filmes lançados aqueles que tivessem popularidade e um olhar diferente sobre a homossexualidade. Ainda, que possuíssem diferentes narrativas e formas de tratar o assunto. Daí a escolha de *Tatuagem* (2013) *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014).

Tatuagem, de Hilton Lacerda, mostra a história de Clécio (Iranthir Silva), líder de uma trupe de teatro/cabaré localizada no Nordeste do Brasil que apresentam resistência política por meio de provocação e deboche à ditadura militar de 1978. Clécio conhece Fininha (Jesuíta Barbosa), um soldado de 18 anos, com o qual acaba se envolvendo e assim, provocando mudanças em ambos. *Hoje eu quero voltar sozinho*, de Daniel Ribeiro, apresenta Leonardo (Guilherme Lobo), um adolescente cego, que procura por sua independência se livrando da superproteção da mãe. Gabriel (Fábio Audi), um novo aluno na escola, acaba despertando em Leonardo sentimentos que até então para ele pareciam confusos.

Adicionando um contexto social aos filmes, a partir da visão de Johnson (1999) sobre a categoria *culturas vividas*, podemos constatar que a temática LGBTQI+ carrega muita história consigo. Ela já tem enraizada uma imagem preconceituosa construída durante anos, começando pela perseguição da Igreja

Católica aos atuais crimes de ódio, que reproduzem, de certa forma, a sentença de morte de antigamente. Espera-se que filmes com essa temática sejam vistos como polêmicos, embora retratem histórias tão corriqueiras como a de casais heterossexuais. Seguir os padrões heteronormativos para tentar se encaixar, ser aceito na sociedade e conquistar um público maior, não irá combater a discriminação, pelo contrário, somente fará com que ela cresça, pois retratará uma visão limitada que não representa a pluralidade dessa comunidade. Isso gera preconceito contra aqueles que não seguem padrões e que serão perseguidos por isso. O cinema deve ser um lugar de visibilidade para essa minoria, e essa visibilidade não deve mostrar somente um tipo de visão. Os direitos devem ser iguais e a heteronormatividade deve ser desconstruído através da representação cada vez maior de homossexuais, que não devem temer o beijo, o toque, o sexo e a nudez diante das câmeras.

Louro (2003) destaca que, embora já se criem mais informações sobre o atravessamento das fronteiras de gênero e sexuais atualmente, ultrapassando a bolha da comunidade LGBTQI+, ainda não podemos dizer que esse é um lugar confortável e reconhecido. “Tais sujeitos se assumem como excêntricos (fora do centro) e pretendem viver como tais” (LOURO, 2003, p. 5). Os indivíduos que se encontram num estado fluido de identidade pretendem questionar os métodos de normalização, não simplesmente eliminá-los, pois eliminar significaria ignorar que esses processos ainda estariam presentes como uma predisposição cultural, passado durante gerações como algo estabilizado e de origem única, seja através de comprovação biológica ou recorrendo a ancestralidade.

Entendendo as *condições de produção* (JOHNSON, 1999) dos filmes com temática LGBTI+ muitas vezes encontram barreiras para serem produzidos e receberem o apoio ou patrocínio de empresas. Essa dificuldade é um reflexo de um pensamento já enraizado dentro da sociedade brasileira, onde o tema LGBTI+ ainda é considerado polêmico.

O que podemos constatar é que *Tatuagem e Hoje eu quero voltar sozinho* foram sustentados através de editais que são quase todos os mesmos. Esses filmes não apelam tanta para uma popularidade nem tem como objetivo atingir o *mainstream* nacional, que é ocupado em sua maioria por filmes de comédia, romance ou produções com atores “*globais*”. Isso faz com que grandes empresas privadas não queiram apoiar por medo da falta de retorno para a marca e de como o filme será recebido pelo público. O tema acaba, então, de certa forma influenciando nas condições de produção que acabará tendo consequências no resultado final do filme. É visível que no Brasil a homossexualidade ainda é tratada como polêmica e que o preconceito é muito grande. Por isso para esses filmes, em relação a outros com apelo mais popular, a dificuldade aumenta na hora de buscar incentivos, patrocínios, apoios, acabando por terem que optar por uma produção mais independente, de baixo custo, não tendo também muitas condições de divulgação que acarretará na exibição dos filmes em ciclos mais alternativos, dependendo, às vezes, de manifestações do público para a estreia em algumas cidades, como será visto na análise das condições de leitura.

A globalização alterou nossos padrões de produção e consumo e isso ocasionou em diferentes resultados para as identidades. A homogeneidade cultural pode nos levar a um distanciamento de identidades locais, fazendo com que se produzam novas posições de identidade, ou reafirmando essas identidades nacionais, em um sentimento bairrista (WOODWARD, 2014).

Voltando a atenção para a categoria *formas textuais* (JOHNSON, 1999), entendemos primeiramente o *enredo* de cada filme, assim como prescrito por Casseti e Chio (1999) e adaptado para esta análise. *Hoje eu quero voltar sozinho* é um filme que não pretende ser sobre homossexualidade, mas ele aborda esse tema num meio termo, como se estivesse com receio de se aprofundar tanto para não causar polêmica e acaba tratando somente como uma descoberta sexual. Não são tomadas posições políticas nem

são discutidos os temas dentro da realidade contemporânea. O contexto atual pode ajudar a construir o filme, mas ele não toma proporções dentro dele.

Em *Tatuagem* a diversidade de etnias e sexualidade é maior, embora ainda seja representada uma maioria de corpos magros. O filme tem a característica de ser regional e apresenta personagens de classe social pobre da Recife de 1978. Ele retrata uma época de ditadura, em que a censura era muito forte e o Chão de Estrelas³ representa uma forma de liberdade dentro dessa sociedade. Os dois filmes tratam de liberdade, um em um âmbito mais pessoal e outro focando na liberdade de expressão, liberdade de corpos e sexual. Os problemas enfrentados são mais densos do que os dramas adolescentes do primeiro. Aqui eles têm que lidar com, além de descobertas pessoais, problemas familiares, abusos dentro do quartel, com a opressão da ditadura e a construção de um novo tempo. As apresentações realizadas no Chão de Estrelas são uma crítica à sociedade da época e os seus ideais. Com a “Polka do Cu” eles procuram mostrar que todos são iguais e que de certa forma estão unidos pelo “cu”, que todo mundo tem, simbolizando a democracia e a liberdade. “O símbolo da liberdade é o cu, que é democrático e todo mundo tem” (TATUAGEM, 2013), como diz em passagem no filme.

Tatuagem trata da homossexualidade sem pudores. Clécio e Paulete (Rodrigo García)⁴ são interpretados de forma mais efeminada, e isso não parece ser um problema para os outros personagens. Na maioria das apresentações da trupe eles usam maquiagem e roupas femininas, por vezes apresentando-se como mulheres e outras vezes como homens. Isso mostra uma posição *queer*, de transição entre os gêneros, não querendo se limitar à heteronormatividade.

Embora o filme mostre a realidade da ditadura em 1978, os temas tratados ainda são bem atuais. Continuamos a buscar por igualdade e mais liberdade sexual. A nudez e o sexo ainda são tratados como tabu e a representação de sexo entre dois homens ainda choca e causa polêmica para muita gente.

Paul B. Preciado (2011), outro importante teórico queer, acredita no movimento queer como uma anarquia política, uma multidão de corpos sem sexo, de identidades resistentes à normalização. O que os unifica é a produção de práticas de como resistir ou como desviar das formas de subjetivação prescritas pela sexopolítica. Parte-se de uma visão que vê o biopoder além da regulação das normatividades de reprodução de vida e processos biológicos, conforme descrito por Foucault. O sexo é correlato ao capital e é uma questão central da vida e da governabilidade.

A tomada da palavra pelas minorias queer é um advento não tanto pós--moderno como pós--humano: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação dos corpos (PRECIADO, 2011, p. 17).

Na *análise do casal*, seguindo as categorias propostas para analisar as formas textuais, é posto em vista seu relacionamento, como se tratam, como é construída sua relação diante da câmera e todo o resto que pode dizer respeito aos dois personagens principais juntos. Em *Hoje eu quero voltar sozinho* o casal principal é formado por dois meninos adolescentes em pleno descobrimento sexual. Leonardo nunca beijou ninguém e Gabriel aparentemente nunca tinha se sentido atraído por um garoto antes. Para os dois tudo aquilo é novo. No começo o afeto começa a ser construído pelo destaque no toque entre eles, quando Leo segura no braço de Gabriel para guiá-lo, por exemplo, não fica evidente que algum deles já se sinta atraído, mas aquilo faz com que eles fiquem mais próximos. Em todas as cenas o toque é sempre focado em plano detalhe, dando importância para aqueles gestos sutis que vão construindo a intimidade entre os dois.

³Nome dado à trupe de teatro/cabaré liderada por Clécio.

⁴Integrante do Chão de Estrelas.

Figura 2 – Cena de toque em plano detalhe
Fonte: *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014)



Os dois protagonistas do filme não quebram nenhum padrão heteronormativo e também não procuram desconstruir ele. Leo e Gabriel são dois meninos cis-gêneros que tem seus comportamentos relacionados ao seu sexo biológico, não apresentando nenhum traço de feminilidade. São jovens de classe média, aparentemente de acordo com os padrões e que tem problemas comuns de adolescentes. A questão da homossexualidade só é trazida no filme pelos colegas de Leo e Gabriel que ficam brincando que eles são um casal, mas sem nunca citar termos como gay, veado, homossexual, etc. O filme tem por objetivo somente contar uma história de amor e descoberta adolescente, sem levantar questões mais polêmicas, seguindo os modelos heterocisnormativos, considerando a diversidade de orientações sexuais, porém dentro de normas a serem seguidas, as quais indicam que o comportamento dos indivíduos devem condizer com a sua sexualidade determinada biologicamente, não enxerga essas categorias como construídas socialmente e sim, com um núcleo essencial.

Tatuagem tem como casal principal Clécio e Fininha. Clécio é um homem mais velho, mais maduro e mais bem resolvido que Fininha. Quando Fininha o vê pela primeira vez, no Chão de Estrela, quando Clécio está apresentando uma canção vestido de mulher, ele fica deslumbrado pela segurança que Clécio passa. A tensão sexual entre eles já surge nesse instante. A cena de dança entre os dois quebram padrões de gênero, mostrando dois homens dançando juntos, com Fininha ocupando a posição que seria de uma mulher. Fica claro a segurança de Clécio de sua sexualidade e em querer quebrar os padrões de gênero.

O beijo e o sexo são tratados de forma mais explícita. A nudez no sexo é mostrada de forma natural, não como função de chocar e sim como forma de não a tratar como tabu. Fininha é passivo no sexo, indo contra ao pensamento de que o mais “ másculo” seria o ativo de uma relação, desconstruindo um estereótipo. Fininha se apaixona pela liberdade que tem com Clécio e assume diferentes expressões quando está com ele e quando está no quartel. O relacionamento tem a característica de ser aberto, mais uma vez indo contra aos padrões heteronormativos. Falam que não tem contrato com nada e que não pertencem a ninguém.

Figura 3 – Cena de beijo entre Clécio e Fininha
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

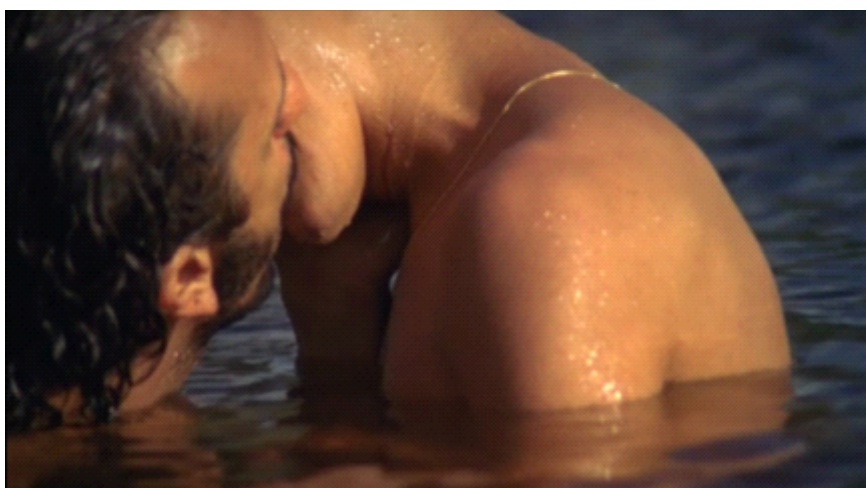




Figura 3 – Cena de sexo do casal
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

Nesse filme, a homossexualidade é mais abordada. Os personagens se afirmam como “veados” e já estão resolvidos com a sua sexualidade, com exceção de Fininha que vai se descobrindo com o decorrer do filme. Clécio tem trejeitos femininos e utiliza dessa feminilidade em suas apresentações, utilizando maquiagem, roupas e acessórios considerados femininos. Os dois fazem parte de uma realidade mais pobre e *underground*, não apresentam uma beleza eurocêntrica, mas são bonitos dentro dos padrões sociais. O sexo não é tratado de nenhuma forma como um tabu, nem na linguagem que utilizam expressões como “pau duro”, “rola”, “meter”, e é representado com mais detalhes nas cenas. A homossexualidade também não é o tema central do filme, e sim a história de amor entre Clécio e Fininha, que tem como plano de fundo a opressão sofrida na época de ditadura.



Figura 4 – Cena de apresentação de Clécio
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

Vivemos em uma sociedade onde é necessário se assumir sexual, é necessário ter um momento de saída do armário, devido ao fato de que somos normificados em casais de homem e mulher. Leandro Colling (2015) diz que a questão a ser feita não é o que causa a homossexualidade, é questionar o que torna alguns sujeitos aceitáveis e outros não, o que faz com que uns sejam normalizados e outros desajustados e abjetos.

Partimos, então, para analisar o *relacionamento dos protagonistas com os demais personagens e núcleos*, ainda dentro da categoria *formas textuais*. A família de Leo, em *Hoje eu quero voltar sozinho*, se apresenta como superprotetora e preocupada com o filho. A mãe dele quer controlar e saber de todos os passos que o filho dá, enquanto o pai faz o papel de mais companheiro do filho, procurando levar em conta a opinião dele e seus pedidos. Essa superproteção da mãe é relacionada com a deficiência visual de Leonardo, pois ele reclama de os pais o tratarem diferente de como os outros pais tratam os seus filhos adolescentes. No filme Leo não revela para os pais que é gay, e acaba que os problemas com a sua família só sejam de querer que eles lhe deem mais liberdade e independência.

Giovana (Tess Amorim) é a melhor amiga de Leo desde a infância. Ela apresenta uma paixão

platônica por ele, o que acaba se revelando somente um amor de adolescência e uma confusão de sentimentos na sua cabeça, que também começa uma paixão por Gabriel. Gi é a única para quem Leo revela que está apaixonado por Gabriel. De início ela fica confusa e não entende muito bem aquela situação, pois sempre tinha imaginado o amigo de outra forma. Ela, porém, acaba por incentivar a relação dos dois amigos. Isso a torna ainda mais próxima dos dois, por ser a única pessoa de confiança que sabe sobre o relacionamento deles.



Figura 5 – Cena Leonardo e Giovana
Fonte: *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014)

Na escola, a relação que eles têm com os outros colegas é de antagonismo, um grupo de meninos fica fazendo brincadeiras com Leo e Gabriel. São os típicos adolescentes populares e engraçados da turma que fazem *bullying* com os mais diferentes ou que possuem uma característica mais marcante que eles possam caçoar, como a deficiência visual de Leo e depois a relação íntima que ele tem com Gabriel.

Fininha, em *Tatuagem*, tem uma família muito religiosa. Ele vai mostrando ao longo do filme que se sente incomodado com isso, não tendo o mesmo pensamento. Fininha mantém em sua cidade natal uma relação com uma namorada, o que mostra que ele ainda não aceitou sua sexualidade e procura nela uma forma de afirmar sua heterossexualidade. Quando já está mais confiante e amadurecido depois de ter ficado com Clécio, Fininha termina com a namorada e começa a confrontar os ideais de sua família. Isso é um modo dele se desvencilhar do passado para poder construir uma nova pessoa dali para frente, uma pessoa livre dos padrões que lhe eram impostos.



Figura 6 – Cena de Fininha com a família
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

Os pais de Clécio não aparecem em nenhum momento do filme. Ele só fala que seu pai era militar e que o obrigou a servir o exército para ver se virava homem. O contato entre eles parece ser quase inexistente a não ser pelo comentário que Clécio faz dizendo que o seu pai o convidou para jantar em família. Ele não fez questão de comparecer ao jantar e isso mostra que ele não liga mais para opinião do pai, pois já é um homem independente que toma as próprias decisões e tem seus próprios valores. Clécio formou sua própria

família com Deusa (Sylvia Prado), sua ex-mulher, e o filho deles. Ele é assumidamente gay para eles e ambos tratam isso com naturalidade, sem estranheza. Deusa é uma protetora de Clécio e uma confidente para ele. O filho deles é criado nesse meio liberal do Chão de Estrelas. Eles não reprimem que o filho veja seus espetáculos com nudez e abordagens sexuais. Em seus valores ele não vê problema na homossexualidade do pai. Foi ensinado a só ver problema em quem reprime e dissemina o ódio, não em quem quer quebrar os padrões, as normas, e problematiza a opressão para que não haja mais preconceito ou discriminação.



Figura 7 – Cena de Clécio com Deusa e seu filho
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

Clécio é visto como um líder e mestre por toda a sua trupe. Os membros da trupe se tratam todos como uma grande família, com uma liberdade e sem pudores para relações sexuais. Quando Fininha passa a andar com eles, também é tratado assim. Quando estão juntos parece ser um mundo à parte, onde não se vive seguindo as doutrinas da sociedade e onde o preconceito e a intolerância não existem, todos são tratados como iguais.



Figura 8 – Cena do casarão da trupe
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

No quartel, Fininha enfrenta os insultos do soldado Gusmão (Ariclones Barroso), que acaba tendo um desejo enrustido por Fininha. Gusmão e o tenente com quem Fininha se relacionava dentro do quartel representam a repressão sofrida pelo exército. O exército recriminava (e ainda recrimina) os homossexuais, mas os próprios militares mantinham relações com outros homens dentro do quartel. É desse sistema que Fininha se liberta ao encontrar Clécio e poder finalmente afirmar-se pelo o que é, ser quem ele quer ser.



Figura 9 – Cena de Fininha no quartel
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

Analisando os *elementos complementares do texto*, última categoria das *formas textuais* (Johnson, 1999), *Hoje eu quero voltar sozinho* apresenta em suas cenas cores mais claras, em tons pastéis, o que dá ao filme um ar de leveza e romantismo. Em seus enquadramentos, opta por utilizar planos detalhe para realçar os toques entre Leo e Gabriel e a simplicidade desses gestos que para os dois significa muito. O filme toma cuidado para não enquadrar a nudez frontal na cena. A música no filme tem como função aproximar os protagonistas. Enquanto Leo só escuta música clássica, Gabriel apresenta para ele outros estilos musicais e sua música favorita. O fato de Leo só escutar música clássica representa a sua ingenuidade, estando preso em mundo e protegido do resto. Gabriel representa a abertura de um novo mundo para ele ao ensiná-lo sobre outras músicas.



Figura 10 – Cena de toque em plano detalhe 1
Fonte: *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014)



Figura 11 – Cena do vestiário 1
Fonte: *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014)

As cores em *Tatuagem* variam entre as cenas para se adaptarem ao tom da narrativa. Quando é mostrado o Chão de Estrelas ou o casarão, as cenas são compostas por diversas cores em tons quentes, que fazem contraponto às cenas no quartel, mais monocromáticas e frias. O objetivo aqui é mostrar a visão limitada de quem oprime e o mundo de quem se submete a essas normas, sem diversidade de cores, ao contrário daqueles que procuram viver em liberdade e sem preconceitos, mais alegres e confiantes. Os

corpos são valorizados pelos enquadramentos e a nudez tem destaque nas cenas, recurso para torná-la natural assim como qualquer outro elemento no filme. O diretor opta por não mostrar a violência dos militares quando eles invadem o Chão de Estrelas, como forma de mostrar que é aquele tipo de ato que deve ser oprimido, suprimido com o corte, o fim.

Os cenários não apresentam luxo, mostrando que se tratam de personagens pobres de periferia. No Chão de Estrelas há certa ludicidade, como se fosse um lugar a parte daquele mundo, com um pensamento a frente do seu tempo. As músicas que são apresentadas no filme apelam mais para uma brasilidade, com sons muito característicos, valorizando a cultura regional.



Figura 12 – Cena de apresentação da trupe
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

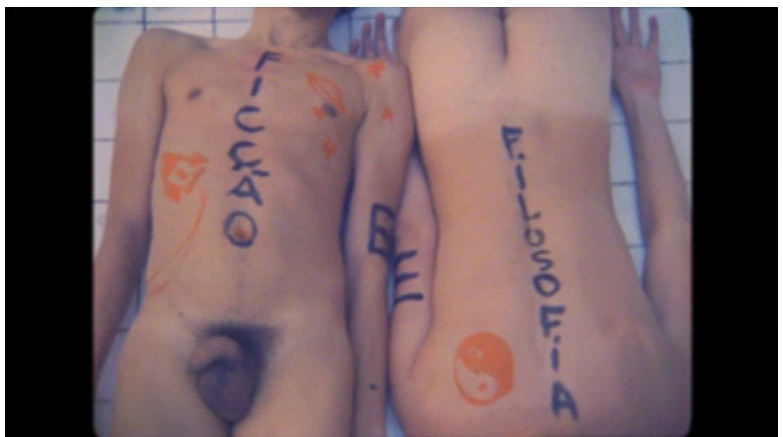


Figura 13 – Cena de performance artística
Fonte: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)

É percebido que, mesmo que os dois filmes tenham feito sucesso no Brasil e no exterior, *Hoje eu quero voltar sozinho* arrecadou muito mais do que o dobro do que arrecadou *Tatuagem*, e atingiu um público muito maior também. Isso se deve ao apelo mais popular de *Hoje eu quero voltar sozinho*, que tem uma narrativa parecida com outros filmes americanos e trata do seu tema com mais leveza do que *Tatuagem*, que é um filme que retrata questões de um ponto de vista da periferia pernambucana e que tem como objetivo questionar a discriminação do sexo, a opressão e a conquista de liberdade. Esses corpos desafiam os discursos das instituições hegemônicas que determinam a oposição do corpo *straight* para o corpo desviante. Preciado (2011) diz que não existe diferença sexual, mas sim uma multidão de diferenças que se inscrevem transversalmente em relações de poder. Para desestruturar a cultura hetero dominante, não devemos buscar uma integração dos subordinados entre seus opressores, essa relação continuaria baseando-se na definição das identidades através de práticas sexuais. Através de uma política de contrassexualidade onde renuncia-se às identidades sexuais fechadas, livres dos privilégios que elas podem oferecer, é que poderemos dar mais poder aos corpos desviantes em busca de um sistema que nos proporcione mais igualdade.

Considerações finais

Após realizada a análise de ambos os filmes, agora partimos para algumas considerações finais da pesquisa. As teorias aqui abordadas serviram de guia para conectar a narrativa dos filmes a um contexto social de modo mais amplo. Através delas foi possível identificar os padrões heteronormativos representados nos filmes e a maneira como os modelos binários ainda se fazem presentes mesmo no caso de um dos filmes possuir natureza *queer*. As identidades normalmente são baseadas em construções e características masculinas, os homens tomam a si próprio como referência, colocando assim, o seu oposto na dualidade, ou seja, a identidade feminina, como inferior e de menos valia. A identidade vai ser sempre marcada por alguma diferença, assim, para a afirmação de uma identidade deve ocorrer a deslegitimação de outra (WOODWARD, 2014).

Mantemos uma ordem social a partir de uma repetição de oposições binárias dentro de uma classificação simbólica. Esse é um conjunto de práticas simbólicas partilhadas que faz com que uma identidade seja produzida sempre em relação a outra. Nessas oposições binárias está sempre envolvida uma relação de poder, normalmente causando um desequilíbrio entre os lados opostos. Um é a norma, o outro é o outro, o desviante, o de fora. Então, a própria dicotomia é um dos meios pelo qual o significado é fixado (WOODWARD, 2014).

Através do circuito da cultura proposto por Johnson (1999), em combinação com a metodologia de análise textual de Cassetti e Chio (1999), conseguimos abranger os elementos mais relevantes do filme, os quais contribuíram para a realização de uma análise ampla da *queer* em cada narrativa.

Silva (2014) define que em todo processo de produção da identidade existem dois movimentos contraditórios: um que busca fixar a identidade e outro que quer subverte-la. No processo de fixação são recorridos a essencialismos biológicos ou históricos, porém, todos os essencialismos são culturais, eles provêm de interpretações e determinações que são uma imposição de uma matriz de significação sobre uma matéria que, sem ela, não tem qualquer significado.

Do outro lado, o movimento que busca desestabilizar a identidade opera de acordo com uma visão de que os processos que subvertem a identidade não são simplesmente teóricos, eles são parte integral da dinâmica da produção da identidade e da diferença. De acordo com a teoria cultural contemporânea, o hibridismo, ou seja, a mistura, a conjunção, torna inválida a separação de identidades. A identidade que vem desse hibridismo não é mais nenhuma das identidades originais, apenas guarda traço delas.

Mesmo que os dois filmes apresentem histórias de amor entre dois rapazes, a narrativa e o discurso que passam em tela são muito diferentes. Daniel Ribeiro com *Hoje eu quero voltar sozinho*, sua estreia no cinema como diretor, nos apresenta um filme de amor adolescente que se diferencia dos demais nesse gênero por apresentar como protagonista dessa história dois meninos, um deles deficiente visual. Retirando essa característica dele, todo o resto da narrativa apresenta clichês adolescentes. A homossexualidade é só um diferencial no filme. Para elas, isso vai sendo tratado naturalmente, o que pode representar para o espectador uma ilusão, pois isso não retrata a realidade de milhares de jovens que sofrem preconceito diariamente, que não são aceitos pelos pais, muitas vezes perdendo os amigos e sendo expulsos de casa. A falta de profundidade neste aspecto tem a função no filme de querer naturalizar o assunto e não ver problemas nisso, mas a partir do momento em que não é mostrada de nenhuma forma a real situação, isso pode ludibriar o público.

O filme segue também os padrões heteronormativos que a sociedade impõe às gays para serem aceitas. Leonardo e Gabriel são meninos brancos, cisgêneros, de corpos magros e que não questionam de nenhuma forma as normas. Ambos são masculinizados, tendo as suas identidades sexuais completamente de

acordo com o sexo cromossômico. Personagens negros e pobres são higienizadas de cena, as únicas negras são uma das professoras e o aluno novo no final do filme. Isso tudo só dá forças ao sistema heteronormativo. Os protagonistas não têm “jeito de gay”, seguem um modelo estético eurocêntrico e a relação íntima entre eles não passa de um beijo.

Em contraponto a *Hoje eu quero voltar sozinho*, *Tatuagem* é um filme onde a homossexualidade é essencial para a construção da história. O filme não trata tanto sobre preconceito às gays, somente em algumas cenas isso é mostrado, como quando o filho de Clécio tem problemas na escola por ter um pai “veado”. A história contada também é de amor, mas ela tem como plano de fundo uma época de opressão pela ditadura militar, fazendo com que seja discutido muito sobre a liberdade em todas as suas formas, como liberdade de expressão e liberdade sexual. Focar em um casal homoafetivo colabora para que seja passada a ideia de desconstrução das normas, de anormalidade às regras da sociedade que a trupe Chão de Estrelas representa. *Tatuagem* acaba, então, tratando com mais profundidade os temas, tendo mais maturidade narrativa do que o primeiro filme.

Como a quebra de padrões e a liberdade sexual são uns dos principais temas do filme, os personagens não seriam retratados de forma diferente. Paulete, Clécio e Fininha são todos homens cisgêneros, mas quebram algumas regras da heteronormatividade. Para causar mais incômodo ainda para os heteronormativos, o filme não tem pudores para mostrar o beijo gay ou o sexo entre dois homens, insinuando o sexo oral e a penetração anal de maneira quase explícita. *Tatuagem* apresenta também maior diversidade de etnias e uma realidade periférica do Brasil. Os protagonistas mesmo sendo brancos e dentro dos padrões de beleza não seguem tanto o modelo eurocêntrico, tendo características e aparência étnicas brasileiras.

Percebemos que, atualmente, no cinema brasileiro, a homossexualidade já é tratada com mais naturalidade. Mesmo assim, existem duas vertentes de representação dos homossexuais. Em uma delas, os homossexuais são retratados de acordo com os padrões heteronormativos, seguindo regras impostas culturalmente pela sociedade, enquanto a outra vertente procura justamente desconstruir essas normas, caracterizando-se por ser *queer*. *Tatuagem* tem as características de uma história *queer*, enquadrando-se nesse tipo de vertente. Já *Hoje eu quero voltar sozinho* legitima as posturas normativas, não questionando categorias de identidade de gênero, sexualidade e heteronormatividade, fora dos conceitos *queer*.

A teoria *queer* vem conquistando seu espaço dentro da comunidade acadêmica, com um número cada vez maior de pesquisas voltadas a questões de gênero e sexualidade. Ainda devemos considerar que o desenvolvimento teórico e epistemológico dos estudos *queer* nas pesquisas em comunicação no Brasil ainda está em caráter inicial do seu desenvolvimento.

Os números podem não indicar qualitativamente o empenho e aprofundamento de nossas produções, contudo, em um quadro conjuntural de aproximadamente 13.265 pesquisas de mestrado e doutorado em comunicação defendidas entre 1972 e 2015, apenas 62 investigações realizam suas reflexões no tocante das questões LGBT, isso indica que somente 0,48% do total de teses e dissertações. (TOMAZETTI, 2019, p. 158)

Pesquisas futuras dentro dessa temática deverão levar em conta que a *queer* precisa estar presentes em todas as etapas do trabalho, da definição das teorias que servirão como aporte até à maneira que a metodologia se comportará diante a análise. Nesta pesquisa, mesmo que a consideremos como um estudo *queer*, acreditamos que sua abordagem ainda seja leviana diante às ideias que a teoria *queer* carrega. Para se construir uma pesquisa legitimamente *queer*, devemos levar em conta quais autores estamos utilizando e buscar um aporte teórico que seja formado por uma quantidade maior de autoras LGBTQI+ e pretas. É

preciso também subverter a lógica acadêmica que por vezes pode ser muito elitista e acabar realizando pesquisas que ficarão restritas ao meio acadêmico, situação causada devido a utilização de uma linguagem formal e métodos de pesquisa que já se tornaram obsoletos. Por fim, desejo que mais filmes de temática LGBTQI+ possam ser produzidos dentro do Brasil e que mais trabalhos procurem debatê-los, tendo como finalidade a busca por uma educação social acerca das identidades de gênero e sexualidade, assim, enfrentando a lógica conservadora que ainda é muito resistente dentro do Brasil.

Referência

ALMEIDA, Miguel Vale de. A Teoria Queer e a Contestação da Categoria “Gênero”. In: CASCAIS, António Fernando (org.). **Indisciplinar a Teoria**. Estudos Gay, Lésbicos e Queer org. s.l.: Fenda, 2004.

ARAUJO, Joana. **Caso Crivella X Bienal do Livro: censura ou proteção ao menor?** Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/caso-crivella-x-bienal-do-livro-censura-ou-protecao-ao-menor/>>. Acesso em: 24 de outubro de 2019.

ARAUJO, Tatiana Brandão de. Cinema Queer: o que é isso companheir@s? In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, Florianópolis, 2013. **Anais Eletrônicos...** Florianópolis: UFSC, p. 1-10. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386788249_ARQUIVO_TatianaBrandaoAraujo.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999.

EXITOINA. **Ancine volta atrás e retira apoio a filmes LGBT após ação de Bolsonaro**. Disponível em: <<https://exitoina.uol.com.br/noticias/cinema/ancine-volta-atras-e-retira-apoio-filmes-lgbt-apos-acao-de-bolsonaro.phtml>>. Acesso em: 24 de outubro de 2019.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber**. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

G1 RS. **Mostra Queermuseu é desmontada em Porto Alegre e deve sofrer uma pausa até ser reaberta**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/mostra-queermuseu-e-desmontada-em-porto-alegre-e-deve-sofrer-uma-pausa-ate-ser-reaberta.ghtml>>. Acesso em: 24 de outubro de 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERMANSON, Marcos. **Relatório registra 420 vítimas fatais de discriminação contra LGBTs no Brasil em 2018**. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/02/08/relatorio-registra-420-vitimas-fatais-de-discriminacao-contralgbts-no-brasil-em-2018/>>. Acesso em: 24 de outubro de 2019.

Hoje eu quero voltar sozinho. Direção de Daniel Ribeiro. Produção de Diana Almeida e Daniel Ribeiro. Lacuna Filmes, 2014. DVD.

JOHNSON, Richard. Estudos Culturais: Uma introdução. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (p.07-131)

LOURO, Guacira Lopes. Corpos que escapam. **Labrys**, n. 4, ago./dez. 2003.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a questão das diferenças. In: CONGRESSO DE LEITURA NO BRASIL, (COLE) 16, 2007, Campinas. **Anais...** Campinas: ALB Associação de Leitura do Brasil, v.1. p.1-19. 2007.

MORENO, Antônio. A personagem homossexual no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: FUNART/UDUFF, 2001.

Resenha de: GÓIS, João Bôscio Hora. Homossexualidades projetadas. **Estudos Feministas**, v.10, n. 2, p. 515-518, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000200020/19828>>. Acesso em: 25 set. 2015.

_____. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ EDUFF, 2001.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. 2 ed. São Paulo: n-1 edições, 2015.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 19, p. 11-20, jan./abr. 2011.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007.

SILVA, Tomaz T.; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Trad. E org.: Thomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOUZA, Alberto Carneiro Barbosa de. “Se ele é artilheiro, eu também quero sair do banco”: um estudo sobre a coparentalidade homossexual. mar. 2008. 71 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Tatuagem. Direção de Hilton Lacerda. Produção de João Vieira Jr. REC Produtores, 2013. DVD.

TOMAZETTI, Tainan Pauli. **Genealogias dissidentes: os estudos de gênero nas teses e dissertações em Comunicação do Brasil (1972-2015)**. 2019. 201 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) –Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

Identities contemporâneas do oeste catarinense no telejornal regional

Franscesco Flávio da Silva

Introdução

A jornada profissional do pesquisador e do jornalista se assemelham em vários aspectos. Destaco aqui dois deles que me são de grande interesse e que acabaram conduzindo para a pesquisa que aqui resgato como recorte: a busca pela “verdade” dos fatos e o desejo de expansão do olhar sobre os fenômenos e os sentidos que nos rodeiam. Ainda que os métodos e objetos muitas vezes não sejam os mesmos, a pesquisa científica e a produção de uma notícia encaminham o sujeito produtor para uma jornada de exploração, aprendizado e reconfiguração dos saberes e também do ser, indo além da compreensão dos fenômenos, mas inevitavelmente transformando o próprio sujeito. E assim aconteceu.

Com experiência profissional em jornalismo, a mudança para uma nova região, Chapecó, SC, ainda que não muito distante da terra natal (Sarandi, RS), instigou neste autor a curiosidade sobre a semelhança com a cultura sul-rio-grandense e as manifestações de gauchidade em Chapecó, Santa Catarina. Referência econômica, geográfica e política do Oeste catarinense, ainda que de colonização e urbanização recentes, a esta região expressa muito de sua cultura como consequência das imigrações europeias, tornando-se dominante no horizonte regional, assim como a cultura gaúcha. Um natural embate se estabelece, em vários sentidos, pelo contraste com a região litorânea de Santa Catarina em especial, de origem açoriana e com representação política historicamente hegemônica. Palco de tensões entre diversas culturas, o estado de Santa Catarina não compreende uma identidade unificada, como a do 'gaúcho', no Rio Grande do Sul, apesar de certas controvérsias e tentativas frustradas de construção de uma unidade.

Assim como acontece no Brasil, país continental que abrange uma variedade rica de identidades e culturas, a região Oeste catarinense se caracteriza pela pluralidade cultural, influenciada tanto pelos movimentos migratórios dos séculos XIX e XX, como pelas interações mais recentes, promovidas pela globalização. Apesar da proximidade geográfica, os oestinos não são sul-rio-grandenses, embora detenham muito deste modo de vida, assim como das etnias de descendência europeias. Da mesma forma, não se reconhecem como catarinenses do litoral, diferentes pelo sotaque, culinária e meios de produção e outros costumes. Fazendo fronteira com a Argentina e divisa com o estado do Paraná, as diferenças se somam, assim como pequenas semelhanças. E neste jogo de agregações e descartes, a identidade do Oeste Catarinense segue se configura e reconfigura.

Mas e qual seria o papel da mídia neste contexto? A inquietação direcionou a pesquisa para os telejornais locais. Dessa forma, buscamos compreender os elementos que constituem as identidades desse espaço e tempo, identificando e relacionando seus sentidos na cultura para compreender a experiência histórica e seus efeitos nos indivíduos e grupos registrados em artefatos culturais (os telejornais), com trataremos mais adiante.

Os textos jornalísticos, em especial no telejornalismo, constituem e reconstituem a percepção cultural do público de uma região e seus sujeitos em um dado espaço e tempo. Foi necessário compreender também os elementos culturais que constituem uma cultura identitária para uma determinada região, que na

rotina de consumo, muitas vezes, se tornam paisagens pouco perceptíveis ao telespectador e até mesmo aos produtores de conteúdo, mas determinantes para os processos culturais.

A mídia televisiva se mantém como uma das mais acessadas pelos brasileiros. Na cultura nacional, o hábito de assistir televisão atingiu em 2014 o número de 65,1 milhões de domicílios brasileiros, representando 97,1% do total de domicílios do País, segundo o IBGE (2016). Relevante e de forte impacto social, a televisão representa e é representada pela sociedade brasileira em uma relação tão íntima que se desenvolve ou sub desenvolve igualmente (SCHRAMM e LERNER, 1973). Assim também acredita Bordenave ao afirmar que:

[...] a comunicação não existe por si mesma, como algo separado da vida da sociedade. Sociedade e comunicação são uma coisa só. Não poderia existir comunicação sem sociedade, nem sociedade sem comunicação. A comunicação não pode ser melhor que sua sociedade nem está melhor que sua comunicação. Cada sociedade tem a comunicação que merece. 'Dize-me como é a tua comunicação e te direi como é a tua sociedade. (BORDENAVE, 1997: 16-17)

Estudar a mídia e seus processos nos permite compreender sua influência na sociedade, assim como analisar a sociedade e seu impacto no entendimento da mídia. Desta forma, foram selecionados dois telejornalismo pertencentes a dois grupos de comunicação da região sul do país, com sucursais estabelecidas em Chapecó (Santa Catarina), sendo elas a RicTV (afiliada à Record) com telejornal Jornal do Meio Dia e a RBSTV (afiliada à Rede Globo)¹ com o telejornal Jornal do Almoço. Ambos detém alcance expressivo de público na região Oeste de Santa Catarina enviando sinal aberto com exibição de segunda à sábado. Os telejornais selecionados pela pesquisa vão ao ar de meio-dia e alcançam a maioria dos 98 municípios do estado com seu sinal de transmissão. Ambos se tornaram referências adquirindo espaço no cenário midiático jornalístico pela sua presença de pouco mais de duas décadas ininterruptas, pois mesmo com as mudanças nas emissoras e marcas dos grupos de comunicação no decorrer de cerca de duas décadas, os produtos telejornalísticos (os programas) permaneceram com o mesmo ou boa parte da essência editorial.

Os Estudos Culturais

Responsáveis por recortar a realidade e representá-la em áudio e vídeo diariamente, segundo as diretrizes da linguagem, técnica e ética jornalística, os telejornais vem cumprindo o papel de reproduzir e (re)configurar a cultura identitária. Identificar e analisar os elementos que constituem sentidos nos conteúdos telejornalísticos exigiu o desenvolvimento de um operador teórico metodológico adequado. Os Estudos Culturais nos forneceram aporte necessário, galgados pelo materialismo cultural de Raymond Williams (1979), sobretudo na compreensão dos fenômenos culturais, relativos à tradição (seletiva) e seu papel na mediação presentes na produção de sentidos dos textos. Não foi um vôo solo, mas uma apropriação e adaptação de saberes já estabelecidos de forma muito rica por autores como Simone Maria da Rocha (2011), Itania Maria Mota Gomes (2011) e o próprio Williams (1974), que trabalham a televisão e telejornalismo sob a ótica da análise cultural.

Os Estudos Culturais surgiram para analisar criticamente a teoria marxista, de forma interdisciplinar, destinados ao entendimento da cultura e da identidade. O *Centre for Contemporary*

¹ A RBSTV (Rede Brasil Sul) de Santa Catarina foi comprada pelo Grupo Nossa Santa Catarina, passando a se identificar como NSC TV em 2017. Já o Grupo RIC (Rede Independência de Comunicação) passou a se chamar ND – Noite e Dia com você, tendo sua emissora de televisão recebido a nomenclatura de NDTV em 2019. Embora as empresas de comunicação tenham mudado, seus produtos do meio dia, os telejornais, se mantiveram com os mesmos nomes e com formatos e conteúdos muito parecidos com o que já vinham produzindo.

Cultural Studies (CCCS), na Universidade de Birmingham, Inglaterra, foi fundado por Richard Hoggart, em 1964. Influenciado por autores e obras da década de 1950, como o próprio Hoggart (*The Uses of Literacy*, de 1957), Raymond Williams (*Culture and Society*, de 1958) e E. P. Thompson (*The Making of the English Working-class*, de 1963) promoveram a busca pelo entendimento das transformações culturais contemporâneas pela análise de fenômenos culturais na sociedade e em instituições (ESCOSTEGUY, 1998). Cada um desses autores direcionou seus estudos para áreas específicas. Em 1958, Raymond Williams promoveu a análise sobre a história da literatura, que fundamentou os Estudos Culturais. Tal feita tornou a cultura como categoria-chave para conectar a análise literária com a investigação social.

Williams (1958) investigou a formação deliberada de uma tradição britânica, ao qual desejava atualizar e derrotar. Com o lançamento de *The Long Revolution* (1961), o autor evidenciou o impacto cultural dos meios massivos, sendo um tanto pessimista em relação aos meios de comunicação e à cultura (ESCOSTEGUY, 1998). A influência do pós Segunda Guerra Mundial foi decisiva para a construção das obras fundantes do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, tendo como central a fundamentação da relação de cultura com a história e sociedade, que de forma humilde buscamos também trazer para nossa pesquisa.

Assim, os Estudos Culturais trataram de evidenciar o reducionismo marxista em relação à cultura e seu economicismo centralizador, contrapondo que as relações econômicas não refletem a cultura e nem ela depende dessas relações. A cultura, de forma autônoma, influencia e é influenciada pelas relações políticas e econômicas, constantemente conflituosas. O extrato destas tensões trata de constituir a sociedade.

Indo muito além dos artefatos, abrangendo também práticas, valores e sentidos, o alcance da cultura apresentado pelos Estudos Culturais britânicos, caracterizado como um movimento intelectual político e teórica, incapaz de serem tratados como disciplina, mas abrangente e interdisciplinar, envoltos em uma multiplicidade de objetos.

Já na segunda geração de autores do *Centre for Contemporary Cultural Studies* destacamos o trabalho de Stuart Hall. Ao analisar o que chamou de a crise das identidades em comunidades contemporâneas, decorrentes da globalização e as redefinições de fronteiras, Hall (1997; 2000) desenvolveu os conceitos de representação e identidade em uma perspectiva atualizada. “Representação” é tratado em nossa pesquisa para determinar os sentidos e percepções originados nos/pelos sujeitos Hall (2000). Como consequência da pesquisa, verificamos representações de gauchidade, termo utilizado aqui para trazer a ideia de fenômeno, apresentada por Lisboa Filho (2009, p. 21), que nos permite explorar as possibilidades de investigação das qualidades, comportamentos, valores e maneiras de agir, da cultura gaúcha. Assim, podemos tratar de múltiplas formas discursivas de representação do que é o gaúcho com maior abrangência.

Já o conceito de identidade compreende os diversos desdobramentos possíveis aos sujeitos, especialmente no período pós globalização. É um período que exigiu e exige engajamento, negação ou, o que Canclini (1995) chamou de hibridização, que é o ato de absorver várias influências, deixando de lado algumas. Antes desse desfecho, sobre a compreensão de identidade, é necessário tratar da construção do conceito, pelo autor Stuart Hall (2000). Para ele, a identidade é formada ao longo do tempo, envolvida em processos inconscientes e não contraídos desde o nascimento. Estando ela sempre em transformação, nunca finalizada, a identidade recebe influências internas e externas ao sujeito, provocando constantes tensões. “Ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável.” (CANCLINI, 2008, p. 190). Desta forma, conseguimos relacionar o fenômeno das tensões identitárias com as

representações que ocupam o espaço dos telejornais em uma determinada região, por exemplo. Em um momento histórico em que as barreiras territoriais caem e a globalização torna todos os sujeitos próximos uns dos outros, o fenômeno da diáspora, como determina Hall (2003), trata da influência do espaço, tanto quanto da influência dos sujeitos naquele (novo) território. Mas um fenômeno inevitável a essa condição. Capaz de alterar não apenas a identidade, mas também as artes e a cultura de um povo, estas transformações tratam de um sujeito imaginário que está sempre em jogo (HALL, 2003).

Outro aspecto relevante de observar é que no processo de hibridização cultural os sujeitos não reagem de forma isolada, mas também de forma coletiva, assumindo diversas características comuns, como os originados do território ancestral. Na busca por autenticidade, buscando preservar o pacto de fidelidade com as suas origens, os sujeitos determinam tradições para se manterem conectados. Assim, a tradição é sempre algo negociado, selecionado, seja de matrizes novas ou antigas, ligadas ao território, a linguagem, sempre marcados pela diferenciação, ou a outro elemento transversal aos sujeitos (WOODWARD, 2000).

Em 1979, Williams apresentou o conceito de “estrutura de sentimento”, como hipótese cultural. Com base naquilo que é vivido quanto experiência histórica, o autor identificou estruturas externas, fundamentais à análise cultural para identificação de culturas dominantes, residuais e emergentes. Como categorias analíticas, elas atravessam o tempo e história da prática social captando e identificando os elementos que formam determinada cultura. Williams (2011, p. 53) afirma que “[...] há um sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar especificamente de dominante e eficaz”, independentemente da sociedade e do período. A cultura dominante está continuamente ativa e adaptando-se, sendo flexível e abrangente. É o modelo estabelecido e reconhecido pelos indivíduos, legitimando e consolidando através de práticas a si própria, enquanto referência de uma determinada cultura.

Uma cultura dominante na sociedade é constituída de uma estrutura que interliga valores, práticas e significados, resultantes de tensões políticas e econômicas relevantes para o momento analisado. Separados, estes elementos não teriam tanto (ou nenhum) sentido. Desta forma, segundo Williams (1979), analisar as representações identitárias em telejornais do Oeste catarinense só seria possível compreendendo também a estrutura e o contexto do fenômeno analisado, constituindo assim uma análise cultural eficiente. Assim, três elementos se tornam indispensáveis para serem compreendidos: tradições, instituições e formações. Ao que cabe a uma dissertação, foi necessário centrar os esforços na tradição, mas sem desconsiderar a relevância das instituições e suas relações de influência na cultura, política e economia. Da mesma forma, se reconhece o valor das formações, que tratam “dos movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que têm influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que têm uma relação variável, e com frequência oblíqua, com as instituições formais.” (WILLIAMS, 1979, p. 120).

Tradição é tratada por Williams (1979) como uma força modeladora da cultura, como um meio prático de incorporação seletiva, que gera organicidade. Assim, a tradição é compreendida como “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativo no processo de definição e identificação social e cultural.” (WILLIAMS, 1979, p.118). E é justamente nos valores, práticas e significados presentes em uma cultura hegemônica que buscamos analisar os telejornais do Oeste catarinense de modo a compreender as representações identitárias presentes nos conteúdos. Estes elementos do passado, selecionados para se manter no presente, apresentam uma característica da tradição que é a de sempre compor o plano de manutenção do que é hegemônico. Em muitos casos as tradições são evocadas no presente, podendo inclusive provocar transformações nos valores, sentidos e práticas na sociedade.

O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de continuidade predisposta (WILLIAMS, 1979, p. 119, grifo do autor).

Esse conceito é necessário para nossa pesquisa, que pretende analisar a cultura manifestada nos textos telejornalísticos por meio dos valores, práticas e significados presentes como tradições seletivas do contexto histórico e contemporâneo da região Oeste catarinense. Na análise cultural, e conseqüentemente na análise das tradições, os sentidos hegemônicos se mostram como os mais ativos, exercendo uma força poderosa e ao mesmo tempo vulnerável no jogo cultural dos elementos predominantes em uma sociedade. A tradição seletiva pode rejeitar algo que não lhe interessa, taxando de desatualizado ou nostálgico, apresentando tal elemento como improcedente ou estranho em uma ação de ataque direto. Por outro lado, a vulnerabilidade se apresenta na condição de que a cultura é algo vivo, em constante transformação, estando sempre sob pressão e testagem de seus limites.

À guisa de um Protocolo Analítico

Em busca de um percurso metodológico próprio, que desse conta da demanda proposta por esta pesquisa, valorizando e se apropriando do histórico existente sobre análise da cultura, da mídia e seus processos, utilizamos como pilar os Estudos Culturais, guiados pelo materialismo cultural de Williams (2011). Ele entende que a cultura permite a compreensão das identidades em um dado espaço e tempo pela análise de artefatos culturais que inevitavelmente carregam valores, sentidos e significados. Neste ponto, a adoção do circuito da cultura de Paul du Gay et al. (1999) se apresentou como uma ferramenta adequada para articular e analisar os elementos constituidores dos sentidos na cultura. Inspirado no trabalho desenvolvido por Hall em 1980, em seu ensaio *Encoding/Decoding*, Paul du Gay et al. acresceu aos elementos que compõem a análise cultural, dando forma a um circuito caracterizado por cinco eixos: produção, regulação, identidade, representação e consumo. Sendo eles interligados e indissociáveis, o circuito permite uma compreensão dos sentidos atribuídos aos artefatos culturais (LISBOA FILHO e COIRO MORAES, 2014). A ele foi acrescida a Estrutura de Sentimento com vistas a revelar os efeitos da experiência histórica nos indivíduos e grupos.

Como operador analítico, nos apropriamos da análise textual de Casetti e Chio (1999), que organiza um protocolo de análise que identifica e processa os sentidos dos textos midiáticos televisivos, no nosso caso, voltados aos telejornais da RBSTV e da RicTV. Atuando com um protocolo secundário, a análise textual se atenta às palavras, conceitos, símbolos-chave do texto, para aferir sua frequência e sua significação (CASETTI; CHIO, 1999). A análise cultural da televisão proposta pelos autores segue três ideias centrais: a primeira concentra-se nos textos dos programas televisivos e a compreensão do seu funcionamento interno e estrutura, ligados à linguística, mas especialmente ao que diz respeito à produção de sentidos e signos; na segunda fase impõe sobre a análise e entendimento de que a mídia não é constituída de intenções oriundas de sua natureza, mas sim é resultado das orientações e interpretações de seu produtores e receptores. Em um terceiro momento, é aplicado sobre o corpus o entendimento de que o texto atua como um recurso acessível e uma ferramenta produzida para ser interpretada por e pelos sujeitos sociais.

Outro recurso utilizado para a análise foi a entrevista produzida com os coordenadores de jornalismo das duas emissoras analisadas. Foram levantadas pistas e dados relevantes a respeito dos processos de produção do conteúdo dos telejornais, o que contribuiu para a construção dos conteúdos

jornalísticos contemporâneos e determinadas transformações históricas. Foram entrevistados os jornalistas Diana Borin da RicTV Chapecó e Gilmar Luiz Fochessato da RBS TV Chapecó.

Assim, o corpus desta pesquisa se dedicou à análise dos elementos culturais identitários que constituem na contemporaneidade o Oeste catarinense presentes em dois telejornais produzidos em Chapecó. A coleta aconteceu no mês de maio de 2016 capturando quatro edições de cada telejornal e em agosto do mesmo ano, com a coleta de outras quatro edições de cada telejornal, totalizando 16 edições, sendo oito do Jornal do Almoço (RBSTV Chapecó) e oito do Jornal do Meio Dia (RICTV Record). Os períodos da coleta foram de 18 a 21 de maio e de 24 a 27 de agosto, sendo esta última a semana que compreende o aniversário de 99 anos de Chapecó (25/08). Direcionamos nossa coleta para semanas de diferentes semestres em um mesmo ano de modo a colher padrões e diferenças possíveis no processo de produção e também interferências de contextos fenomenológicos como o aniversário de Chapecó, momento em que diversos aspectos e características culturais, econômica e histórias são discursivamente difundidas em abundâncias sobre o município e seu povo.

Cultural regional e Televisão

De acordo com o preconizado pelos Estudos Culturais e indicado pela análise cultural midiática, é necessário lançar o olhar para não apenas para o objeto de análise, mas também para os contextos e as mediações² presentes no fenômeno recortados. No caso, a região Oeste de Santa Catarina foi interpretada sobre uma ótica histórica e contemporânea quanto a sua constituição econômica, cultural e social. Da mesma forma, a dissertação buscou contextualizar a televisão e as emissoras de televisão da RBSTV e RicTV de Chapecó, que atingem juntas mais de 60 municípios da região.

O território que hoje compreende a região Oeste de Santa Catarina foi palco de embates históricos. Brasil e Argentina entraram em conflito de 1881 a 1895 pelas terras, em seguida foi a vez dos estados do Paraná e Santa Catarina disputarem o território de 1912 a 1916 durante a Guerra do Contestado. Não menos importante para a história regional, antes, durante e depois, povos nativos (indígenas e caboclos) e imigrantes estiveram presentes na região até a década de 1970 vivendo as tensões, muitas vezes entendidos como ocupantes “ilegais”(VICENZI, 2008).

Em 1748 Santa Catarina recebeu imigrantes que levaram ao litoral do estado, no que seria a região do Vale do Itajaí, colonos açorianos (portugueses) e também alemães, italianos e poloneses (dentre outras nacionalidades). Em Blumenau, imigrantes alemães se estabeleceram, assim como em Joinville e Brusque. Tubarão e demais áreas da região sul foram colonizadas em 1877 por descendentes italianos (PIAZZA, 1982).

Após a destruição da estrutura socioeconômica indígena e cabocla da região Oeste catarinense por parte das companhias colonizadoras, novos conflitos por terra marcaram a região. Estes povos acabaram sendo marginalizados e expulsos do território (MARCON, 2003). Muitos foram os casos violentos registrados na época entre antigos e novos posseiros na extensa área que hoje é o Oeste catarinense, mas que até 1917 se chamava Chapecó. Somente em 1917, o povoado de Passo dos Índios se tornou o Distrito de Chapecó. O pequeno vilarejo rapidamente se tornou um local de intensa movimentação social, constituindo

²Para Williams (1979), o processo cultural se articula com o produto cultural e a isso é chamado de “mediação”. A compreensão de que a arte e o pensamento compõem a fórmula da infraestrutura/superestrutura marxista, e que refletem o mundo real, ajudou a cunhar o entendimento da existência de um “reflexo”. Apesar da grande discussão a respeito do termo “reflexo”, ele é tido por Williams (1979) não como espelho diante da natureza, mas da realidade por trás dela. Já a mediação permite compreender o mundo real enquanto materialidade, abrindo caminho para uma compreensão ampla, diferente das interpretações reducionistas de reflexo. Desta forma, a relação entre a sociedade e a arte, por exemplo, passa pelo um processo de relação, ao qual chamamos de mediação, tendo seu sentido modificado nesta interação.

e concentrando poderes econômicos e políticos.

No começo do século XX, milhares de imigrantes vindos do Rio Grande do Sul promoveram uma das primeiras ofensivas colonizadoras do Oeste catarinense com o incentivo de companhias imobiliárias colonizadoras (apoiadas pela Igreja Católica e financiadas pelo Estado). As companhias atuavam a mando do governo e de empresários, a região recebeu a terceira geração de imigrantes sul-rio-grandenses de descendência italiana e alemã. Estes pertenciam à terceira geração de imigrantes italianos e alemães estabelecida no Brasil.

A relação entre o Oeste catarinense e a capital do Estado, Florianópolis, é marcada historicamente por um distanciamento político e cultural (RADIN, 2001). Por certo tempo as principais referências nas áreas da saúde, comércio e política vinham do Rio Grande do Sul. Buscando mudar essa situação, em 1929, o então governador Adolfo Konder viajou pela região Oeste do Estado em busca de estabelecer e reforçar a liderança da capital sobre a região. Havia também o objetivo de constituir uma identidade estadual e nacional (ZANELATO, 2012). Apesar desta ofensiva, os anos seguintes continuaram marcados pela falta de apoio governamental para a região, que era conhecida como o 'sertão', terra de colonos, gaúchos, índios e bugres subdesenvolvidos. Embora muitos registros históricos oficiais, governamentais e livros registram a história da região como palco de crescimento e trabalho promovida por um povo caracterizado pela bravura, diversas pesquisas acadêmicas levantadas por Marcon (2003) registram o sofrimento de povos caboclos e imigrantes da época.

Frutos destas pressões capitalistas na região e no país, o Oeste se tornou cenário do surgimento de diversos movimentos de resistência, ligados a grupos operários, intelectuais, religiosos, indígenas e agricultores como o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, o Movimento das Mulheres Agricultoras, o Movimento de Retomada das Terras pelos Índios e o Movimento dos Atingidos pelas Barragens.

No aspecto cultural, as imigrações sul-rio-grandenses impuseram sobre a região uma forte presença de elementos residuais da diáspora alemã e italiana. Pertencentes à terceira e quarta geração de imigrantes europeus estabelecidos no sul do Brasil, novos hábitos foram incorporados, como a cultura gaúcha e brasileira, o que nos ajuda a compreender parte da constituição identitária da região Oeste catarinense.

O Censo de 2010 (IBGE, 2011) informou que Chapecó possuía aproximadamente 180 mil habitantes. As projeções do órgão³ para 2016 já indicavam uma população superior aos 210 mil. Os demais municípios sede das Secretarias de Desenvolvimento Regional (SDR) e das Associações Microrregionais (Dionísio Cerqueira, São Miguel d'Oeste, Itapiranga, Maravilha, Palmitos, Quilombo, São Lourenço do Oeste, Concórdia, Seara, Joaçaba, Xanxerê, Campos Novos, Videira, Caçador e Curitibanos) não ultrapassaram os 40 mil habitantes cada.

No final do século XX, Chapecó e região se destacam pela força produtiva, indo além dos discursos, colocando o Oeste catarinense como uma potência do agronegócio nacional, tendo consequências desenvolvimentistas em diversos outros setores nas décadas subsequentes.

Da análise

A análise das 16 edições dos telejornais do meio dia de Chapecó ocorreu de forma individual e comparativa, seguindo o circuito adaptado de Paul du Gay et al. (1999), a aplicação da análise textual da televisão de Casetti e Chio (1999) e as entrevistas com os editores chefes das emissoras de tv locais. No total, foram 53 reportagens, 20 notas simples, 41 notas cobertas, 15 comentários, 13 entrevistas, 14 boletins.

³Disponível em: <[http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2978% 2068](http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2978%2068)>. Acesso em: 10 dez. 2016.

Juntos, os telejornais somam 620 minutos de conteúdo (sem publicidade). Desta forma, trataremos neste capítulo algumas das principais questões levantadas pela dissertação.

O primeiro tópico de análise chamamos de 'Sujeitos e Interações' e tratamos de compreender os apresentadores dos telejornais devido ao papel enunciativo que desempenham nos programas. No Jornal do Almoço, da RBSTV, um casal de apresentadores e um comentarista assumem a bancada contando com a entrada pontual de repórteres dentro e fora do estúdio com boletins, notas (ao vivo e gravadas) e reportagens. Na bancada do Jornal do Meio Dia, da RicTV, um casal também assume a apresentação do telejornal, contando com um comentarista esportivo fixo, além da participação pontual de repórteres, como na RBSTV.

A estes personagens fixos nos telejornais foram analisadas a personalidade e o estilo de apresentação. Assim como nas vestes, o modo de apresentação de telejornais no Brasil apresenta certas características comuns (para época), como a necessidade de uso de terno e gravata para os apresentadores masculinos, certa postura e trejeitos no modo de se comunicar com o público e também um formato de pronúncia mais conversada, de fala espaçada. Sem o compromisso de estabelecer uma análise mais profunda ou interdisciplinar, nos propusemos a analisar os textos presentes nas imagens e som, compreendendo também os discursos no telejornal.

Dentre os sujeitos que compõem os telejornais, o apresentador Eduardo Prado, da RicTV, apresentou características distintas dos demais padrões analisados. Ao unir muitas vezes informação com opinião, o apresentador do Jornal do Meio Dia se expressa de forma mais enfática, alterando o tom do alegre e bem-humorado para o tenso e nervoso, acompanhando a temática em cena.

A forma como o apresentador da RicTV se comunica é marcante pelo estilo coloquial, às vezes informal, contendo um leve reforço na pronúncia do 'r', se aproximando muitas vezes do estilo associado ao 'gaúcho'. Expressões como 'tchê', 'barbaridade' e 'bah', reforçam a presença destes elementos culturais ligados à gauchidade. O comentarista esportivo (Sérgio Badalotti), do mesmo telejornal, também apresenta semelhanças com o estilo de Prado, mas em menor proporção. Este modo de apresentar evidencia uma busca por aproximação com o público. Expressões como 'meu amigo e minha amiga' reforçam o discurso intimista, além das quebras de tensão causadas por interjeições com 'bicho véio', dentre outras. Outro fato importante a destacar é que nos dois telejornais, Prado é o que possui maior tempo em tela entre os apresentadores. Em julho de 2016, a colega de bancada deixou o Jornal do Meio Dia, e Prado assumiu a ancoragem do programa sozinho, o que aumentou ainda mais sua presença em cena.

Em entrevista, a coordenadora de jornalismo da RicTV de Chapecó, Diana Bordin, afirmou existir um padrão para a seleção dos apresentadores. São levados em consideração principalmente traços identitários regionais, esclarecendo a estratégia consciente da emissora para comunicação em um veículo de massa. Embora estas características culturais atribuídas à fala não façam parte da rotina de todos os Oestinos, sua presença é significativa na sociedade, bastante presente em meios sociais informais. Desta forma, é possível relacionar a estratégia do telejornal em ligar o seu conteúdo jornalístico a um discurso caloroso, que recorre ao humor e também à exaltação em certos momentos, e que ao mesmo tempo tenta reafirmar a credibilidade no trato da informação.

Nos dois telejornais é possível afirmar que a presença de um estilo de apresentação que remeta à cultura gaúcha e da região Sul do país em comparação a outras regiões do Brasil, com destaque para o Jornal do Meio Dia da RicTV. Na RBSTV essa presença é mais modesta, justamente pela maior aproximação com o estilo nacional de apresentação. Também há um contraste marcante com ausência de outros elementos culturais mais próximos da região Oeste catarinense, como o estilo 'litorâneo' ou 'manezinho', por exemplo,

que identificam resíduos da colonização portuguesa mais expressiva na faixa litorânea de Santa Catarina. Essa inexistência cultural chama a atenção quando percebemos dentro de um Estado mais diferenças (ou anulações) do que padrões integradores, colocando em tensão possíveis articulações que visavam constituir uma identidade estadual.

Os telejornais analisados reforçam na apresentação determinados elementos da cultura estabelecida na região, sendo alguns muito perceptíveis, buscando aproximação com o público pelas semelhanças mas também pelas diferenças, no que se apresenta pela anulação do estilo e cultura litorânea, embora ambas constituam a diversidade cultural que é Santa Catarina. Essa estratégia também demonstra a preocupação em não desagradar o público, conforme registrado nas entrevistas com os editores chefes, evidenciando uma possível rixa entre os povos do Litoral e do Oeste catarinense.

Durante nossa coleta, houve uma mudança na produção e apresentação do telejornal da RicTV nas edições de sábado. Assumindo um caráter de edição especial, produzida e transmitida de Florianópolis para todo o estado, o Jornal do Meio Dia contou com a apresentação do então deputado federal João Rodrigues a partir de julho de 2016. Além de apresentar, João também assumiu funções editoriais nas edições de sábado. João nasceu em São Valentim do Sul, Rio Grande do Sul, e trabalhou como comunicador de rádio na região Oeste de Santa Catarina e também foi apresentador do telejornal do meio dia de Chapecó, pelo SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) de Santa Catarina. Identificado com a região, tendo sido prefeito de Pinhalzinho e Chapecó, municípios do Oeste catarinense, seu estilo de apresentação carrega características próximas das apresentadas por Prado. Segundo a coordenadora de jornalismo da RicTV de Chapecó, a decisão de colocar João como apresentador do telejornal estadual foi da direção da emissora.

As edições especiais de sábado do Jornal do Meio Dia se distinguem das demais pela presença de participações artísticas, ligadas ao entretenimento, interação com o público pela participação via aplicativo WhatsApp e também pela seleção de conteúdo com maior apelo emocional, muitos ligados às tragédias e casos policiais de grande impacto, recentes ou não. O telejornal também atua de forma assistencialista oferecendo mediação para o auxílio de pessoas com problemas financeiros e de saúde, conseguindo muitas vezes a ajuda dos órgãos competentes e também da audiência. Mais do que selecionar um perfil para a apresentação dos conteúdos jornalísticos desta edição de especial, a decisão de colocar um deputado federal como âncora de um telejornal denota uma postura política e cultural por parte da emissora.

O segundo tópico de análise da dissertação tratou dos “sujeitos e interações dos entrevistados dos telejornais”. Chapecó correspondeu a mais 75% dos conteúdos abordados pelos conteúdos noticiosos nos dois telejornais, consolidando seu apelido de capital do Oeste catarinense, mas também monopolizando as temáticas de uma região com mais 90 municípios. Os sujeitos do Oeste catarinense se vêem representados nos telejornais locais pelas representações atribuídas à Chapecó e seu povo, restando pouco espaço para os demais municípios. Em relação aos sujeitos entrevistados nos telejornais (que não fazem parte da equipe de apresentadores e repórteres das emissoras) quase 90% representam, de alguma forma, o município de Chapecó. O município de Xaxim (satélite de Chapecó) foi citado em três conteúdos diferentes nos telejornais durante nossa coleta. Também houve o registro dos municípios de Xanxerê, Caxambu do Sul, Concórdia, Guatambu, Nova Itaberaba, Alto da Serra, Lajeado Grande, Campo Erê, Modelo, Maravilha, Campos Novos e Joaçaba. Desta forma, podemos afirmar que em 16 edições de períodos distintos, 85 municípios da região Oeste não apareceram em nossa coleta nos dois únicos telejornais locais. Esse fato chama a atenção para o risco de haver anulação das identidades e da diversidade cultural dessa grande região, que acaba sendo representada pela cidade de Chapecó.

Os limites regionais da cobertura das emissoras de interior é conhecido e tem a ver com as restrições

econômicas que implicam em equipes de reportagem reduzidas e também alto controle dos gastos com as produções. Embora Chapecó seja uma região economicamente emergente, as emissoras de jornalismo ainda enfrentam restrições.

Grande parte das representações dos sujeitos nos telejornais analisados é caracterizada como neutra ou positiva. As representações negativas se referem apenas aos contextos policiais ou denúncias, tratados com maior destaque pelo Jornal do Meio Dia. Muitas reportagens apresentam sujeitos entrevistados de forma positiva, reforçam os discursos de região e de povo ordeiro, trabalhador, progressista. Da mesma forma, os sujeitos que ganham voz nos telejornais são, em sua maioria, referências em determinadas áreas, lideranças ligadas à instituições públicas ou grupos sociais de Chapecó e região. Em contraponto, em menor número aparecem os trabalhadores, cidadãos comuns, identificados pelas profissões ou ações desempenhadas no relato do fato.

Existe nos dados analisados uma forte relação entre os sujeitos entrevistados, aos quais são atribuídos papéis de referência e liderança nos telejornais, sempre ligados a ações positivas, e em menor incidência a presença do trabalhador urbano (o cidadão que não se identifica como liderança ou referência). Sendo o jornalismo uma instituição social que contribui para o registro da história vivida por um povo, o que percebemos na contemporaneidade, pela produção de sentidos dos telejornais, se assemelha aos discursos dos “desbravadores” da região Oeste dos séculos XIX e XX. Uma história que é contada por lideranças e especialistas, prioritariamente.

Outro ponto importante identificado pela análise está na predominância da etnia branca nos conteúdos dos telejornais. A pouca presença de afrodescendentes nos telejornais se dá na participação de atletas de futebol nas editorias de esporte e na reportagem da RicTv sobre o aniversário de Chapecó, quando há o registro de dois negros entrevistados em uma mesma edição, sendo um economista e o outro cidadão. É no esporte, principalmente, que os negros são representados nos telejornais locais.

Para uma região fortemente ligada ao agronegócio, as representações dos sujeitos estão ligadas mais à urbanidade do que à atividade rural. Porém, mesmo nos representantes urbanos é possível identificar que o sotaque colonial/rural está presente em cerca de 15% dos entrevistados. Em contraposição, não foi registrada a presença do sotaque típico do litoral catarinense. A pesquisa apresentou uma incidência significativamente baixa de representações culturais advindas de outras regiões ou muito diferentes da praticada no Oeste catarinense nos entrevistados.

Nas falas dos entrevistados, especificamente nas edições dos telejornais que trataram do aniversário de Chapecó, identificamos falas que enaltecem certos valores como: “O emprego dá mais oportunidade”; “Cheguei aqui e já gostei”; “Gosto da cidade. É bom para morar”; “Penso que é uma cidade maravilhosa, tem shopping tem tudo, tem a Chapecoense”; “Chapecó para mim é um ponto de referência”; “A primeira vez que eu vim a cidade me acolheu de uma forma que eu nem esperava”; “Chapecó tem uma vocação para o sucesso. Temos aqui uma população muito trabalhadora”. Percebemos que as grandes qualidades do município, segundo o discurso dos entrevistados, se dá pela oportunidade de empregos e investimentos, pela qualidade de anfitriã e pela estrutura social e comercial.

O terceiro ponto de análise se debruçou sobre os “Conteúdos dos Telejornais”, tanto de aspectos imagéticos como sonoros. Os cenários dos telejornais, que ficam ao fundo dos apresentadores no estúdio, por exemplo, trazem imagens de pontos históricos e representativos de Chapecó, como o monumento Desbravador, que representa o pioneirismo dos colonizadores e de dedicação ao trabalho, mas em um segundo plano representa a ocupação de terras e o violento conflito com indígenas e caboclos. Outro elemento estampado como cenário dos telejornais é a Catedral Santo Antônio, erguida em 1956,

representando a fé e a religião de um povo e sua relação com o catolicismo e o cristianismo. A Catedral veio substituir a primeira igreja de Chapecó, erguida em 1940 e incendiada em 1950, e que posteriormente ocasionou no linchamento em praça pública de quatro homens (de origem cabocla) por uma multidão de cerca de 200 pessoas (envolvendo lideranças e autoridades da época). Eles foram acusados, sem provas e sem um julgamento formal, de terem provocado o incêndio. A barbárie está registrada na obra 'O linchamento que muitos querem esquecer', de Monica Hass (2007) que em sua pesquisa histórica levantou vários elementos como valores, ética do trabalho, fé religiosa, julgamento moral e a inegável presença dos jogos de poder locais. Este fato se tornou emblemático para evidenciar a presença do coronelismo na região, oriundo do período das companhias colonizadoras e ainda presente na história e também na paisagem dos telejornais e dos espaços públicos. A principal praça de Chapecó também é utilizada como cenário nos telejornais e se chama Coronel Enos Bertaso, em homenagem ao dono da Colonizadora Bertaso, responsável por trazer mais de 80 mil famílias do Rio Grande do Sul para Santa Catarina no período de 1920 a 1950.

Considerações Finais

A dissertação foi desenvolvida em caráter experimental e exploratório, com intuito de propor um operador analítico que permitisse a análise textual de artefatos culturais (os telejornais) de modo a colher elementos da cultura e da identidade enquadrados na perspectiva da análise cultural. O operador analítico se mostrou eficiente em decodificar textos midiáticos permitindo compreender mediações e tradições presentes nos enquadramentos jornalísticos. Sendo este um recorte, é importante salientar que a pesquisa original trouxe diversos outros dados e aprofundou muitos deles no intuito de refletir e compreender sobre os padrões presentes e ausentes no contexto discursivo dos telejornais.

Embora a análise cultural seja complexa e exija conhecimento amplo do fenômeno e do cenário histórico e atual, por parte do pesquisador, forçando a abstração e o distanciamento para uma análise imparcial, percebemos êxito nos resultados. A presença de padrões dominantes e residuais da cultura nos permitem supor que a região ainda é representada por contradições, influenciada pelo conservadorismo, que por vezes impede o surgimento ou manifestação de culturas emergentes. A cultura gaúcha é ainda influente na região, assim com as referências trazidas pelos imigrantes italianos e alemães, propondo uma forte negação das identidades ligadas ao litoral catarinense, em especial de descendência portuguesa. De forma menos explícita, a cultura cabocla está presente no meio, assim como a indígena, de forma residual, mas também atuando como emergente em certos aspectos por não ter conseguido se estabelecer como plano dominante após a colonização.

Por fim, os telejornais locais atuam como poderosos mediadores da identidade cultural representando em tela tradições selecionadas não apenas no âmbito geral da cultural, mas também do processo jornalístico, atendendo a interesses próprios da linha editorial e de suas emissoras. Enquanto moldam e propõem versões de realidade noticiada, também são influenciados pela própria matéria-prima que reconfiguram a sociedade em um constante ciclo. Encerramos nosso estudo reconhecendo os resultados adquiridos e pertinência metodológica, ainda que experimental, instigados pelas novas questões levantadas.

Referências

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

- _____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y practicas de investigación.** Barcelona: Paidós, 1999.
- COIRO MORAES, Ana Luiza. **A análise cultural.** ENCONTRO DA COMPÓS, 24., Brasília, 2015. Anais... Brasília: Compós, 2015. (Grupo de Trabalho Epistemologia da Comunicação).
- DAMO, Márcia Regina Sartori. **Os arranjos regionais do território: o caso da espacialização multiescalar no oeste catarinense.** 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, 2014.
- DU GAY, Paul et al. **Doing cultural studies: the story of Sony walkman.** London: Sage, 1999.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina Damboriarena. **Uma introdução aos Estudos Culturais.** Revista Famecos, Porto Alegre, n. 9, 1998.
- GOMES, Itania Maria Mota. **Gêneros televisivos e modos de endereçamento em telejornalismo.** Salvador: EDUFBA, 2011.
- _____. Itania Maria Mota.; JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. **Comunicação e estudos culturais.** Salvador: EDUFBA, 2011.
- GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. (Org.). **Comunicação e estudos culturais.** Salvador: EDUFBA, 2011.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- _____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. **The work of representation.** In: HALL, Stuart (Org.) Representation: cultural representation and signifying practices. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.
- HASS, Mônica. **O linchamento que muitos querem esquecer: Chapecó, 1950-1956.** Chapecó: Argos, 2007.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Atlas do censo demográfico 2010.** Rio de Janeiro : IBGE, 2013. 160 p. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/apps/atlas/>>. Acesso em: vários acessos.
- _____. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Coordenação de Trabalho e Rendimento. **Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal: 2014.** Rio de Janeiro: IBGE, 2016. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95753.pdf>>. Acesso em: vários acessos.
- LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; COIRO MORAES, Ana Luiza. **Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumental analítico.** Significação, São Paulo, v. 41, n. 42, 2014.
- LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. **Mídia regional: gauchidade e formato televisivo no Galpão Crioulo.** 2009. Tese (Doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2009.
- PIAZZA, Walter Fernando. **A colonização de Santa Catarina.** Florianópolis: BRDE, 1982.
- RADIN, José Carlos. Italianos e ítalo-brasileiros na colonização do oeste catarinense. Joaçaba: Unoesc, 2001.
- ROCHA, Simone Maira. Os Estudos Culturais e a análise cultural da televisão: considerações teórico-metodológicas. Rev. Interamericana de Comunicação Midiática, Santa Maria, v. 10, n. 19, 2011.
- SCHRAMM, Wilbur; LERNER, Daniel. **Comunicação e mudança nos países em desenvolvimento.** São Paulo: USP, 1973.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo.** Tradução André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.
- _____. **Marxismo e literatura.** Tradução W. Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. **Television: technology and cultural form.** London: Routledge, 1974.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- ZANELATO, João Henrique. **De olho no poder: o integralismo e disputas políticas de poder em Santa Catarina na era Vargas.** Criciúma-SC, Unesc, 2012.

Jogadores de futebol no telejornalismo esportivo: uma análise das tipificações construídas na série “Jogadores da Seleção” do Jornal Nacional¹

Lauren Santos Steffen

Entrando em campo

O artigo tem como objetivo analisar as tipificações dos jogadores de futebol construídas na série especial “Jogadores da Seleção” veiculada pelo Jornal Nacional de 7 de maio a 14 de junho de 2014. As histórias de vida dos vinte e três jogadores convocados para atuarem na Seleção Brasileira durante a Copa do Mundo de 2014 de futebol masculino foram retratadas pelo repórter Tino Marcos e pelo cinegrafista Álvaro Sant'Ana. As reportagens foram veiculadas diariamente no telejornal de maior audiência do país². Cada reportagem durou, em média, seis minutos, um tempo significativo para um telejornal com duração total aproximada de 45 minutos.

O processo de produção da série levou dez meses e incluiu entrevistas, pesquisas e viagens a 35 cidades do país e também ao exterior. Em 2014, Tino Marcos completou 25 anos fazendo coberturas da Seleção Brasileira na Rede Globo. Edições similares às da série de 2014 já tinham sido realizadas em anos anteriores. A edição mais atual foi veiculada em 2018, antes da Copa do Mundo da Rússia, seguindo o mesmo formato da série analisada neste artigo. A escolha da edição de 2014 se deve ao fato de esta edição ter sido o objeto de estudo da dissertação de mestrado da autora³ e também ter sido veiculada antes da Copa do Mundo realizada no Brasil.

As reportagens da série foram construídas a partir de personagens e fatos que marcaram a trajetória desses jogadores, explorando recursos gráficos e trilhas sonoras para contar tais histórias. De acordo com os apresentadores do telejornal, o objetivo era mostrar detalhes desconhecidos da vida desses jogadores, o que demonstra a necessidade de torná-los familiares ao público, considerando que a maioria atuava em times estrangeiros na época. A Rede Globo também tinha o interesse em despertar a atenção da audiência para a competição, pois tinha comprado os direitos de transmissão dos jogos da Copa. A série aparece, assim, como uma estratégia para a criação de vínculos entre os telespectadores e os jogadores que representariam o país dentro de campo. A primeira reportagem contou a história do zagueiro David Luiz, a qual foi ao ar logo após a entrevista realizada com o técnico Luiz Felipe Scolari na bancada do telejornal.

Nesta pesquisa, entendemos que o telejornalismo esportivo não está presente apenas em programas exclusivamente esportivos, mas também em telejornais, como o Jornal Nacional. Neste último caso, o telejornalismo esportivo divide espaço com outras áreas, como o telejornalismo político e o econômico. Logo, a linha divisória que separa programas exclusivamente esportivos e telejornais generalistas não é o foco principal de discussão, uma vez que, ao aludirmos ao telejornalismo esportivo, estamos nos referindo tanto a programas especializados quanto à editoria específica dentro de um telejornal diário. O foco está em

¹ Publicado originalmente na REVISTA FRONTEIRAS (ONLINE), v. 21, 2019, em parceria com o orientador professor Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho.

² Segundo Pesquisa IBOPE de 07/07/2019.

³ A autora defendeu a dissertação de mestrado no dia 24 de agosto de 2016 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sob orientação do professor Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho.

analisar as tipificações de jogadores de futebol construídas dentro de uma série especial, produzida pelo núcleo esportivo e veiculada dentro do principal telejornal diário da emissora.

Para analisar essas construções no telejornal, recorreremos à metodologia da análise textual, com base em Casetti e Chio (1999). Como recorte, selecionamos três reportagens referentes às histórias de vida dos jogadores Daniel Alves, Maxwell e Victor. Após uma análise exploratória das reportagens veiculadas, percebemos que o mesmo padrão narrativo foi utilizado para contar as histórias de vida na série, exceto para as histórias de Maxwell e Victor. Maxwell não tinha a mesma origem humilde dos demais colegas de equipe; Victor era o único que possuía uma graduação. Já Daniel Alves foi escolhido para representar o padrão narrativo dominante na série, uma vez que era um dos jogadores mais experientes do grupo. Essas três histórias selecionadas foram analisadas com base em duas categorias analíticas: a) sujeitos e interações e b) história. A partir da análise, evidenciamos os tipos construídos na série telejornalística e sua relação com o reforço de determinados estereótipos em torno dos jogadores de futebol no país.

Tipificação e telejornalismo esportivo

Para Williams (1979), a tipificação é uma figura específica que concentra e intensifica uma realidade muito mais geral. Ela não é a representação de leis, mas do processo dinâmico da realidade, que se expressa em um tipo particular. Trata-se, assim, de um exemplo representativo de uma classificação significativa. Fruto de um contexto específico, o tipo cristaliza o processo histórico em uma imagem dialética com o objetivo de sintetizar a complexidade do real em uma forma específica. Uma vez que não é possível dar conta da diversidade do real, o tipo procura se estabelecer como a única representação possível de uma forma social mais geral, a despeito das inúmeras possibilidades de representação, colocando-se como uma imagem verdadeira e inquestionável. Esse processo conduz à homogeneização da realidade, fazendo com que seja compreendida a partir de categorias que se impõem como definitivas e incontestáveis.

Nesse sentido, Williams (1979) explica que a relação da tipificação com a realidade não é de ordem direta, pois depende da análise do processo social e da dedução de um deslocamento ou de uma ausência. Assim, tais correspondências não se dão por meio de semelhanças, mas por conexões deslocadas. O processo de reconhecimento dos tipos deve levar em conta as relações entre formas particulares, partindo de tipos específicos para uma forma geral, necessitando do contexto para sua compreensão: começamos de uma estrutura conhecida da sociedade e descobrimos exemplos desse movimento em obras culturais, dentre elas os programas televisuais.

Tais correspondências são apenas superficialmente não-relacionadas, de um processo social que não está plenamente representado, mas que está especificamente presente na tipificação. Aparentemente, as esferas do meio social parecem funcionar de forma autônoma, sem nenhuma relação evidente. No entanto, a partir do processo de tipificação, é possível perceber que a conexão entre formas específicas e o processo social mais geral é inerente e fundamental para a compreensão das práticas culturais. Desse modo, o reconhecimento de tais relações é fundamental para a criação de sentido, tendo em vista que um fenômeno cultural só adquire significação quando é considerado uma forma conhecida do processo social geral. Assim, o tipo faz uso de elementos culturais compartilhados pelos sujeitos de um grupo para se tornar inteligível, compondo uma identidade para si, atribuindo-se como única representação possível, impossibilitando a visibilidade de novas formas de representação.

Williams (1979) explica que a primeira referência à ideia de tipificação surgiu com o conceito de tipo ideal, que se relacionava aos heróis, às forças elementares e aos elementos universais essenciais, o que

corroborar a intenção do tipo de se estabelecer como o modelo a ser seguido. Para que seja compreendido e aceito na sociedade, o tipo é definido por traços escolhidos intencionalmente que o compõe enquanto uma categoria particular. Nessa construção, muitos elementos são deixados de lado, uma vez que dificultam a formação de uma imagem padronizada e unificada. No telejornalismo esportivo, por exemplo, alguns traços são selecionados para construir as histórias de vida dos jogadores de futebol, unificando-as em torno do mesmo padrão narrativo, como se assumissem todas os mesmos contornos e desfechos, desconsiderando, portanto, seus contrastes e tensionamentos.

Williams (1979) faz referência ainda ao tipo como uma experiência que busca se estabelecer à prova de crise por meio de ritos, apelando para narrativas míticas e para o inconsciente coletivo. Campbell (1992), ao fazer um estudo minucioso sobre os mitos ao redor do mundo, percebeu que todos partilhavam uma estrutura fundamental. Assim, descreveu as fases em comum para o que denominou de jornada do herói. Em síntese, essa trajetória estava dividida em três fases principais: a partida, caracterizada pelo chamado da aventura, isto é, pelo rompimento com seu mundo pretérito; a iniciação, marcada pelo caminho de provas e pela conquista do objetivo final, alcançado graças à ajuda divina; e, por fim, o retorno, quando já vitorioso, passa a dominar o mundo conhecido e o desconhecido, gozando a vida ordinária com mais plenitude após os saberes adquiridos ao longo da jornada.

Recorrentemente, no telejornalismo esportivo, os jogadores de futebol são construídos por meio da característica do ídolo-herói, transformando o universo do futebol em um terreno extremamente fértil para a produção de mitos e ritos relevantes para a comunidade. Por meio de histórias de vida marcadas pelo talento, pela superação e pela consagração final, o que os singulariza e os diferencia dos demais, estes “heróis” se tornam paradigmas dos anseios sociais (Helal, 1998). Para a construção desses sujeitos enquanto “heróis”, alguns traços são frequentemente recorrentes e enfatizados no telejornalismo esportivo. A presença do caráter belicoso e viril das narrativas esportivas faz, por exemplo, com que sejam representados “como soldados, que precisam de garra, raça e amor à pátria para cumprir seu dever com o país” (Branco, 2006, p. 200).

Gastaldo (2003) corrobora o fato de que a legitimação dessa apropriação simbólica provém, em grande medida, do telejornalismo esportivo, o qual constrói suas narrativas selecionando e reforçando os valores que perpetuam a ideia de Brasil como país do futebol. Tais construções operam, muitas vezes, como lugar de reforço de estigmas, contribuindo para a permanência de estereótipos e preconceitos por meio de estratégias de redundância (Soares, 2010). Nesses casos, o telejornalismo perpetua um modelo dominante a partir do qual os jogadores de futebol são percebidos e valorizados socialmente. Esse padrão promove a manutenção das estruturas e hierarquias sociais, dificultando o aparecimento de histórias que provoquem seu rompimento. Nesse processo, as histórias de fracasso e de exploração econômica, por exemplo, são silenciadas, justamente por ameaçarem a imagem hegemônica em torno dos jogadores de futebol no país, provocando exclusões que são sentidas não só no plano simbólico, mas também na concretude das relações diárias.

Segundo Freire Filho (2005), os estereótipos constituem a abstração em virtude da qual a individualidade é alegorizada e transformada em ilustração abusiva de outra coisa, algo não concreto e não individual. Como forma de controle social, ajudam a demarcar e manter fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o integrado e o desviante, o aceitável e o inaceitável. Agem no sentido de facilitar a união do “nós” como “normais”, em uma comunidade imaginária, ao mesmo tempo em que excluem e remetem a um exílio simbólico tudo aquilo que não se encaixa, tudo aquilo que é diferente. Desse modo, a disseminação de representações homogeneizantes de grupos minoritários é um empecilho para o processo

democrático, cujo desenvolvimento demanda a opinião esclarecida de cada cidadão a respeito da diversidade e da desigualdade existentes na sociedade.

Como práticas significantes, os estereótipos não se limitam, portanto, a identificar categorias gerais de pessoas, pois contêm julgamentos e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história. Embora possam variar em termos de apelo emocional, geralmente expressam tensões e conflitos sociais subjacentes. O estereótipo reduz toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero ou uma classe social a alguns poucos atributos essenciais, supostamente fixados pela natureza. Encoraja, assim, um conhecimento intuitivo, desempenhando papel central na organização do discurso do senso-comum. “Os meios de comunicação de massa são a grande fonte de difusão e legitimação dos rótulos, colaborando decisivamente, deste modo, para a disseminação de pânico morais” (Freire Filho, 2005, p. 24), redefinindo as fronteiras entre o moralmente desejável e o indesejável. Portanto, é fundamental investigar como tais demarcações simbólicas são construídas no telejornalismo esportivo, impactando no reconhecimento social de determinados grupos a partir de um processo intencional e estratégico de inclusões e apagamentos.

Análise textual da série “Jogadores da Seleção” do Jornal Nacional

Para analisar as tipificações dos jogadores de futebol na série especial “Jogadores da Seleção” do Jornal Nacional, utilizaremos os pressupostos metodológicos da análise textual. Segundo essa metodologia, os programas televisivos são meios de transmissão de realizações linguísticas e comunicativas, ou seja, construções feitas a partir de material simbólico, seguindo regras de composição específicas e produzindo determinados efeitos de sentido. A televisão utiliza uma linguagem que não reflete a realidade, mas que a recria, produzindo significados a partir de um sistema de regras. Segundo Casetti e Chio (1999), a significação televisiva deriva da justaposição de três níveis: denotativo (dados naturais), conotativo (dados culturais) e ideológico (dados sociais). Analisamos, assim, não veículos neutros, mas objetos dotados de consistência e autonomia próprias.

Os textos mobilizam configurações complexas, que vão além do conteúdo, revelando diversas relações entre os elementos em jogo. Os textos atribuem regularmente uma valoração aos objetos, aos comportamentos e a situações, dando um peso diferente a partir de construções implícitas e explícitas. “Na realidade, os textos não só dizem ou mostram algo, mas também dizem e mostram o modo como esse algo é proposto” (Casetti; Chio, 1999, p. 251, tradução nossa).

Dessa forma, a análise textual atenta para os elementos concretos do texto e os modos como o texto é construído, estendendo sua atenção ainda para o modo de interpretar seu significado em um sentido global, de valorizar os temas sobre os quais fala e as formas de enunciação de seu próprio discurso. O instrumento geralmente adotado para a análise de programas televisivos é o esquema de leitura, um dispositivo que serve para guiar o percurso do pesquisador. O esquema de leitura é constituído por categorias que permitem ao analista definir e reagrupar os itens textuais.

Na análise, atuam dois tipos de procedimentos: a descrição, processo de identificação dos elementos significativos do texto, e a interpretação, processo de recomposição desses elementos em um conjunto que explique a estrutura e os processos do texto (Casetti; Chio, 1999). A primeira fase é objetiva e a outra é subjetiva e pessoal, sendo que ambas estão interconectadas, uma vez que não há como descrever sem adotar um ponto de vista e não há como interpretar sem utilizar dados concretos. O esquema de leitura pode ser aplicado a um grupo de reportagens, a fim de identificar traços em comum e suas diferenças.

Analisaremos as reportagens relacionadas às histórias de vida dos jogadores a partir de duas

categorias propostas pela análise textual: a) sujeitos e interações e b) história. Na categoria de sujeitos e interações, analisaremos a densidade dos sujeitos no tempo e no espaço, seu estilo de comportamento, bem como sua função no programa e seus respectivos papéis narrativos. Na categoria analítica da história, verificaremos a presença de uma ou de várias histórias, caracterizadas por uma situação de ordem inicial, a sucessiva instauração da desordem e a solução; a estrutura temporal de cada história e a existência de fios narrativos e suas interações recíprocas (Casetti e Chio, 1999).

A partir da análise exploratória da série de reportagens, escolhemos, para análise, a reportagem sobre Daniel Alves, que representa a história de vida padrão da maioria dos jogadores retratada na série; o único exemplo de jogador com diploma de curso superior, o goleiro Victor, e o único caso de jogador cuja família possui condições financeiras favoráveis, o lateral Maxwell. Através das categorias analíticas mencionadas, verificaremos os elementos em comum e as diferenças existentes entre estas histórias de vida, chegando aos tipos construídos pela série e seus modos de representação. Além disso, problematizaremos os possíveis impactos sociais gerados a partir de tais tipificações telejornalísticas.

a) Sujeitos e interações

Para a categoria de sujeitos e interações, dividimos os personagens da série em duas categorias: sujeitos fixos e sujeitos variáveis. Existem sujeitos que aparecem em todas as reportagens da série, recebendo um lugar de destaque na construção dessas histórias. São eles: o repórter Tino Marcos, o jogador cuja história de vida está sendo retratada e a família deste jogador. Por outro lado, há personagens que não aparecem em todas as reportagens da série, variando conforme as escolhas do repórter para construir a narrativa.

Tais sujeitos desempenham papéis diferentes e não são representados da mesma forma. No caso de Maxwell, a família ganha um destaque maior do que nas outras duas reportagens analisadas, dando lugar às falas da mãe, do pai, do irmão, da esposa e das filhas. Na reportagem de Victor, há espaço apenas para a mãe e a esposa. Já no caso de Daniel Alves, aparecem o pai, o irmão e o primo. A família de Maxwell aparece para descrever a personalidade do jogador e sua trajetória no esporte: das piscinas para o futsal e, por fim, para o futebol. A mãe e o pai deixam clara a resistência aos convites para o menino jogar em clubes de futebol, evidenciando uma preferência familiar pela natação, até que o jogador vai jogar em um time holandês aos 18 anos e se consagra no futebol. Para a família de Maxwell, ser jogador de futebol nunca foi um sonho, uma oportunidade de ascensão, já que a família tinha boas condições financeiras. A família só percebe que não tinha mais como impedi-lo de trilhar a carreira dentro de campo devido à insistência constante do jogador. Essa construção é feita de forma atenuada na série, a fim de não ameaçar a imagem padrão associada aos jogadores de futebol no país, os quais, geralmente, possuem origens humildes e veem na carreira a chance de salvar a família da miséria.

Além do fato de Maxwell vir de uma família com todo o conforto material, ele é o jogador menos conhecido do público, segundo a própria fala dos apresentadores, tendo em vista que saiu do Brasil muito cedo e nunca mais voltou. O repórter apela, assim, para a família para criar um laço afetivo com o público, mostrando sua esposa e suas filhas torcendo pelo desempenho do pai na competição. A mãe de Maxwell aparece também para descrever a tragédia vivida pela família com a perda do irmão do jogador em um acidente de carro, o que aproxima o jogador do público ao mostrar os obstáculos e os sofrimentos que enfrentou ao longo do caminho. O jogador também é construído como bom-moço ao ter sido a força da família na ocasião da perda do irmão, levando os pais para morarem com ele na Holanda e oferecendo uma oportunidade de recomeço.

O técnico de natação de Maxwell, Laurindo Dubra, aparece para mostrar o lado competitivo de Maxwell, que nunca se contentou com um lugar no pódio que não fosse o primeiro e, certamente, fica a mensagem implícita que não se contentará em ser vice no Mundial, satisfazendo-se apenas com o hexa. Laurindo explica que não teve como conter a escolha de Maxwell pelo futebol, apesar de seu bom desempenho na natação, dando a impressão que o destino do menino era esse, não havia como escapar. Nesse sentido, é reforçada a ideia da jornada do herói, uma vez que Maxwell parecia ter recebido um chamado divino e não podia recusá-lo.

O lado religioso, de predestinação, aparece com força maior no caso do jogador Victor. O goleiro é descrito, desde o início da reportagem, através de seu apelido “São Victor”, adquirido após defender três pênaltis na reta final da inédita conquista da Taça Libertadores para o Atlético Mineiro. Apesar da negação da mãe de Victor em vê-lo como santo, a qual é construída como uma religiosa devota, os vizinhos do jogador aparecem para santificá-lo e colocá-lo acima dos demais, como um ser capaz de operar um milagre e trazer o hexa para o Brasil. A mãe aparece ainda para mostrar o quanto foi difícil a saída do filho de casa aos 14 anos, mostrando que a família não podia demonstrar seu sofrimento para não prejudicar o sonho do filho. O jogador, por ser o único a ter um diploma de curso superior entre todos os convocados, é construído como um ótimo aluno, mostrando que sempre foi dedicado aos estudos e só está colhendo o que plantou. É feita, assim, uma concessão para “uma raridade dentro do esporte”, como o próprio repórter fala, mostrando Victor como um bom aluno, que só tirava nota dez, superando as expectativas das professoras. A professora Rose aparece na reportagem não só para ratificar o bom desempenho de Victor na escola, mas também para elogiar seu comportamento, descrito como dócil, obediente, mostrando que o jogador sempre foi disciplinado, o que pode ser um ponto positivo para a Seleção Brasileira.

Já a esposa Gisele coloca o jogador em um verdadeiro pedestal, referindo-se a ele como um ser humano fantástico, posicionando-o, portanto, acima de todas as outras pessoas, uma referência que deve ser seguida. Fica implícita, assim, a construção desse jogador como um modelo a ser seguido por reunir as características de um verdadeiro herói. O repórter, inclusive, chega a ironizar o posicionamento da esposa do jogador, perguntando se Victor não tem nenhum defeito. Ela se refere apenas à sua irritação com o trânsito, um defeito totalmente irrelevante, que não agride, desse modo, a imagem de “ser humano fantástico” construído por ela. O jogador, apesar de não ser pai, aparece também brincando com suas cachorras de estimação no pátio de casa, reforçando seu lado dócil e brincalhão. A coordenadora do projeto social, liderado por Victor e amigos da igreja, Gisselma Anastácio, também idealiza o jogador, rogando para que o mundo tenha mais pessoas como ele. Ela mostra a relevância de Victor para a vida das crianças, reforçando seu lado solidário e sua responsabilidade social. As crianças do projeto fazem cartazes agradecendo Victor, mostrando sua gratidão pelo empenho do jogador no projeto.

No caso de Daniel Alves, os vizinhos aparecem para mostrar a simplicidade do lugar onde o jogador nasceu. Eles, sentados em uma rede, em uma casa muito simples de barro, no sertão nordestino, respondem felizes ao repórter que possuem várias árvores frutíferas, o que, para Tino Marcos, mostra um lugar “onde ainda se valoriza o que se tem”. O pai de Daniel, Seu Domingos, é construído como uma referência para o jogador, o qual sempre o acompanhava na lavoura, acordando às 5h da manhã para trabalhar com o pai. Seu Domingos é construído como um homem simples da roça, com um sorriso no rosto, com o prazer de fazer o que sempre gostou, mesmo com a possibilidade de sair do sertão depois da ascensão econômica do filho.

Já o irmão Ney mostra as dificuldades enfrentadas no início da carreira: o pai foi taxado como louco pelos vizinhos por ter mandado os filhos para a cidade grande, colocando-os em contato com as drogas e em risco de passar fome. O irmão se emociona, evidenciando os obstáculos no início da carreira, mostrando

uma das etapas fundamentais de qualquer herói: a superação das adversidades em busca da conquista do objetivo final. Ney lembra que o sonho dos irmãos oscilava entre a carreira no esporte ou na música. Como uma espécie de predestinação, Tino Marcos mostra que os dois realizaram seu sonho: Daniel no futebol e Ney na música. Ficam claras as duas únicas possibilidades aos meninos do sertão nordestino: vencer pelo esporte ou pela música, duas funções que não exigem instrução formal, mas talento, sorte, predestinação e esforço. A história de Daniel é representada de forma destacada na série, representando uma forma padronizada e idealizada da vida de jogador de futebol: ter origem humilde, superar obstáculos, persistir no seu sonho e conquistar a ascensão econômica.

O repórter Tino Marcos, por sua vez, coloca-se como condutor da narrativa, aparecendo apenas durante a passagem da matéria em algum lugar significativo para o jogador: para Maxwell, ele aparece no Clube Libanês do Espírito Santo, onde o menino praticava natação, um clube de classe média alta, o que reforça as condições econômicas da família e a estrutura que ele tinha a seu dispor; para Victor, ele aparece no pórtico de entrada de sua cidade natal, Santo Anastácio, justamente para reforçar a ideia de santificação do jogador; para Daniel Alves, ele aparece na plantação de melão onde o menino trabalhava com o pai, reforçando a associação com o verde e amarelo da lavoura de melão e as cores da Seleção Brasileira, como se fosse um sinal do destino do menino. O repórter enfatiza, assim, os pontos que unificam tais histórias de vida para que sejam vistos enquanto “heróis”, mercedores, portanto, da confiança do povo brasileiro.

b) História

As três histórias analisadas na série partem de uma situação de ordem inicial, representada por condições determinadas de vida, vivenciadas pelos sujeitos diariamente. No caso de Daniel Alves, temos a reconstrução do cenário de sua infância: uma paisagem árida do sertão nordestino, com vegetação típica de regiões secas, com algumas casas de barro espalhadas pela roça. Os vizinhos dão o tom daquela ordem das coisas: apesar do pouco que possuem e da vida sofrida que levam, cultivam o sorriso no rosto, valorizando a variedade de árvores frutíferas que existem no quintal. De certo modo, uma representação que induz o telespectador a pensar que, apesar de todo o sofrimento, se você sorrir e valorizar o pouco que tem, poderá ser feliz. A plantação de melão também representa o cotidiano da família, que dependia da lavoura para seu sustento: uma rotina cansativa, debaixo de sol forte, uma luta constante contra a seca na região. Assim, existe uma ordem inicial representada pela pobreza e pela aridez, mas acompanhada pela simplicidade e pela alegria de viver, que, supostamente, amenizam a pobreza e a vida difícil, já que as políticas públicas não chegam naquela região.

No caso do jogador Maxwell, existe uma ordem inicial das coisas representada pela família unida, com todo o conforto material, as tardes de treino no Clube Libanês do Espírito Santo, as competições de natação. Essa situação marca uma relativa tranquilidade, garantida pelas boas condições financeiras da família e pelo sucesso de Maxwell nas piscinas. Já o goleiro Victor tem a sua infância representada, principalmente, pelo seu desempenho escolar: ótimo aluno, só tirava notas boas, tinha um comportamento impecável, muito disciplinado. Além disso, a família de Victor é representada como uma família simples, mas unida, que não mediu esforços para apoiar o sonho do filho, mesmo tendo que esconder todo o sofrimento ao vê-lo longe de casa. Dessa forma, mesmo díspares em alguns pontos, o início de tais histórias, por mais sofridas que sejam, nunca é construído de forma negativa, mas como um indício ou uma motivação do que estes jogadores viriam se tornar no futuro.

Essa ordem inicial é abalada quando o jogador inicia seu percurso na carreira de jogador de futebol. Daniel Alves vai com o irmão para Juazeiro jogar no clube da cidade, seu pai ouve comentários da

vizinhança criticando sua decisão em deixar os filhos saírem da roça – afinal, eram muitos os perigos de uma cidade grande. Os primeiros centros de treinamento onde o jogador morava tinham condições precárias de higiene e de estrutura. Além disso, Daniel enfrentava essa situação longe da família, sem dinheiro para poder ir com frequência para casa, com apenas duas peças de roupa, correndo o risco ainda de ter suas roupas roubadas por outros colegas. Maxwell abala a ordem inicial das coisas quando, mesmo contra a vontade dos pais, decide apostar no futebol e abandonar as piscinas. Os pais, vendo que já não podem ir contra a decisão do filho, decidem apoiá-lo. Maxwell vai jogar na Holanda com 18 anos de idade, deixando os pais com saudade, apreensivos pela escolha do filho, mas sempre ao lado dele. A situação de desordem é ainda agravada quando morre o irmão do jogador, exigindo de Maxwell muita força para apoiar os pais e seguir lutando pelo seu espaço no futebol. Para Victor, a desordem inicia quando decide tentar a carreira de jogador de futebol, abandonando temporariamente a sala de aula, a rotina de estudos, morando longe da família, enfrentando a saudade e o sofrimento. Dessa forma, as três reportagens evidenciam uma série de dificuldades na vida desses jogadores, que precisaram ser vencidas para que pudessem dar continuidade ao seu sonho no esporte.

Por fim, existe em todas as histórias a instauração de uma solução, de uma nova ordem final para as coisas. Daniel Alves se consagra como lateral direito de um dos maiores clubes de futebol do mundo, o Barcelona. Vira capa de diversas revistas de moda pelo seu estilo irreverente, dirige um carro de luxo pelas ruas da cidade espanhola, compra a lavoura de melão para o pai seguir trabalhando com condições melhores na roça, conquista uma legião de fãs nas ruas, é convocado para a Seleção Brasileira. Essa convocação representa, para todos os jogadores, a recompensa final, o motivo de ter passado por tantas dificuldades, o prêmio por ter persistido, que justifica o sofrimento e as decisões tomadas, silenciando as mazelas do passado de pobreza. Maxwell atinge uma nova ordem para as coisas quando se consagra em diversos clubes europeus, conquista a amizade de jogadores importantes no cenário do futebol, forma uma família aparentemente feliz e orgulhosa. Já Victor é reverenciado como santidade nessa nova ordem final, após grandes atuações no Atlético Mineiro. Além disso, tem o amor e a admiração da esposa que o tem como “um ser humano fantástico”, apoia um projeto social para crianças carentes, as quais o veem como referência. Victor consegue terminar a faculdade de Educação Física, resgatando seu lado estudioso e disciplinado do passado, além de se manter dócil como era na infância, brincando com suas cachorras de estimação e mantendo um comportamento calmo, enfatizado por sua esposa.

Todas as reportagens analisadas abordam as mesmas estruturas temporais, não necessariamente na mesma sequência: a infância, a adolescência, a vida adulta e as perspectivas para o futuro. A infância, – sofrida para Daniel Alves, nas piscinas do clube Libanês para Maxwell e em cima dos livros para Victor, é um momento de formação do caráter, da personalidade, dando as bases para o jogador enfrentar as provações que virão. A adolescência é a fase em que todos precisam lutar pelo seu espaço dentro do futebol, ficando longe da família, enfrentando uma concorrência acirrada com outros jovens, persistindo pelo seu sonho. A vida adulta é marcada por algumas perdas e sofrimentos, mas é representada pela consagração no esporte, pela legião de fãs, pelo reconhecimento mundial, pela convocação para a Seleção Brasileira. As perspectivas para o futuro são todas positivas, dando como certa a conquista do hexacampeonato para o Brasil, o que faria desses jogadores pessoas inesquecíveis na memória do torcedor brasileiro. Quanto à estrutura espacial, varia consideravelmente conforme a história de vida analisada: na reportagem de Daniel Alves, há um cenário de aridez e pobreza na infância, da lavoura de melão do pai, da casa de barro. Há também o cenário dos primeiros clubes onde o jogador atuou, ainda com condições medianas de estrutura. Por fim, aparece Daniel pelas ruas de Barcelona, cercado por fãs, dirigindo seu carro de luxo, vestindo

roupas de marcas famosas.

Na história de Maxwell, há o cenário de uma casa com boas condições materiais, onde a mãe dá as entrevistas, as piscinas do Clube Libanês do Espírito Santo, um clube de classe média alta, e os principais estádios europeus onde o jogador já atuou. Victor aparece nos primeiros clubes onde atuou, na sua casa de luxo com a esposa e as cachorras e na frente do clube Atlético Mineiro. Ainda há o cenário religioso da casa da mãe de Victor, que marca a devoção da família, reforçando o sentido de santidade, a escola onde Victor estudou na infância e a faculdade onde se formou já adulto, a sede do projeto social em que participa. Todas as reportagens são finalizadas no mesmo espaço: os jogadores em campo, vestindo a camisa amarela da Seleção Brasileira, sendo ovacionados pela torcida, vibrando com os colegas de equipe, demonstrando que o estágio final da história, o local do final feliz é no estádio, trazendo o sonhado hexacampeonato para o Brasil.

Principais resultados

Através da metodologia da análise textual, observamos a existência de uma tipificação hegemônica enfatizada pela série, representativa da maioria dos jogadores na série, a qual denominaremos como tipo pobre. Daniel Alves, o qual se classifica nessa tipificação, é descrito através de uma personalidade carismática, alegre e batalhadora. São destacados os obstáculos que esse jogador teve que ultrapassar para conquistar o sucesso na profissão, como suas origens humildes no sertão nordestino, a saudade da família e dos amigos, as condições precárias dos primeiros centros de treinamento. Todas essas adversidades precisaram ser necessariamente vencidas, com muita força de vontade, a fim de se tornar um jogador consagrado na profissão, o que é percebido, na série, através da ascensão econômica do atleta e, conseqüentemente, de sua família.

A consagração desses jogadores é representada através da sua ascensão econômica; a miserabilidade não deixa de ser narrada, mas é apenas representada para marcar o ponto inicial, a partir do qual todos deveriam necessariamente querer sair. O tipo pobre relembra as suas origens humildes e demonstra gratidão às pessoas que o ajudaram, deixando claro que é preciso ir em busca de uma vida melhor e incentivar os jovens a irem atrás de seus objetivos, como se bastasse querer ser jogador para obter sucesso. Assim, parece que a situação econômica é responsabilidade exclusiva de cada um, o que demonstra, em uma equação simplista, que, se o indivíduo não conquistou seu espaço no esporte, é porque não lutou o suficiente pelo seu sonho.

Os raros casos de jogadores que vêm de famílias com uma situação financeira mais confortável, como é o caso de Maxwell, são mencionados de forma atenuada na série a fim de que a informação passe despercebida do público e de que a ficção construída em torno das histórias de vida dos jogadores se mantenha de acordo com o padrão estabelecido. Parece que o fato de existirem jogadores com situação econômica mais favorável no esporte ameaça a ideia padronizada de que todos os jogadores de futebol saíram da sua situação inicial de miséria e conquistaram a ascensão econômica, o que abalaria a tentativa da série de reforçar a associação entre ser jogador de futebol e conquistar um status mais favorável na sociedade, fator que alimenta o sonho de milhares de crianças no país e estimula a estratificação social, reforçando a divisão e o preconceito entre as classes. O tipo rico apresenta um potencial de se constituir como uma força contra-hegemônica, resistindo à construção padronizada do tipo pobre.

A questão da escolaridade atua na construção do tipo graduado, representado pelo caso único do goleiro Victor na série. O goleiro se superou ao conseguir se formar em um curso de ensino superior, estudando durante as concentrações e se dividindo entre a sala de aula e o campo de futebol. Victor é um caso raro no futebol, evidenciado pelo seu esforço para concluir a faculdade e para buscar mais conhecimento e

e sua consciência ao pensar em um plano secundário diante de uma profissão tão instável quanto a de jogador. Outros casos raros de jogadores que concluíram o ensino superior são Sócrates (década de 1980) e Tostão (final da década de 1960), graduados em Medicina, e César Sampaio (final da década de 1990), graduado em Administração. A partir de uma representação sutil dessas exceções no esporte, a série reforça os lugares reservados a cada classe na sociedade, cabendo aos mais favorecidos economicamente conquistar o diploma de ensino superior em profissões liberais prestigiadas, e deixando para as classes menos abastadas a obrigação de se conformar com sua situação econômica, exercendo funções que não exijam instrução formal.

Reflexões e conclusões

É fundamental ressaltar que o fato da série de reportagens colocar os jogadores de futebol como protagonistas, a partir de suas histórias de vida, não significa que eles estão ganhando um espaço de fala. Suas histórias de vida são contadas através dos critérios editoriais da emissora, das estratégias narrativas adotadas pelo repórter, dos trechos das falas selecionados como merecedores de atenção e da interpretação de alguns fatos de sua vida tidos como relevantes pelo telejornal. Nesse sentido, os jogadores são apenas personagens passivos, conduzidos pelos interesses do telejornal, usados para propagar a ideologia dominante defendida pela emissora.

Ao buscar evidenciar o protagonismo dos jogadores de futebol, colocando-os como personagens principais da série, a emissora e o telejornal cumprem apenas com uma tarefa mercadológica, na tentativa de ganhar audiência e gerar identificação através de uma representação ilusória e homogênea desses atletas. Por outro lado, esse falso protagonismo encobre inúmeras situações problemáticas, transmitindo a ideia de que se valoriza e representa todos os jogadores de futebol, sem levar em conta a diversidade e a pluralidade de suas histórias de vida.

É preciso contestar as tipificações que estão em circulação, construindo definições alternativas, já que, por mais completa que seja uma representação, ela sempre deixará algo à margem e, portanto, sem reconhecimento. Precisamos nos questionar como o telejornalismo esportivo pode contribuir para dar visibilidade a outras formas de ser jogador de futebol no país, como é possível dar conta da complexidade de representar tais identidades. Como jornalistas, devemos buscar novas estratégias narrativas, pautas diferenciadas, sujeitos marginalizados para contar essas histórias de forma diferente, para mostrar o outro lado, para dar voz a quem nunca é ouvido. Precisamos buscar outros ângulos não só para as histórias de sucesso em torno do futebol, mas principalmente para as histórias de fracasso, que são a maioria dentro do esporte, pois essas também integram o complexo quadro real do esporte.

Quando representarmos a pluralidade que envolve o esporte, possivelmente poderemos contribuir para formar uma consciência mais crítica dos telespectadores, mostrando que o futebol não é necessariamente sinônimo de sucesso, mas também envolve fracasso, decisões políticas, estratégias econômicas, políticas públicas de desenvolvimento do esporte nas periferias, possibilidades de transformação social. Estamos falando de uma presença no discurso telejornalístico que reflete uma ausência: a reiteração das histórias de sucesso oculta as plurais identidades brasileiras, as várias formas de brasilidade, os diferentes sotaques, as variadas histórias de vida dos jogadores, impedindo o esclarecimento político e social dos sujeitos, fundamental em um processo democrático.

É preciso ultrapassar o discurso repetitivo e estereotipado, desconstruir preconceitos, avançar para debates mais complexos e dar abertura para reflexões políticas, sociais e econômicas em torno do esporte a fim de podermos cumprir o papel social do jornalismo com o interesse público e mostrar o potencial do

do esporte como catalisador social, promotor da cidadania e construtor da criticidade. Quando todos tiverem o mesmo ponto de partida e as mesmas possibilidades, poderemos individualizar o sucesso de algumas histórias de vida e relacioná-las ao esforço pessoal e ao talento de cada um. No entanto, enquanto ainda tivermos que conviver com a desigualdade social, não poderemos falar em sucesso individual de alguns, mas em fracasso coletivo de todos nós, enquanto sociedade.

Referências

- BRANCO, C. 2006. Os papéis sociais do futebol brasileiro revelados pela música popular (1915-1990). In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira; SANTOS, Ricardo Pinto. *Memória social dos esportes: futebol e política – a construção de uma identidade nacional*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- CAMPBELL, J. 1992. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento.
- CASETTI, F.; CHIO, F. 1999. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós: Barcelona.
- FREIRE FILHO, J. 2005. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, PUCRS, n. 28, p. 18-29.
- GASTALDO, E. L. 2003. Futebol, mídia e sociedade no Brasil: reflexões a partir de um jogo. *Cadernos IHU Ideias*, São Leopoldo, ano 1, n.10.
- HELAL, R. 1998. Mídia, construção da derrota e o mito do herói. *Motus Corporis (UGF)*, Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, v.5, n.2.
- SOARES, R.L. 2010. *Estigmas sociais em narrativas audiovisuais: entre consolidação e transgressão* (n.d.). Recuperado em 04 de abril, 2016, de http://compos.com.puc-rio.br/media/gt5_rosana_de_lima_soares.pdf.
- WILLIAMS, R. 1979. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar.

As representações das identidades femininas na série Mulheres Espetaculares do programa Esporte Espetacular

Barbara Tatiane de Avila Santos

Introdução

Esta pesquisa de mestrado teve como tema a análise das representações das identidades femininas, a partir da construção enunciativa da série televisiva “Mulheres Espetaculares”, exibida no programa Esporte Espetacular da TV Globo. Diante dessa proposta, foi determinado como objetivo geral a análise das representações das identidades femininas, a partir dos sentidos produzidos com base na série Mulheres Espetaculares, do programa Esporte Espetacular. Assim, estabelecendo como objetivos específicos: identificar, embasados no contexto sociocultural, quais são as identidades femininas apresentadas e silenciadas na série Mulheres Espetaculares; investigar as relações de identidade e diferença destas identidades femininas e determinar os elementos que definem estas Mulheres Espetaculares.

Buscando compreender de que forma foram construídas as identidades das mulheres contempladas na série, indagou-se a seguinte questão central: Como se constroem as representações das identidades femininas na série Mulheres Espetaculares do programa Esporte Espetacular? Desta maneira, para alcançar os objetivos traçados, utilizou-se como metodologia uma análise cultural midiática, com aporte nos Estudos Culturais, amparada nas Estruturas de Sentimento e Hegemonia de Williams (1979, 2003), elencando com a análise textual de Casetti e Chio (1999).

Assim, esta pesquisa possibilitou maior conhecimento de como ocorre as representações das identidades femininas, em um produto com foco no esporte e que apresenta um modo de produção distinto do tradicional, que pretende uma maior aproximação com seu público por meio de seu formato dinâmico. Desta forma, na realização do estado da arte deste projeto, foram definidos eixos de palavras-chaves como um método estratégico para se chegar a melhores resultados. As palavras-chaves foram escolhidas em pares, via de regra, mas durante as pesquisas apenas uma palavra de cada par foi escolhida por vez, pois são concebidas como semelhantes entre si. Os eixos determinados foram: Comunicação/Mídia; Estudos Culturais/Identidade; Mulher/Feminino(a) e Esporte/Programa Esportivo.

Desta maneira, utilizou-se como leitura auxiliar duas dissertações que possuem foco na análise de identidades culturais, com aporte dos Estudos Culturais, são elas: “Mulheres gaúchas nos programas regionais Bah!: identidade e representação feminina”, de Mariana Nogueira Henriques e a dissertação da Lauren Santos Steffen, “Relações e Tensões em Campo: tipificações e cultura vivida na série especial do Jornal Nacional com os jogadores da seleção brasileira”. A segunda, por mais que não trabalhe com gênero esta amparada nos Estudos Culturais e utilizou-se de um objeto de cunho esportivo. Ainda as teses “Os enquadramentos dos jornais Zero Hora e Folha de São Paulo na cobertura de Daiane dos Santos nos Jogos Olímpicos de Atenas/2004: a midiaticização do resultado esportivo”, de Gustavo Sanfelice e “O imaginário esportivo: o atleta contemporâneo e o mito do herói”, de Katia Rubio, colaboraram fundamentalmente para melhor entendimento de questões relacionados ao esporte, e em relação às identidades femininas esportivas na mídia.

Após assistir dois anos da série, este estudo tornou-se necessário para entendermos a construção dos

textos midiáticos, especialmente pela televisão, juntamente com os modos e os elementos que este utiliza para produzir sentidos, e aqui principalmente em relação ao feminino. A proposta de pesquisa apresentou motivações pessoais, originadas por ser mulher e conviver cotidianamente as consequências de uma cultura ainda muito machista e conservadora. A pesquisa teve também relevância para os estudos em comunicação, pois buscou responder questionamentos que somam às problemáticas e estudos sobre as construções identitárias das mulheres produzidas e/ou apropriadas pelos meios de comunicação.

Este trabalho foi organizado em quatro capítulos, que colaboraram no alcance dos objetivos da análise. No primeiro capítulo, há inicialmente em “Os Estudos Culturais e o conceito de representações”, um panorama da história dos Estudos Culturais (EC) e suas concepções quanto a representações, com base em importantes e reconhecidos pesquisadores como Escosteguy (2010), Williams (1958) e Hall (2006). Posteriormente, em “Identidades, cultura e diferença”, partiu-se para o entendimento culturalista em relação a estes termos, segundo Cuchê (1999), Jacks (2003) e Silva (2009). Ainda no primeiro capítulo, em “Estudos Culturais, gênero e hegemonia”, as concepções de gênero e hegemonia em torno dos EC, teve fundamentação teórica amparada em Williams (1979), Piscitelli (2009), Scott (1995) e Escosteguy (1998).

O segundo capítulo teve como propósito compreender os aspectos da produção televisiva, sua hegemonia e identificar os elementos relacionados às identidades femininas na mídia esportiva. Para dar conta deste capítulo, em “O esporte na mídia hegemônica”, concebeu-se as perspectivas de Guterman (2014), Melo (2009) e DaMatta (1982). O último subcapítulo, “Identidades femininas e mídia esportiva” sustentou-se em Goellner (2006), Devide (2017) e Escosteguy (2010), para entender melhor das identidades femininas dentro da mídia esportiva. As informações essenciais sobre a mídia televisiva foram coletadas nos sites oficiais da emissora e do programa da série, assim como em Williams (2007).

No terceiro capítulo apresentou-se o *corpus* do trabalho em “*Corpus* da pesquisa”, as informações foram retiradas, essencialmente, dos sites e aplicativos oficiais da TV Globo. A metodologia realizada com base nos Estudos Culturais, se estabeleceu no subcapítulo em “Análise Textual, Estruturas de Sentimento e Hegemonia”, que iniciou com as perspectivas da análise textual de Casetti e Chio (1999), associada à cultura registrada de Williams (2003), junto às Estruturas de Sentimento de Williams (1979), que serviu como operador analítico da cultura vivida Williams (2003). Logo após, em “Análise cultural-midiática: percurso metodológico desenvolvido”, esteve a demonstração do percurso metodológico e o estabelecimento de um método próprio desenvolvido, que deu conta dos objetivos deste trabalho.

No último capítulo, os resultados da Análise Cultural-Midiática foram apresentados, com a aplicação das etapas metodológicas necessárias para se chegar a respostas dos objetivos. A análise esteve organizada em “Análise Descritiva”, com fundamentação em Williams (1979). Posteriormente, em “Sentidos sobre o feminino na série Mulheres Espetaculares do programa Esporte Espetacular”, foram definidos os resultados efetivos da pesquisa. Por fim, as considerações finais.

Embasamento teórico

Como demonstrado anteriormente, a dissertação foi organizada em quatro capítulos essenciais para a construção de um trabalho robusto em suas abordagens teóricas, metodológicas e analíticas. Assim, cabe neste tópico do artigo destacar os principais conceitos teóricos trabalhados no estudo, que se fundamentou em reconhecer os conceitos de identidades, gênero e representações, amparados nos principais estudiosos dos Estudos Culturais.

Assim, a pesquisa tem como premissa a concepção dos Estudos Culturais em relação à cultura. Para os EC, a cultura não se reduz a um conceito fixo, mas leva em conta a sua complexidade. Aqui a

complexidade não está na palavra, mas sim nas variações de uso de forma considerável, que revelam uma história de desenvolvimento social e cultural da humanidade. A cultura para os EC é uma área rica na interdisciplinaridade, seu objeto de investigação centra-se em entender ela dentro de processos e contextos complexos e originários de múltiplas variáveis.

É no caminho de ampliar as interpretações sobre a cultura, que os teóricos culturalistas concentram seus esforços, desenvolvendo aportes teóricos-metodológicos que contemplem a necessidade de análise que emerge destas conexões complexas. O texto precursor de Williams (1958), conceitua cultura e sua importância histórica trazendo-a como categoria-chave, no qual é entendida como um modo de vida que relaciona a pesquisa literária com a investigação social.

Deste modo, pode-se dizer que identidade é uma construção social dentro da cultura.

A partir de uma visão de identidade contemporânea, Jacks (2003) afirma que a identidade do sujeito é quando ele se difere do externo e se assemelha com o interno – externo à sua cultura e interno ao reconhecer a cultura, quando se sente representado. Assim, a autora considera que a identidade é histórica:

Identidade contemporânea, então, não se circunscreve apenas ao território, mas à ação sociocomunicacional, articulando local, regional, internacional e o pós-nacional, questão que emerge a partir dos vários tratados de livre comércio que estão em vigor. Isso, entretanto, não quer dizer que o território perde sua significação, apenas deve ser somado às participações em redes comunicacionais. Conclui assim que a modernidade/pós-modernidade não acaba com o tradicional, apenas o transforma, e que a identidade não pode ser atemporal, mas histórica. (JACKS, 2003, p. 36)

Em meio a suas concepções, Cuchê (1999, p. 176) observa a identidade afirmando que ela “remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas”. Essas oposições ocorrem a partir dos modos de supressão social e dos sistemas simbólicos representativos, pois é pela identidade que o sujeito se localiza e é localizado no meio social, através das vinculações sociais, e as estratégias da identidade podem, assim, influenciar e alterar uma cultura. Em uma perspectiva mais tática, Cuchê (1999) concebe a identidade como uma dimensão mutável, em que ela é compreendida como uma ferramenta, uma forma para alcançar um objetivo, sendo ela relativa. Assim, o sujeito emprega os mecanismos da identidade de forma estratégica, no qual essas estratégias devem considerar o ambiente social, a relação de poder entre os grupos sociais e suas artimanhas.

Para Barths (1969), a identidade ocorre através da disposição das relações entre conjuntos sociais, que se constrói/reconstrói a cada instante no centro das alternâncias sociais. Esta concepção se equivale ao que Hall (2006) chama de moderna, em que alteridade e identidade possuem uma relação dialética, pois uma identidade sempre está em relação à outra identidade. Assim, a identidade também é construída no meio social produzindo efeitos sociais, ou seja, para Cuchê (1999), ela também ocorre dentro dos contextos sociais que estabelecem as posições dos sujeitos e deliberam suas escolhas e representações no social.

As representações para Hall (1997) implicam na produção de significados, que ocorrem por meio da linguagem. A linguagem serve como um sistema de representações, sendo como meio onde os pensamentos, emoções e juízos são representados em uma certa cultura, ou seja, as representações através da linguagem são fundamentais para os métodos aos quais são construídos os significados. Para Hall (2010, p.447), a representação

[...] conecta el sentido al lenguaje y a la cultura. [...] significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre el mundo, o para representarlo de manera significativa a otras personas. [...] implica el uso del lenguaje, de los signos y las imagines que están en lugar de las cosas, o las representan.

Os signos devem de alguma forma serem capazes de dar sentido, ou referência ao que ele está substituindo naquele momento, podendo ser em forma de sons ou imagens. Entretanto, o mesmo traz à tona dois tipos de realidades, uma referente ao real objeto representado e outra referente ao sinal representativo deste objeto, já que isto torna possível qualquer tipo de ato comparativo, ou até um desígnio de semelhança entre o objeto original e suas representações.

A linguagem como meio representativo torna-se fonte de conhecimento, possibilitando o reflorescer da memória, quando necessário remeter ao sentido ou referência de algum objeto que se deseja ser identificado. No contexto midiático, essas nuances tornam-se de grande importância, já que a informação dada pelos diversos tipos de comunicações, tem que possuir um meio que designe sentido com o que se deseja ser expressado.

Neste sentido, a hegemonia se diferencia de cultura por considerar relações de subordinação e domínio. Para Williams (1979), a ideologia está ancorada num sistema formal de crenças, ideias e valores articulados que podem ser vistos sem levar em consideração o sistema social ativo, algo relacionado à “visão de mundo”. Williams (1979) vai além, ele não só considera a ideologia e o processo social ativo, como expressa uma diligência de classe. Entretanto, pode-se considerar que quanto mais irradiada uma ideologia está na sociedade, mais consolidada a hegemonia estará.

A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de “ideologia”, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como “manipulação” ou “doutrinação”. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. (WILLIAMS, 1979, p.113)

Williams (1979) afirma que essa hegemonia tem um sentido mais aguçado de cultura, destacando duas vantagens neste aspecto. A primeira considera estas relações de domínio e subordinação, com ela chega-se mais próximo da sociedade real e sua organização com divisões de classe e poder. A segunda vantagem diz respeito às práticas culturais, que deixam de ser uma superestrutura para se tornar uma expressão dela.

Com olhar para as culturas populares contra-hegemônicas da época, a teoria dos Estudos Culturais (EC) surge coesa aos movimentos sociais e ao movimento de uma Nova Esquerda, com o objetivo de entender as relações e as modificações culturais da época. Não distante de seu propósito inicial, atualmente, os EC estudam as práticas culturais da sociedade ligadas às perspectivas que trabalham principalmente com a mídia e a literatura. (ESCOSTEGUY, 2010).

Vale destacar as influências da vertente feminista nos estudos dos meios, pois é a partir dela que programas de cunho político e jornalísticos dividem o foco das pesquisas com as “telenovelas e outros gêneros considerados mais 'femininos'”. A família foi identificada como um importante agente de apropriação de produtos culturais, abrindo caminho para investigações inovadoras sobre as conexões entre a vida privada e pública” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 7).

Em seu histórico, os Estudos Culturais possui certa tentativa de aproximação com os estudos feministas de gênero. Escosteguy (2010), ao falar deste envolvimento, traz aspectos de Hall (1992, 1996a), no qual afirma que o feminismo foi uma das rupturas teóricas que modificou os EC

[...] nos seguintes aspectos: a abertura para o entendimento do âmbito pessoal como político e suas

conseqüências na construção do objeto de estudo dos estudos culturais; a expansão da noção de poder, que, embora bastante desenvolvida, tinha sido apenas trabalhada no espaço da esfera pública; a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão da própria categoria “poder”; a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito e, por último, a “reabertura” da fronteira entre teoria social e teoria do inconsciente – psicanálise. (ESCOSTEGUY, 2010, p 45)

Outra versão feminista deste envolvimento também foi escrita e Escosteguy (2010), que trouxe estas duas perspectivas, uma já citada acima, em que Hall aponta o rompimento pela autonomia do feminismo como surpreendente e assume a forma patriarcal da tentativa de inserção, e outra em que a autora traz Bunsdon (1996), ao afirmar a existência de nichos dentro do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) não condiziam com as teorias feministas da época. Esta última versão não é sinônimo de admiração para os Estudos Culturais, nem para a teoria feminista advinda do CCCS, mas ela é importante para entendimento de aspectos futuros destas vertentes. E não só por isto, mas porque esta relação foi decisiva para certa reorganização das pesquisas nos EC como na sua concepção acerca de poder e do sujeito. (ESCOSTEGUY, 1998).

Para Escosteguy (1998, p. 7 e 8), “a inserção do feminismo nos Estudos Culturais tem relação com sua promessa de intervenção estratégica na política da vida cotidiana”. A televisão é considerada o “ponto de encontro” entre os Estudos Culturais e a perspectiva feminista, observação essa realizada por meio da análise da obra *Feminist Television Criticism*, de 1997. Esta produção traz, segundo a supracitada autora, olhares diferentes sobre as teorias feministas anglo-americanas dos últimos vinte anos, com o foco em mapear o desenvolvimento do campo feminista.

As pesquisas feministas por meio da análise da mulher na mídia, crescem exponencialmente e são amparadas por teorias advindas do cinema, da sociologia, da psicanálise, do cinema e da antropologia. Para Escosteguy (1998), as teorias feministas devem contemplar não só todos os elementos em torno da televisão no âmbito político, cultural e econômico como também, e fundamentalmente, as perspectivas de gênero feminino que é sua essência.

Os Estudos Culturais não incorporaram concepções próprias acerca de gênero, mas por trabalhar com cultura e minorias, não se exime de abordar questões de gênero, como é o caso deste trabalho. Sendo assim, ainda neste estudo, tornou-se necessário fazer algumas ressalvas importantes para elucidar questões acerca de gênero.

A crítica feminista centra-se nas relações de poder e dominação do gênero masculino sobre o gênero feminino, resgatando o cotidiano por meio de depoimentos, histórias, autobiografias e biografias. Estes aspectos impulsionaram indagações em relação à identidade, introduzindo “novas variáveis na sua constituição, deixando-se de ver os processos de construção da identidade unicamente através da cultura de classe e sua transmissão geracional” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 8).

A teoria feminista surge, assim como os Estudos Culturais, por inconformidades e questionamentos em relação à representação e reconhecimento das minorias na época. Segundo Butler (2003), as principais discordâncias eram com as condições de representatividade feminina, que não existiam na época.

Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada (BUTLER, 2003, p. 18)

Os estudos de gênero, advém desde o final do século XIX e início do século XX. Como há muitos séculos atrás não existia a utilização e separação pelo gênero, utilizavam-se outros termos figurados que

realizavam a distinção entre homens e mulheres por características sexuais apenas. Com a perspectiva feminista de segunda onda, por volta da década de 1960, iniciou-se a utilização do termo “gênero” como uma forma para se referir “à organização social da relação entre os sexos”. (SCOTT, 1995, p. 72)

Assim, o significado de gênero vai passando por constantes modificações, atualizações e ressignificações por meio da teoria feminista. Historiadoras feministas, segundo a supracitada autora, afirmam que conceber gênero, por mais que ocorra diversas mudanças em seu significado, é importante na medida em que, constrói uma nova história para as mulheres e corrobora para as lutas por equidade de gênero. Para Scott (1995, p.91), o gênero “é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e é uma forma primeira de significar as relações de poder”. Ou seja, concebe-se aqui gênero como elemento, que é utilizado para diferenciação e como modo de significação das relações de poder entre os sexos feminino e masculino.

A reconfiguração da identidade feminina na qual Braidotti (2004) afirma, deve haver apropriação de todos os aspectos referentes ao feminino, inclusive as negativas e ressignificá-los. O que a autora quer dizer é que devemos ressignificar os elementos hegemônicos, de uma cultura que masculiniza a mulher, e transforma-los em aspectos que valorizem a identidade feminina. Compreendeu-se neste estudo, a diferença de gênero masculino e feminino como algo resultante de construções e práticas concebidas culturalmente. Aqui, em especial, focamos na cultura brasileira, que ainda possui hegemonia machista, mas há muitas inserções contra hegemônicas que influenciam na modificação e atualização desta cultura, como é o caso da série Mulheres Espetaculares.

Metodologia e análise

A série Mulheres Espetaculares, entrou na grade do Esporte Espetacular no ano de 2014 e até a finalização do estudo estava em exibição. Com o objetivo inicial de mostrar as histórias das atletas brasileiras de ponta, a jornalista Juliana Sana buscou retratar a difícil rotina destas mulheres espetaculares. Assim, a jornalista acompanhou fielmente o dia a dia esportivo destas atletas, durante até 15 dias¹. A série teve na sua maioria produtoras mulheres, poucos homens apareceram em sua ficha técnica.

Com o decorrer da série, notou-se modificações nas escolhas das protagonistas - passando de ex-atleta (Laís Souza) até se chegar a celebridades – até nas práticas não consideradas oficialmente esporte, como a Yoga, mas felizmente, manteve-se o foco na prática física e com a jornalista frequentando a rotina de pré-desafios. Na pesquisa exploratória realizada no site oficial do programa e no aplicativo oficial da emissora, foram encontrados 21 vídeos, sendo um deles de bastidores da produção da série, um episódio em duas diferentes plataformas online e 19 episódios da série em si, sem repetição. Da primeira temporada foram identificados 3 episódios, da segunda 5 episódios, da terceira mais 5 e da última temporada transmitida 6 episódios.

Nos últimos dois episódios da segunda temporada e todos os da terceira temporada, a produção escolheu apenas personagens olímpicos, acredita-se que tal escolha se deu pelo fato de estar em anos (2015 e 2016) que antecederam e aconteceram as Olimpíadas no Brasil. Também se destaca a última temporada, que aconteceu com celebridades da emissora, que também foi uma tentativa de aproximação com o público de entretenimento da emissora. Importante ressaltar que todos os episódios têm em torno de 12 e 20 minutos de duração e todos os episódios de todas as temporadas foram analisados, obtendo resultados mais robustos quanto às identidades culturais destas mulheres espetaculares.

¹Fonte: <https://uolesportevetv.blogosfera.uol.com.br/2015/10/01/conheca-a-reporter-do-esporte-espetacular-que-mora-com-as-atletas/>

Assim, utilizou-se a análise cultural-midiática para contemplar a interpretação da construção das representações das identidades femininas, a partir do que a série apresentou. Nela, compreendeu-se os elementos culturais atuais, os que surgem como (re)leituras das identidades apresentadas e os que, embora não atuais, estão atrelados ao passado e a história e, desta forma, contribuem para entendermos o contexto em que estas identidades da mulher foram exploradas.

Dentro da análise cultural-midiática escolhida, ressalta-se duas das três dimensões da cultura estabelecidas por Williams em “*La Larga Revolución*”: a cultura vivida e a cultura registrada. As três dimensões da cultura determinadas por ele são: cultura social, cultura registrada e cultura vivida. A cultura social, que estabelece os modos individuais de vida, é expressa em uma cultura individual. Como cultura registrada encontram-se elementos que são/foram documentados, neste estudo, trata-se do próprio objeto, a série Mulheres Espetaculares. Assim, a cultura registrada em seu sentido real configura as marcas concretas que estabelecem a permanência de uma cultura específica. Como cultura vivida, entendem-se os acontecimentos culturais de um certo tempo e lugar, nos quais apenas quem vive/viveu tem acesso. Nela estão as práticas culturais e os contextos históricos e socioculturais compartilhados pelos membros de uma certa cultura.

A partir de uma primeira percepção da série para esse trabalho, visualizaram-se elementos importantes que sugeriram a aplicação da análise textual de Casetti e Chio (1999), como método de pesquisa compreendido dentro da cultura registrada de Williams (2003), e as Estruturas de Sentimento de Williams (1979), como operador analítico da cultura vivida de Williams (2003). Deste modo, as percepções quanto à identidade cultural e fundamentalmente de hegemonia nos Estudos Culturais são importantes, na medida em que, estabelecem tensionamentos entre a cultura registrada e a vivida.

Para compreender os aspectos que envolvem a cultura registrada, ou seja, elementos pertinentes ao objeto do estudo, aplicou-se a análise textual de Casetti e Chio (1999). As categorias que melhor se adequaram para entender estes elementos foram: cenário, sujeitos e enredo. Na categoria cenário, ou seja, no ambiente em que acontece a narrativa, é possível identificar os elementos que permeiam a produção de sentidos. Não existem cenários fixos como sala de entrevista, centro de treinamento, isso se dá pelo fato de a narradora/apresentadora ir até as protagonistas acompanhá-las em suas rotinas. A apresentadora Juliana Sana, como já dito, acompanha fielmente o cotidiano da mulher espetacular, dormindo em suas casas e acompanhando em seus treinos e atividades pessoais dentro dessa rotina de pré desafios.

Em sujeitos, podemos apontar as funções enunciativas desejadas pela produção da série, pois cada sujeito dela tem uma função e por isso, o comportamento de um sujeito se difere do outro. Os sujeitos foram divididos em três categorias: sujeitos destaques, sujeitos de apoio e sujeitos excepcionais. Como sujeitos destaques aqueles que estão sempre presentes, são os protagonistas das narrativas, aqui representados pela apresentadora Juliana Sana e a atriz ou atleta de ponta que a jornalista acompanha. Como sujeitos de apoio, estão os familiares e treinadores, que executam a função de ajudar a contar mais sobre a história e a rotina da protagonista (quando ganham poder de fala). E como sujeitos excepcionais estão os médicos, fisioterapeutas e atletas referências no esporte que está sendo representado, que quando recebem voz na narrativa, têm função de explicar mais sobre o esporte ou a atleta. No enredo, terceira subcategoria, estão as formas em que os conteúdos são trabalhados pela produção em questão. Aqui o que interessa são histórias e como elas são contadas neste produto audiovisual. Já no primeiro episódio, percebeu-se que o objetivo da produção é dramatizar, heroificar as atletas da série.

As estruturas de sentimento de Williams (1979), entendem que as estruturas são como as práticas sociais e os hábitos humanos se coordenam com as formas de produção social, produzindo sentidos que

desenvolvem a experiência vivida. Desta forma, Williams (1979), organizou as estruturas em três categorias: residual, emergente e dominante. Como residual estão os elementos culturais construídos no passado e que ainda perpetuam nos dias atuais. Residual nesta perspectiva, quer dizer algo diferente do 'arcaico', embora na prática seja difícil distingui-los. Como dominante, estão os aspectos e práticas que são predominantes entre os indivíduos de certa cultura, elementos que um dia foram considerados como residuais. Entende-se como emergente, os elementos que se contrapõem como os aspectos dominantes, pois esses elementos, não se sabe ao certo se podem ser considerados como dominantes.

Como residual, observou-se o resgate do passado destas mulheres, também a idealização de conto de fadas para a vida real delas, como se fossem princesas de uma história em que para ela tornar-se uma esportista precisassem viver um romance. Notou-se como residual o preconceito diário sentido pelas atletas de ponta, seja pelo tipo físico, idade, raça e gênero delas. A busca pelo elemento emergencial ocorreu por meio da superação da excessiva masculinização do esporte, seguindo da mudança de foco, no qual passou a desafiar esportivamente atrizes globais e não mais atletas e ex-atletas de ponta. Nos demais episódios, viu-se como dominante a demonstração da dificuldade em praticar esportes como algo quase impossível para a mulher e o aspecto do esporte idealizado, salvador de pessoas, seja pelo viés financeiro ou social.

As observações aqui contidas, se deram por meio das análises realizadas amparadas nas estruturas de sentimento, junto à conjuntura das categorias da análise textual aplicada e do conceito de hegemonia de Williams (1979), que possibilitaram determinar os sentidos das mulheres em Mulheres Espetaculares.

Cabe antes ressaltar que, na interlocução que Williams (1979) faz com o marxismo o conceito de hegemonia é essencial aqui, para compreender como se dão as tensões sobre o que está entre a cultura registrada e a vivida. Em uma definição inicial, Williams (1979) afirma que hegemonia está ligada ao poder, principalmente a poder político, mas para o autor, a hegemonia vai além disso, ela implica num processo em sua totalidade que ultrapassa o conceito de cultura, sendo concebida como “conjunto de práticas e expectativas sobre a vida”, na qual os “significados e valores são reafirmados” (WILLIAMS, 1979, p. 115).

Tratando-se de mulher, os principais sentidos que existem desde o início do surgimento do esporte e que ainda permanecem, são os preconceitos passados pelas atletas, apenas por serem mulheres. Independente da prática esportiva, o residual preconceito passa muitas vezes como algo naturalizado, como viu-se no contexto histórico em que o esporte inicialmente era praticado somente pelos homens e quando as mulheres iniciaram a competir, foram subestimadas.

Através do objetivo específico de identificar que representações das identidades femininas são contempladas e as que às tornam mulheres espetaculares, foram definidos alguns elementos no qual todas partilham. Estes elementos, foram estabelecidos através das análises realizadas que as caracterizam como: independente, determinada e humana. Todos estes elementos são características culturalmente comuns, mas na série ganham maior valorização, visto que muitas vezes são silenciados na mídia e sociedade, por questões complexas criadas na cultura através do patriarcalismo, que gerou conflitos de gênero como machismo e o preconceito em relação às mulheres.

Conclusão

Atualmente, a televisão e a internet são os principais elementos comunicacionais responsáveis por essas modificações e atualizações culturais. Com estas influências midiáticas, que acabam de certa forma modificando as práticas culturais, tornam-se necessárias as discussões sobre a identidade da mulher e a construção de sua representação em produtos desenvolvidos pela mídia.

O conhecimento das identidades veiculadas pela mídia é de fundamental importância, tendo em

vista que nos possibilita ter acesso a um conjunto de sentidos e significados que servem de referência para os indivíduos e grupos no seu processo de apreensão da realidade e nas suas práticas sociais. Partindo destes pressupostos, dá-se a importância da análise das identidades nos discursos da mídia esportiva, para a formação das identidades da mulher encontradas na série analisada.

Todos os elementos que compõem a análise do estudo, estão presentes em um emaranhado de elementos que formam o discurso da série. As linguagens verbais e não verbais apresentadas dela possuem significados carregados de ideologias, ideias, pensamentos arraigados em posições, seja de cunho hegemônico ou contra-hegemônicos. A série não é vista com a grandeza de uma contra-hegemônia, pois ela ainda possui um pequeníssimo espaço dentro da grade do Esporte Espetacular e da TV Globo. Além de destacar outros esportes não populares, Mulheres Espetaculares, contemplou apenas o gênero feminino como protagonistas, o que raramente acontece na mídia, em que praticamente se vê somente homens como protagonistas no esporte, um diferencial contra-hegemônico que corrobora com o que acontece fora das telinhas.

As mulheres espetaculares são definidas por partilharem de elementos como: independência, determinação e com diversidades nas representações das identidades femininas, com diferentes idades, etnias, classes sociais, raça, formas físicas, culturas e religiões. Contudo, notou-se certo silenciamento de outras identidades femininas que aparecem na série, principalmente, as relacionadas a papéis sociais, como mães, irmãs, avós, fisioterapeutas, professoras e treinadoras. Mesmo assim, a série é um tanto quanto audaciosa ao trazer forças contra-hegemônicas, pois colabora para garantir os ideais e interesses que lutam contra as diferenças de gênero na sociedade, por mais que ainda falte a problematização das identidades ali representadas. O esporte também deve ser visto como uma ferramenta que transforma as concepções acerca das representações de gênero, como um importante instrumento social de reflexão e humanização, é também por meio dele que a mulher conquista certa força emancipatória. A mídia, carregada de poder de influência sobre nossa sociedade, deve dar mais espaços às representações femininas em programas de cunho esportivo, com base nas culturas que a permeiam.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Fatos e Mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BRAIDOTTI, Rosi. **Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada**. Barcelona: Gedisa, 2004
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.
- CASETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2002.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. **Contribuição do olhar feminista**. Intertexto, v1. Porto Alegre: UFRGS. 1998.
- JACKS, Nilda. **Mídia Nativa: Indústria cultural e cultura regional**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. 2003.
- HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, 22 (2), jul./dez. Porto Alegre, 1997. 135.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- _____. Estudos Culturais e seu Legado Teórico. In: HALL, Stuart;
- SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. **La larga revolución**. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003

Escrevivências na publicidade: dimensões da estrutura de sentimento

Carla Beatriz de David Ernesto

Introdução

Esta investigação perpassa a construção da pesquisa de mestrado intitulada “Publicidade Antirracista da Salon Line: uma análise cultural do filme Celebrando rainhas crespas e cacheadas” desenvolvida no Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (POSCOM/UFSM). A pesquisa buscou analisar como os elementos que compõem a estrutura de sentimento, auxiliam à construção da representação das mulheres negras no filme Celebrando rainhas crespas e cacheadas da marca Salon Line. Haja visto que, no mercado publicitário brasileiro muitas iniciativas aqueceram o debate sobre questões raciais fortalecendo “a promoção de expressões antirracistas nos espaços da produção e dos consumos” (LEITE, 2019, p. 19), o que contribuiu para o tensionar narrativas que reforçam estereótipos e estigmas que atravessam o cotidiano das mulheres negras.

Partimos dos dados da 9ª onda do estudo TODXS¹ de 2020, a pesquisa revela os avanços em relação à representatividade na publicidade brasileira, mas também destaca o retrocesso e a estagnação. O estudo é uma parceria com a ONU Mulheres e a Agência Heads Propaganda, viabilizada pela Aliança Sem Estereótipos, movimento que visa conscientizar agências e anunciantes sobre a importância de eliminar os estereótipos das campanhas publicitárias. O período de realização do estudo, fevereiro de 2020, mostrou que o momento de polarização dos discursos potencializou a desvalorização e o esvaziamento das pautas identitárias no Brasil.

Em 2021 a 10ª² onda do estudo apontou avanços com narrativas de empoderamento, contudo, apresenta o reforço de estereótipos e estigmas relacionados à raça e gênero. Na pesquisa realizada nos meses de março, abril, julho e dezembro de 2021, foram analisadas peças na TV e no Facebook considerando o universo de 7.124 comerciais, sendo 5.467 na TV e 1.657 posts no Facebook. O estudo destaca que a publicidade brasileira ainda pouco se desafia em narrativas onde negros e negras são protagonistas, tal dado aponta para como as representações sociais colaboram para a manutenção do racismo e da discriminação racial, o que vai de encontro ao avanço da pauta racial em debate global e, sobretudo, na perpetuação das imagens de controle. Muitas mudanças ocorreram, principalmente, através da luta e da resistência dos movimentos sociais, em especial, dos movimentos antirracistas. Entretanto, as “novas” expressões do racismo, se caracterizam pela cordialidade e sutileza, mas mantêm a mesma perversidade.

Mesmo com as mudanças em curso no mercado publicitário a narrativa hegemônica tende a perpetuar a exclusão que reflete no campo da produção e nas relações sociais. Segundo Evaristo (1994) “A escrevivência surge de uma prática literária cuja a autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício

¹ <https://iabbrasil.com.br/wp-content/uploads/2021/03/TODXS9.pdf>. Acesso em: 23. ago. 2021.

² [Publicidade brasileira avança com histórias de empoderamento, mas ainda reforça estereótipos de gênero e raça | As Nações Unidas no Brasil](#). Acesso em: 23. ago. 2021.

isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade”. Logo, as vivências escritas e descritas pelos próprios sujeitos em um determinado contexto, estrutura uma narrativa que parte de realidades individuais e coletivas.

Análise Cultural: um caminho para a publicidade

A análise se amparou no conceito de estrutura de sentimento, um dos eixos da Teoria Cultural, que segundo Williams (2003, p. 57, tradução nossa) “atua nas partes mais delicadas e menos tangíveis de nossa atividade”. Para compreender a estrutura de sentimento de um determinado período, é preciso considerar os aspectos que compõem o conceito: o residual, o dominante e o emergente. Para Itania Gomes (2011, p. 29) a estrutura de sentimento consiste em dois esforços, o teórico-metodológico e o político.

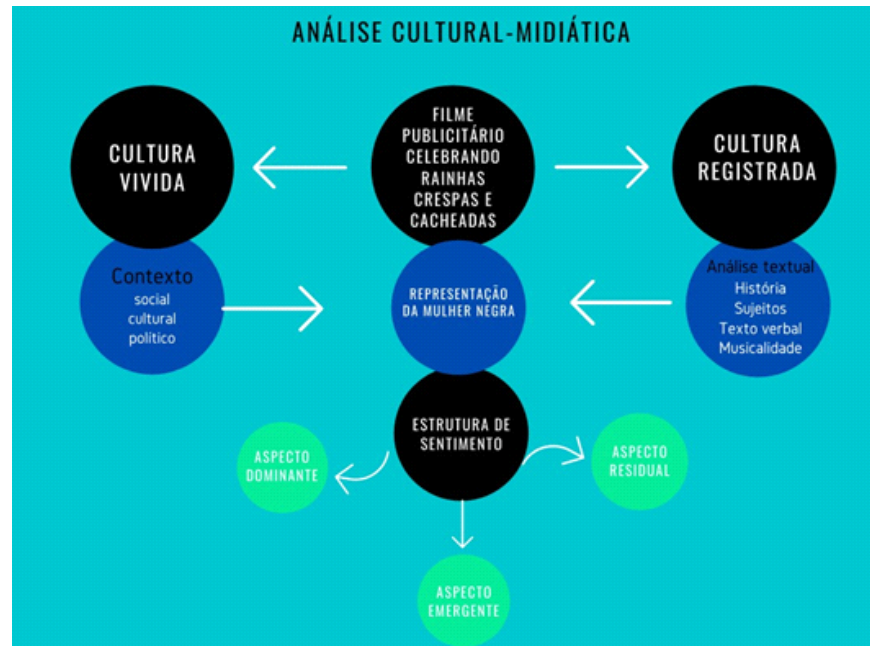
No que se refere ao sentido teórico-metodológico, a análise deve considerar a relação dos elementos da cultura como um modo inteiro de vida, já o sentido político, visa pensar estratégias de enfrentamento, isto é, “eu acredito que o sistema de significados e valores que a sociedade capitalista gerou tem que ser derrotado no geral e no detalhe pelos mais sistemáticos tipos de trabalho intelectual e educacional” (GOMES, 2011, p. 30). A contribuição teórico-metodológica de Williams (1979 e 2003), serve de base para a compreensão do tecido das relações sociais onde significados e valores são construídos e a amplitude da análise deve considerar tais termos. Além dos subsídios analíticos que a estrutura de sentimento proporcionou à pesquisa, inclui-se a motivação de pensar perspectivas positivas para uma sociedade antirracista, efetivamente. Neste caso, opera o aspecto emergente, Williams o compreende como:

[...] primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. [...] Como estamos sempre considerando relações dentro de processo cultural, as definições do emergente, bem como do residual, só podem ser feitas em relação com um sentido pleno dominante. Ainda assim, a localização social do residual é sempre mais fácil de compreender, já que grande parte dele (embora não toda) se relaciona com formações sociais anteriores e fases do processo cultural, nas quais certos significados e valores reais foram gerados (WILLIAMS, 1979, p. 126).

É possível relacionar a afirmação feita por Williams (1979), sobre o emergente, com o filme publicitário da Salon Line, pois, há vários elementos emergentes em foco, como ancestralidade, protagonismo e subversão. Isto é, contrariar a expressão do que é dominante e que é legitimado na maioria das produções publicitárias, os estereótipos e os estigmas. Os acontecimentos residuais e emergentes que operam neste caso, são frutos da escravização. Gomes (2011, p. 43), ressalta,

[...] temos também de falar e, na verdade, com maior diferenciação de cada, do “residual” e do “emergente”, que em qualquer processo real e a qualquer momento do processo, são significativos tanto em si mesmos como naquilo que revelam das características do “dominante”.

Dessa forma, considerou-se na análise o elemento dominante sem desconsiderar os efeitos dos elementos residuais e emergentes. Para assim, pensar em possíveis contribuições de mudança de pensamento e reconstrução social da realidade, que tem em sua gênese, o racismo, e outros marcadores de opressão social refletidas nas produções publicitárias. Abaixo, o protocolo analítico desenvolvido pela pesquisadora.



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

O protocolo apresenta os principais conceitos que conduziram a análise. No que tange à esfera da cultura registrada está a materialidade do objeto que se articula aos itens da esfera da análise textual, história, sujeitos, texto verbal e musicalidade. A contextualidade, na qual se insere o filme publicitário, é considerada na esfera da cultura vivida, pois a conjuntura social, cultural e política, são problematizadas no filme em um contexto onde as pautas antirracistas estão em debate, sobretudo, no contexto da publicidade, pois questiona a manutenção dos estereótipos e estigmas, desviando das representações hegemônicas que reservam às mulheres negras a permanência na base da pirâmide, ou seja, segundo Hall (2016, p. 31) “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura”. A esfera da representação da mulher negra está conectada à estrutura de sentimento onde buscamos identificar como os aspectos residual, dominante e emergente se apresentam no filme publicitário.

Assim, a esfera da representação refere-se aos sentidos presentes no discurso, isto é, através da linguagem, quais significados são mobilizados e, quais sentidos são construídos no imaginário social. Hall (2016, p. 31, grifo do autor) destaca que a “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. Retomando a esfera da representação da mulher negra que está conectada à estrutura de sentimento, os sentidos construídos no filme publicitário contestam o que está enraizado no imaginário social.

Imagens de controle e o pacto narcísico da branquitude

A pesquisadora Maria Aparecida Silva Bento, cunhou o termo “pacto narcísico” que descreve a aliança inconsciente e não-verbalizada organizada pela branquitude. Para Bento (2002, p. 07) a branquitude pode ser entendida como “um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade”. Logo, garante sua posição de privilégio na sociedade enquanto nega e silencia a questão racial.

Os aspectos atuantes do racismo estão alicerçados na negligência de um sistema que insiste em ignorar os problemas sociais e raciais. Segundo a pesquisa realizada no ano de 1995 pela professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Carmen Rial, que analisava as representações étnico-raciais nos anúncios publicitários brasileiros, os textos publicitários “são expressões de valores sociais mais do que 'criações' absolutamente individuais” (RIAL, 1995, p. 02). Na década de 1990 a temática sobre as

representações étnico-racial na publicidade já estava em debate, desde então, mesmo com os avanços, ainda há lacunas a serem preenchidas. A pesquisa de Rial (1995, p. 4) nos deixa algumas pistas quando objetiva “perceber como a publicidade brasileira representa e valora as diferentes identidades étnicas e como as utiliza na construção de uma suposta identidade nacional”, a pesquisadora conclui que, mesmo com algumas mudanças positivas em relação à representação étnico-racial na publicidade, ainda é possível encontrar alguns estereótipos.

Contudo, ainda hoje, a temática permanece com novas roupagens e, possivelmente, com a contribuição das novas expressões do racismo que operam no cotidiano dos negros e negras brasileiros. Para Winnie Bueno (2020, p. 86),

Ao manipular as narrativas a respeito do cotidiano dessas mulheres, os grupos dominantes criam pressupostos que têm por objetivo silenciar e imobilizar as lutas e estratégias que as mulheres negras articulam para sobreviver ao cenário de injustiça social [...].

Assim, a narrativa hegemônica dos anúncios publicitários contribui para a legitimação das imagens de controle (BUENO, 2020) as quais são submetidas às mulheres negras. Por outro lado, uma narrativa contra-hegemônica desafia o *status quo* da classe dominante, pois desloca o que foi construído na estrutura social onde opera o racismo. De acordo com Bueno (2020, p.73):

As imagens de controle são a dimensão ideológica do racismo e do sexismo compreendidos de forma simultânea e interconectada. São utilizados pelos grupos dominantes com o intuito de perpetuar padrões de violência e de dominação que historicamente são constituídos para que permaneçam no poder. As imagens de controle aplicada às mulheres negras são baseadas centralmente em estereótipos articulados a partir das categorias de raça e sexualidade, sendo manipulados para conferirem às inequidades sociorraciais a aparência de naturalidade e inevitabilidade.

Importante destacar que “as imagens de controle se diferem das noções de representação e estereótipo a partir da forma como são manipuladas dentro da estrutura de poder onde se articulam raça, classe e sexualidade” (BUENO, 2020, p. 73) ainda, segundo a autora, (2020, p. 73) “as imagens de controle atribuem significados às vidas das mulheres negras que solidificam a matriz de dominação”. Isto posto, seguimos nossa reflexão com a contribuição de para os estigmas que ainda marcam a existência das mulheres negras e edificam as imagens de controle.

Para Perez e Pompeu (2019, p. 68) “Por meio da publicidade é possível conhecer e analisar os valores sociais que estão em pauta em diferentes contextos sociais e épocas”. A sociedade enquanto local de interações, de construções de ideias, de significados e valores, se torna palco onde entram em cena inúmeros “indivíduos-atores” (FRANÇA; SIMÕES, 2016). Ao longo destas interações e percepções, o interesse na preservação da narrativa hegemônica se torna fator determinante para os grupos dominantes manterem-se no topo da pirâmide. Assim, os significados construídos e constituintes das relações sociais “são sempre produzidos dentro de contextos sociais específicos e marcados pelas disputas de poder inerentes aos processos históricos [...]” (ZUBARAN; WORTMANN; KIRCHOF, 2016, p. 15). Considerando os processos que acontecem em meio às transformações constantes das dinâmicas sociais, a elaboração e a execução desse projeto colonizador, afeta as mulheres negras pois “são atingidas por essa objetificação, enquanto mulheres e enquanto pessoas racializadas, produzindo uma dinâmica específica de opressão” (BUENO, 2020, p. 81).

Em diálogo com esta perspectiva, Francisco Leite (2019, p. 19) reitera que, na atual conjuntura, o racismo “não vem sendo mais manifestado na sua forma tradicional e explícita, mas suas manifestações

ganham modos sofisticados de expressão que o qualificam como racismo sutil, cordial, moderno, entre outras”. Com essas “novas” expressões a prática racista se fortalece diante de um cenário que viola os direitos da população negra, isto é, uma ferramenta que promove ações racistas veladas (LEITE, 2019, p. 20). Neste ponto, Silvio Almeida (2019, p. 47) considera importante considerar que “Não é apenas extirpando a cultura que o racismo se apresenta, mas “desfigurando-a” para que a desigualdade e a violência apareçam de forma “estilizada”, como “tema de meditação” ou “peça publicitária”, e possam assim ser integradas à normalidade da vida social”. Assim, a perversidade do racismo ganha contornos resistentes e invisíveis que atuam, simultaneamente, na sociedade e acabam sendo expressos nas produções midiáticas.

Democracia racial? Quem foi que disse?

Segundo Florestan Fernandes (2008, p. 305) a petrificação da ideia de democracia racial no imaginário social, revela-se através da “omissão do 'branco' – e a não ação – que redundou na perpetuação do status quo”. Assim, as classes dirigentes que através do pacto narcísico da branquitude (BENTO, 2002) atribuem poder a si mesmas e para “os seus”, construindo valores e significados que se expressam nas mais diversas formas de opressão e “padrões de comportamento social variavelmente arcaicos” (FERNANDES, 2008, p; 305). Fernandes, compreende este cenário de instabilidade social e racial, da seguinte forma:

Graças aos efeitos sociopáticos da desorganização social permanente e da integração social deficiente, quando o “homem de cor” superava a apatia diante do próprio destino, fazia-o para aderir a um conformismo tímido e perplexo. Era fatal que prevalecessem orientações já estabelecidas e mais ou menos arraigadas no comportamento convencional. Ora, tais orientações não só existiam; elas faziam parte da herança cultural dos círculos dirigentes das camadas dominantes (FERNANDES, 2008, p. 306).

Com isso, a indiferença dos membros das elites frente à realidade vivenciada pela população negra e diante de quaisquer questões que trouxessem à tona as desigualdades raciais e sociais, eram literalmente ignoradas, do mesmo modo que, “se opunham às manifestações de solidariedade para com o 'negro' que escapassem ao paternalismo tradicionalista, o qual protegia o indivíduo ou grupos restritos, resguardando a superioridade e as posições de mando 'branco’” (FERNANDES, 2008, p. 307). Para estes grupos, levantar tais questionamentos poderia “prejudicar o negro e quebrar a paz social” (FERNANDES, 2008, p. 307), ou seja, negar o debate e a problematização dos efeitos objetivos das desigualdades que atravessavam a vida da população negra demonstrava, efetivamente, a quais interesses a classe dominante se inclinava, aos que não questionassem seu lugar de poder e privilégio na estrutura social.

Assim arquitetou-se a ideia de democracia racial, que por sinal, não surgiu de um momento para o outro (FERNANDES, 2008) e sim, foi construída através da “autoconsagração da 'raça branca’”. Lamentavelmente, no passado a igualdade perante a Deus não proscovia a escravidão, no presente, a igualdade perante a Lei só iria fortalecer a hegemonia do “homem branco” (FERNANDES, 2008, p. 310). A promulgação de leis não intimidou quaisquer atos discriminatórios, as violências raciais e sociais, ainda são problemas urgentes. Conforme Abdias Nascimento (2016, p. 97) “Mesmo após a Lei Afonso Arinos, de 1951, proibindo categoricamente a discriminação racial, tudo continuou na mesma. Trata-se de uma lei que não é cumprida nem executada. Ela tem valor puramente simbólico”, isto é, “Com lei ou sei lei, a discriminação contra o negro permanece: difusa, mas ativa” (NASCIMENTO, 2016, p. 97). Essa discriminação, pautada pelo mito da “democracia racial” está naturalizada em diversos espaços e se expressa de diversas formas, invisibilizando as identidades e suprimindo o exercício da cidadania à população racialmente marginalizada.

O mito da “democracia racial”, tão corajosamente analisado e desmascarado por Florestan Fernandes, orgulha-se com a proclamação de que o “Brasil tem atingido um alto grau de assimilação da população de cor dentro do padrão de uma sociedade próspera” Muito pelo contrário, a realidade dos afro-brasileiros é aquela de suportar uma tão efetiva discriminação que, mesmo onde constituem a maioria da população, existem como minoria econômica, cultural e nos negócios políticos (NASCIMENTO, 2016, p. 98).

No cotidiano das mulheres negras a atuação simultânea do racismo e sexismo colocam em relevo questionamentos de como o discurso dominante particulariza o lugar ocupado por este grupo. Conforme Lélia Gonzalez (1980, p. 224),

[...] que foi que ocorreu, para que o mito da democracia racial tenha tido tanta aceitação e divulgação? Quais foram os processos que teriam determinado sua construção? Que é que ele oculta, para além do que mostra? Como a mulher negra é situada no seu discurso?

Ainda, segundo Gonzalez (1980, p. 225) “nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação”, será através do ato da fala que a resistência se materializa, pois de maneira velada, existe a tentativa de silenciamento, isso porque “temos sido falados, infantilizados, [...] neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa” (GONZALEZ, 1980, p. 225). Ainda que Gonzalez tenha realizado estas reflexões na década de 1980, ela nos fornece subsídios para tensionar e desconstruir essa cultura de dominação e alienação, e de forma sarcástica descreve:

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto (GONZALEZ, 1980, p.225).

Nesta lógica, no processo de formação da cultura brasileira, percebemos nas entrelinhas que o lugar reservado para a população negra é o da servidão, subserviência e também “[...] no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo prá nossa história ser esquecida, tirada de cena” (GONZALEZ, 1980, p. 226) assim, os papéis e lugares atribuídos para a maioria da população brasileira, desvelam-se em diferentes formas de exclusão e rejeição. Essa visão arquitetada pelo colonizador e perpetuada no imaginário social, chegou até as últimas consequências, pois acaba por estruturar o mito da “democracia racial” o qual nos referimos. Sueli Carneiro (2003) empreende essa análise da seguinte forma:

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituída no período da escravidão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras (CARNEIRO, 2003, p. 01).

É nesse sentido que, historicamente, há resistência quando o tema é a devolução da cidadania que foi e ainda é violada e negada à população negra. Para Carneiro (2003, p. 02) ainda é preciso a “superção de ideologias complementares desse sistema de opressão [...]” por isso, para superar a hegemonia e os pactos da branquitude, é preciso antes de tudo, criar “novos contornos para a ação política feminista e anti-racista, enriquecendo tanto a discussão da questão racial, como a questão de gênero na sociedade brasileira” (CARNEIRO, 2003, p. 02). Em suma, para desmobilizar os aspectos residuais da escravização que continuam a operar no exercício da ideologia dominante, é urgente que os grupos racialmente privilegiados reconheçam que este contexto continua a marginalizar as pessoas negras deste país.

Darcy Ribeiro (1995, p. 230) enfatiza que estes efeitos “continuaram atuando sobre o negro livre”, esse contexto se revela, por exemplo, através do levantamento realizado pelo INSPER, no ano de 2020, que apurou a diferença salarial com base na raça e gênero de profissionais da mesma área. Os dados foram levantados com base na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) nos anos de 2016 e 2018, respectivamente³. O levantamento apontou que homens brancos ganham 159% a mais que as mulheres negras que cursaram a mesma faculdade, ou seja, no Brasil, mesmo com ensino superior, mulheres negras permanecem invisibilizadas.

Publicidade antirracista: protagonismo preto

Ressignificar a linguagem publicitária, ativa novos sentidos no imaginário popular. Segundo Hall (2016, p. 36) “A linguagem se apresenta, portanto, como [...] sistema de representação envolvido no processo global de construção de sentido”. Diante disso, a força, organização e pressão dos movimentos populares, de intelectuais e ativistas, nutri novos efeitos de sentidos no imaginário, mostrando-se na contramão da ideologia do branqueamento que está enraizada na sociedade (ARAÚJO, 2006). Francisco Leite (2019, p. 39) alerta para a importância de não pensar a publicidade como um dispositivo antirracista “[...], mas sim é possível compreendê-la como um meio para que as ações e práticas antirracistas possam ser elaboradas, compartilhadas e promovidas socialmente”. Dessa forma, seria indispensável que os sujeitos brancos posicionados na liderança da indústria publicitária, somassem esforços na luta antirracista para edificar, através da publicidade, novos projetos de mundos.

Perez e Pompeu (2019, p. 83) descrevem o contexto publicitário brasileiro como “marcado pela instabilidade, pela fragilidade e pela não consolidação dos valores que se chegou a supor que havíamos conquistado”. Os autores destacam que, o papel da publicidade:

[...] pelas raízes que tem em nosso país, deve assumir seu lugar de agente construtor de valores sociais que permitam a edificação de uma nova cidadania, assumindo assim sua responsabilidade social envolvendo os anunciantes, agências e veículos em um compromisso transformador (PEREZ; POMPEU, 2019, p. 83).

Sendo assim, através das representações que valorizam as identidades negras e femininas, o funcionamento da engrenagem que sustenta os elementos estruturais do racismo e machismo é desarticulado, pois constrói novos sentidos. Para Hall (2016, p. 42, grifo do autor) isto é, “*O sentido é construído pelo sistema de representação. Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem [...]*”.

Para a desarticulação da manutenção das relações de dominação racial seria pertinente partir do reconhecimento social de que o racismo não foi superado, mas sim, opera de maneira cada vez mais sutil e perversa. Portanto, é necessário debater e articular estratégias de enfrentamento para que seja possível concretizar o combate ao racismo, para que novos sentidos sejam produzidos e promovam “mudança na estrutura cognitiva do indivíduo que interage com tais produções [...]” (LEITE, 2019, p. 53). Nesse contexto apresenta-se a estratégia da publicidade contraintuitiva.

Segundo Leite (2019, p. 52-53) nesta perspectiva “o indivíduo alvo de estereótipos e preconceito social é apresentado no patamar de protagonista e/ou destaque do enredo publicitário, em posições que antes eram restritas e possibilitadas apenas a determinados perfis, geralmente indivíduos brancos”.

³Na mesma profissão, homem branco ganha mais que a mulher negra. Disponível em: < <https://g1.globo.com/economia/concursos-e-emprego/noticia/2020/09/15/na-mesma-profissao-homem-branco-chega-a-ganhar-mais-que-o-dobro-da-mulher-negra-diz-estudo.ghtml> > Acesso em: 23/08/21.

Diferentemente da estratégia do politicamente correto que “[...] expressa apenas o direito de inclusão de membros de grupos marginalizados exigidas pelas diretrizes sociais sem nenhum estímulo à reflexão” (LEITE, 2019, p. 53). As produções que utilizam a comunicação publicitária contraintuitiva, instigam à reflexão e acionam percepções positivas em relação aos indivíduos alvos dos estereótipos. Com isso, estas novas narrativas estimulam,

[...] cognitivamente para o deslocamento ou a atualização de conteúdos (crenças) negativos que governam os estereótipos tradicionais atribuídos aos membros de grupos marginalizados ao ofertar informações mais positivas sobre esses indivíduos, o que estimularia um processo individual e coletivo de conscientização social para “outras/ novas” informações associadas a esses indivíduos (LEITE, 2019, p. 53).

A potencialidade presente nesta estratégia pode ampliar as possibilidades na busca pela equidade e justiça social, contudo, o autor nos alerta para seus usos, pois se “[...] for identificada como falsa ou forçada, ou, ainda, mal elaborada, pode acabar por distanciar os indivíduos receptores do seu objetivo, além de (e talvez pior) contribuir no reforço de estereótipos negativos” (LEITE, 2019, p. 54). A exemplo disso, o Banco Bradesco lançou em 2018 a campanha “Aliados pelo respeito”, o filme conta com a participação de seis personagens, três atores brancos interpretando as respostas dadas por pessoas anônimas em relação aos seguintes aspectos: “descreva uma mulher negra”, “descreva uma pessoa bem-sucedida nos negócios” e “descreva um artista de sucesso”. Participaram também três mulheres negras, a vencedora da 18ª edição do *reality show Big Brother Brasil*, Gleici Damasceno, a empresária e CEO, Monique Evelle e a cantora Liniker Barros.

A campanha tinha como objetivo provocar a mudança de perspectiva no que tange às questões raciais e de gênero permeadas por estereótipos inscritos no imaginário social. No filme, a descrição feita pelos atores, traduzia as respostas dadas por pessoas anônimas, isto é, ser bem-sucedido nos negócios e artista de sucesso é possível, exclusivamente, para homens e brancos, quando na verdade Monique Evelle é empresária e bem-sucedida, assim como Liniker uma artista de sucesso (ERNESTO, 2019). Apesar da proposta discursiva construída no filme, no contexto do banco a realidade se apresenta diferente, pois, 88% dos cargos de governança da instituição são ocupados por homens, brancos e acima dos 50 anos, enquanto 12% são ocupados por mulheres, brancas e acima dos 50 anos, segundo dados do Relatório Integrado do Banco Bradesco de 2018, logo, pessoas negras são inexistentes em cargos de liderança e minoria nos demais cargos do banco, ou seja, “a problematização do filme publicitário (prática discursiva), destoa do que a instituição exerce (prática social)” (ERNESTO, 2019, p.55). Além disso, foi possível perceber que, ademais da questão racial e de gênero, há também a questão etária.

Corpus e resultados

A anunciante Salon Line está há mais de 10 anos no mercado e possui produtos, exclusivamente para cabelos, em especial, os cacheados. As ações comunicacionais são direcionadas para o público feminino. A marca anda na contramão da contemplação hegemônica de beleza, o que justifica um dos seus objetivos: acionar o empoderamento das mulheres. A publicidade da marca se efetiva na lógica antirracista, com narrativas e ações que visam o protagonismo e valorização das identidades. A marca busca refletir sobre a imposição dos padrões, os papéis atribuídos a cada personagem, sobre quem são protagonistas e

⁴Filme publicitário “Aliados pelo respeito” Bradesco. Disponível em: <https://bitly.com/7wptxb7> Acesso em: 29. dez. 21.

⁵Relatório Integrado Banco Bradesco 2018, os dados percentuais referentes ao quadro de funcionários estão disponíveis na página 158 do relatório. Disponível em: <<https://bitly.com/K2iPgQ>> Acesso em: 29. dez. 21.

coadjuvantes que são apresentados e que se apresentam neste espetáculo da indústria cultural, que é feito de histórias e efeitos reais.

No caso, o filme publicitário “Celebrando rainhas crespas e cacheadas”, lançado em setembro de 2019, com duração de 1:11, contou com o elenco predominante de mulheres negras, como as embaixadoras da marca: a empresária, influenciadora e apresentadora Ana Paula Xongani; a atriz Erika Januza; além das também influenciadoras Amanda Mendes, Monalisa Nunes e Mayarah Batista, sendo esta última, vencedora da promoção “Quero ser embaixadora”, promovida pela marca no mês de junho de 2019”. A produção também conta com a participação de meninas negras, o que reforça a importância do diálogo sobre aceitação desde a infância, considerando que na escola se iniciam as dores de lidar com o racismo, pois crianças negras são alvos de opressões, preconceitos e são excluídas, por contas da textura de seus cabelos e sua cor.

A direção criativa do filme publicitário que resgata a ancestralidade afro, é assinada pelo coletivo MOOC (Movimento Observador Criativo) formado e gerido inteiramente por profissionais negras e negros, todos moradores da periferia paulistana. Dentre os diversos serviços realizados pelo coletivo, está o de consultoria para as agências de publicidade, onde é reforçada a importância da diversidade, inclusão e a participação ativa dos grupos subrepresentados nas tomadas de decisões das agências. Ademais, o coletivo trabalha com um *casting* diverso, inserindo nas campanhas de publicidade e moda, pessoas anônimas e “reais”, segundo Cat Tenório, em entrevista concedida ao Meio e Mensagem este é um dos diferenciais do coletivo. Em entrevista para a revista digital PROP MARK, inserida no mercado editorial da comunicação, mídia e marketing, o diretor de criação da Salon Line, Alexandre Manisck, afirma que o objetivo da campanha foi ampliar a representação das mulheres negras na mídia, segundo ele, é “celebrar a beleza dessas rainhas na frente e por trás das câmeras”. Há uma dissonância entre o percentual populacional de pessoas negras no Brasil e o que a publicidade, em especial, o segmento de beleza apresenta, conclui Manisck.

Ideologias e valores são criados e ressignificados no imaginário social, o estranhamento e a negação contribuem para a manutenção de ideais hegemônicos perpetuados na sociedade. Para que seja possível construir estratégias de enfrentamento é preciso compreender, qual lugar ocupam grupos marginalizados, como afirma Goffman (2008, p. 137)

Em termos sociológicos, a questão central referente a esses grupos é o seu lugar na estrutura social; as contingências que essas pessoas encontram na interação face a face é só uma parte do problema, e algo que não pode, em si mesmo, ser completamente compreendido sem uma referência à história, ao desenvolvimento político às estratégias correntes do grupo.

Tais representações que se constituem no imaginário social, negam às mulheres negras o direito de serem sujeitos políticos, violando sua existência e resistência. Contudo, o que o filme publicitário “Celebrando rainhas crespas e cacheadas” propõe é a mudança desta perspectiva. Segundo Cat Tenório (2021), em entrevista concedida à autora deste artigo, o coletivo MOOC existe há 6 anos e ao longo da trajetória foram muitos workshops e palestras a convite de agências para abordarem sobre racismo e diversidade, conforme afirma:

A partir do momento que a gente foi fazendo parcerias com algumas marcas e assim, não eram coisas grandes, mas pelo começo que a gente estava tendo eram coisas bem promissoras. E aí pelo fato dessas pessoas que trabalham em agências e que também são negras, a gente percebeu que a gente pode de alguma forma se juntar para ter essa co-criação junto, então foi um momento que a gente teve visibilidade nesse meio da publicidade e aí começou a rolar alguns convites para gente estar

Ao mesmo tempo, a equipe percebeu que muitos dos convites feitos por muitas agências, não tinham como objetivo transformar a política ou sua prática institucional, mas sim, seguindo a lógica do politicamente correto, conforme apresentado por Leite (2019). Para Cat Tenório (2021):

Com tempo a gente também foi percebendo que de alguma forma nesses projetos, a gente era meio que só chamado para apagar incêndio, tipo: uma marca precisa fazer um negócio sobre diversidade porque antes eles foram preconceituosos e não porque realmente eles querem mudar isso, só queria para limpar uma barra no momento e a gente serviria para limpar essa barra. Depois também quando a gente começou a perceber que o pessoal ainda não estava entendendo realmente qual era o nosso propósito como empresa e também, o que a gente como profissionais viemos para entregar. Falo até que essa palavra diversidade que de algum modo em alguns momentos foi muito banalizada, porque acaba caindo muito nisso de vou fazer o mínimo sobre essa questão de diversidade mas não estou ali mudando uma estrutura toda que é o que afeta (CAT TENÓRIO, 2021).

Em tempos de tensões políticas e dos avanços de ideais e práticas neoliberais que atacam diretamente grupos oprimidos, é possível perceber o abismo entre a prática da libertação e a tentativa de manutenção das relações de dominação através do apagamento e do silenciamento. Contudo, mesmo diante desse contexto, as práticas antirracistas compõem esse cenário de disputas construindo novas perspectivas no campo das relações sociais. Assim, celebrar as rainhas é partir em direção à promoção do debate sobre negritude, gênero, identidade e ancestralidade.

Considerando a dimensão contextual de produção do filme publicitário no que diz respeito à estrutura de sentimento que envolve a representação da mulher negra na publicidade, no aspecto **residual** apresentam-se elementos através de marcas sociais que atribuem às mulheres negras determinados lugares, o da exclusão e da opressão. Estes resquícios são frutos do período escravocrata, no qual pessoas negras escravizadas, foram vítimas de inúmeras violências, no caso das mulheres negras, violências de gênero, físicas e psicológicas.

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo no presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou uma formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p. 125).

A cultura **dominante** tenta negligenciar a existência desses resquícios históricos, “fechando os olhos” para a realidade desigual que mantém a mulher negra na base da pirâmide e violentada por esta estrutura assimétrica. Conseqüentemente, isso significa manter a lógica de dominação, pois para esta cultura dominante, talvez, não seja interessante reconhecer tais efeitos, já que questiona o seu *locus* social.

O filme publicitário ressignifica sentidos e valores. Logo, esse sistema de representação, apresentado pela marca, agencia a construção de um novo imaginário no que se refere ao resgate da historicidade e representação negra, ou seja, nessa concepção atua a o aspecto **emergente** da estrutura de sentimento, por problematizar as práticas residuais e dominantes da cultura vivida, o que promove uma “atmosfera de mudança” (MIGLIEVICH, 2016) no contexto sociocultural em que foi produzido.

Nessa direção a contribuição teórico-metodológica da estrutura de sentimento para nossa análise, evidenciou valores, significados, experiências, “sentimentos” concretos, objetivos e que afetam sujeitos, suas histórias e trajetórias. A contribuição da pesquisa caminhou na direção de apresentar que é possível fazer diferente, mesmo em um contexto que resista às insurgências.

O mercado publicitário está articulado às dinâmicas dominantes e às práticas residuais perversas. Contudo, ao mesmo tempo, está em tensão com as potencialidades das dinâmicas emergentes. Assim, a partir de novas visões de mundo, se torna possível provocar reflexões e, talvez, como propõe a estratégia contraintuitiva, mudanças cognitivas no corpo social, para reorganizar as dinâmicas da cultura vivida e construir novas escrevivências.

Considerações finais

No caso do filme publicitário “Celebrando rainhas crespas e cacheadas” há traços significativos do aspecto emergente no que se refere à representação da mulher negra no filme publicitário. Tal afirmativa se dá pelo fato de que o protagonismo se inicia no âmbito da produção onde mulheres negras estão na linha de frente, construindo narrativas de empoderamento junto daqueles e daquelas que têm em comum os desafios do racismo estrutural. Além disso, o coletivo MOOC fomenta um ecossistema colaborativo fortalecendo a produção do audiovisual negro no mercado, isto é, mesmo em uma estrutura em que prevalece práticas residuais e dominantes da cultura vivida, o emergente também está presente.

As representações têm efeitos objetivos, compreender tais atos propiciou aos sujeitos que propuseram e construíram a narrativa antirracista, criar estratégias de enfrentamento diante das dinâmicas do racismo que se manifestam no cotidiano das mulheres negras. O filme apresenta a publicidade antirracista em sua narrativa como processo de transformação política, cultural e social contribuindo para uma nova forma de pensar ideologias e desconstruir o que foi e ainda se configura como hegemônico nas produções publicitárias.

A representação da mulher negra no filme publicitário se apresenta na perspectiva de mudança, de inclusão, diversidade, presença e movimento. Nesse contexto, o protagonismo e subversão às lógicas dominantes identificadas representam, também, a ruptura de cenários sociais monocromáticos, vozes únicas. Mesmo assim, a mulher negra permanece na base da pirâmide. Há projetos de manutenção desta realidade em curso, todavia, há resistências e lutas para resgatar a democracia e a liberdade em uma sociedade que tem um longo caminho a percorrer para superar as desigualdades e os preconceitos.

A comunicação, em especial, a publicidade precisa resistir, continuar refletindo, debatendo e construindo, coletivamente, possibilidades, políticas públicas de inclusão e acompanhar sua efetividade no interior das instituições, para que a justiça social, racial, de gênero, seja uma realidade na vida dos sujeitos. Embora saibamos o foco mercadológico da prática publicitária é de suma urgência lutar pela inclusão, por uma formação crítica, pois a publicidade conta histórias, são sujeitos inseridos em diferentes contextos, se trata do outro.

A representação das mulheres negras nas produções audiovisuais publicitárias, ao longo das décadas, foi e ainda é marcada por imagens que controlam sua existência. A mudança desta perspectiva no mercado publicitário significa mudança no campo das relações sociais, representa que as mulheres estão se inserindo nos espaços e suas vozes e escritas ancestrais estão chegando nesses lugares, abrindo novos caminhos.

Referências

- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ARAÚJO, J. Z. (2006). **A força de um desejo - a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual**. *Revista USP*, (69), 72-79.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. doi:10.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514. Acesso em: 29. set.2022.
- BUENO, Winnie. **O conceito de imagens de controle em Black Feminist Thought: Knowledge, Conscious and Politics of Empowerment**. In BUENO, Winnie. *Imagens de controle – Um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em Movimento**. Estudos Avançados. v. 17, n. 49, p.117-132. 2003.
- ERNESTO, Carla Beatriz de David. **Mulher negra e representação na publicidade: análise crítica ideológica do filme “Aliados pelo respeito” do Banco Bradesco**. 2019. 70 p. Trabalho de Conclusão do Curso (Graduação em Comunicação Social – habilitação em Publicidade e Propaganda) - Universidade Federal do Pampa, Campus São Borja, São Borja, 2019.
- EVARISTO, Conceição. **A Escrivência e seus subtextos**. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*.1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes: o legado da “raça branca”**. 5 ed. São Paulo. Editora Globo, 2008.
- FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula Guimarães. **A Escola de Chicago e o interacionismo simbólico**. In: FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula Guimarães. *Curso básico de teorias da comunicação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 83-107.
- GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Itania Maria Mota. **Raymond Williams e a hipótese da estrutura de sentimento**. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jader. *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: eDUFBA, 2011. (p.29-48).
- GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: SILVA, L. A. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos*. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1980.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: EdPuc-Rio e Apicuri, 2016.
- LEITE, Francisco. Para pensar uma publicidade antirracista: entre as produções e os consumos. In: LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro Leonardo. **Publicidade Antirracista: reflexões, caminhos e desafios**. São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 17 – 65.
- MIGLIEVICH, Adelia. **Sobre “estruturas de sentimentos” e contra-hegemonia em Raymond Williams**. Labemus, Blog do Laboratório de estudos de teoria e mudança social, 28 set. 2016. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2016/09/28/sobre-estruturas-desentimentos-e-contra-hegemonia-em-raymond-williams/>. Acesso em: 29.set. 2022.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro Brasileiro**. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- STEFFEN, L. S.; HENRIQUES, M. N.; LISBOA FILHO, F. F. Análise cultural-midiática como protocolo teórico-metodológico de pesquisas em comunicação. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 43, n. 3, 2020. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3146>. Acesso em: 9 set. 2022.
- PEREZ, Clotilde; POMPEU, Bruno. In: LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro Leonardo. **Publicidade Antirracista: reflexões, caminhos e desafios**. São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 67 – 83.
- PORTAL CATARINAS. **Pesquisa TODXS aponta que representatividade na propaganda está longe da ideal**. Disponível em: <https://catarinas.info/pesquisa-todxs-aponta-que-representatividade-na-propaganda-esta-longo-do-ideal/> Acesso em: 11 ago. 2021.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- ZUBARAN, M. WORTMANN, M. L.; KIRCHOF, E. **Stuart Hall e as questões étnico-raciais no Brasil: cultura, representações e identidades**. Projeto História, São Paulo, n. 56, 2016.

A divisa como conexão: representações da fronteira em documentário

Débora Flores Dalla Pozza

Como é a fronteira Brasil-Argentina do ponto de vista de quem vive nela? O que os moradores de uma cidade da fronteira pensam sobre os moradores da cidade do outro lado? Quais as semelhanças e diferenças entre quem vive tão próximo, mas em países distintos? Esses são alguns questionamentos mobilizados pelo documentário *Na Fronteira* (2015), que retrata a relação entre as cidades de Uruguaiana (Rio Grande do Sul, Brasil) e Paso de Los Libres (Corrientes, Argentina), separadas – ou seriam interligadas? – por uma antiga ponte, e cujos moradores cruzam de um país a outro frequentemente.

Realizado pela produtora independente Filmes de Abril com direção de Maria Clara Escobar, *Na Fronteira* foi veiculado pelo programa Sala de Notícias do canal Futura em 2015. Possui aproximadamente 12 minutos e conta com entrevistas de brasileiros e argentinos que vivenciam cotidianamente a situação de “ser da fronteira”, “estar na fronteira” e o que isso implica.

Neste artigo nos propomos a identificar, a partir da análise documental da cultura baseada em Williams (2003), combinada aos pressupostos da análise textual (CASETTI E CHIO, 1999), como o documentário em questão representa as identidades da fronteira.

O trabalho se inscreve na perspectiva teórica dos Estudos Culturais e, por isso, considera o documentário enquanto manifestação material da cultura, ou seja, produto cultural formado em meio a um contexto complexo e específico. Não é nosso objetivo nos determos em teorias do documentário, uma vez que a obra audiovisual é apenas acionada como objeto de estudo e nos interessa focar nos sentidos que se engendram sobre a fronteira a partir da mesma. Cabe destacar que esse lugar de fala implica que enxerguemos a cultura como um modo inteiro de vida, que é, por excelência, dinâmico e da ordem do cotidiano/ordinário (WILLIAMS, 2003). Bem além de espaço de reprodução ou desdobramento de

¹Publicado originalmente na revista *Brasileana: Journal for Brazilian Studies*, v. 6, 2017, em parceria com o orientador Flavi Ferreira Lisboa Filho.

²É válido mencionar que há uma ampla variedade de documentários contemporâneos que contemplam a temática das fronteiras do Brasil. A título de reconhecimento, citamos: *Terras* (2009), de Maya Da-Rin; *Do Outro Lado do Rio* (2004), de Lucas Bambozzi; *Doble Chapa* (2014), de Leo Caobelli e Diego Vidart; *A Linha Imaginária* (2014), de Cíntia Langie e Rafael Andreazza; *Fronteira da Grandeza* (2017), de Dodge Billingsley e Cory Leonar; e *Paralelo 10* (2012), de Silvío Da-Rin.

³Maria Clara Escobar é cineasta e roteirista formada pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro (RJ). Como diretora, realizou o documentário *Os Dias com Ele* (2013), sobre as memórias de seu pai, Carlos Henrique Escobar, intelectual preso e torturado durante o regime militar brasileiro – obra premiada como Melhor Filme na 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes (SP). Também foi corroteirista e diretora assistente do filme *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2011), de Julia Murat, que estreou no Festival Internacional de Veneza e ganhou mais de 30 prêmios no Brasil e no exterior.

⁴O documentário está disponível online pelo YouTube: <www.youtube.com/watch?v=rk0HyHZx3LQ>. Acesso em: 05 mai 2016.

⁵O Sala de Notícias existe desde a fundação do canal Futura, em 1997, e consiste em um espaço de circulação para reportagens documentais de até 13 minutos de duração. Desde 2011, o programa aposta na produção de realizadores independentes e o principal modelo adotado é via editais públicos para produtores audiovisuais de todo Brasil. Estas informações foram retiradas do site do programa: <www.futura.org.br/saladenoticias>. Acesso em: 08 jun 2016.

⁶O trabalho se enquadra em pesquisa mais ampla da dissertação de Mestrado intitulada “Representações de Identidades Pampeanas em Programas Documentais da Região: Intersecções entre Cultura Viva e Cultura Registrada”, defendida em 2018. A dissertação não se deteve sobre fronteiras propriamente, mas analisou produções documentais que mobilizam sentidos sobre identidades transnacionais na região que abrange o estado brasileiro do Rio Grande do Sul, parte da Argentina e todo o Uruguai – espaço bastante correspondente ao bioma pampa. Nesse sentido, a categoria de fronteira foi um operador conceitual mobilizado em momentos da pesquisa maior.

aspectos sociais e econômicos, a cultura permeia toda a vida em sociedade, constituindo e reconfigurando suas demais dimensões. Por isso que Hall (1997b) a toma como um repositório de valores e significados compartilhados na sociedade.

Para que os significados sejam produzidos e postos em intercâmbio, é preciso lançar mão da linguagem como meio para representar pensamentos, ideias e sentimentos através de sinais e símbolos – sons, palavras escritas, imagens, objetos, entre outros. Assim, a representação⁷ importa para a própria constituição das coisas e, portanto, a cultura é um processo primário tão relevante quanto a “base” econômica ou material da formação dos sujeitos sociais e dos eventos históricos (HALL, 1997b).

Tais considerações, bastante iniciais, servem para delinear a trama de ideias a partir da qual se fundamenta este artigo. O entendimento amplo e plural de cultura que adotamos, alinhado aos Estudos Culturais, perpassa todo o estudo, desde o processo de representação ligado ao gênero documentário, até a consideração das fronteiras como referências simbólicas, espaços próprios para a hibridação cultural, seguindo para a metodologia, com a opção pela análise documental da cultura enquanto ferramenta de pesquisa.

Representar possui dimensão simbólica, mas é um processo social carregado de materialidade. Pensamos isso aplicado à instância midiática. A linguagem, neste estudo, é tomada como o texto midiático, o documentário em análise. Para dar sequência, passamos a uma breve conceituação do documentário enquanto gênero audiovisual e entendemos como o processo de representação se relaciona a ele.

Documentário e representação

O documentário é uma narrativa construída por meio de imagens e sons que estabelece asserções ou proposições sobre o mundo. Ele se caracteriza pela intenção social do autor ao fazer a obra e é organizado espacial e temporalmente em torno da exposição do argumento (RAMOS, 2008). Algumas convenções ajudam a distinguir os documentários de outros gêneros audiovisuais: a predominância da lógica informativa, as entrevistas, a captação de som ambiente direto, a introdução de imagens que ilustrem situação mostrada em cena, assim como o uso de atores sociais ou pessoas em comportamentos e papéis cotidianos como se fossem personagens do filme (NICHOLS, 2005).

Nichols (2005) elenca quatro ângulos para definir o que é documentário: primeiro, as instituições que produzem e promovem a circulação do filme, as quais realizam sua indexação/rotulação e estimulam uma suposição do público sobre o status de não-ficção e seu provável grau de objetividade, confiabilidade e credibilidade; segundo, os profissionais que fazem os documentários e possuem uma cultura profissional partilhada, com repertório comum de aspectos técnicos e de debates sobre questões sociais, além de particularidades que fazem com que cada documentário mude de acordo com as ideias do cineasta; terceiro, os textos (filmes e vídeos), estruturados de acordo com as lógicas de montagem da narrativa documental, de forma a operar muitas vezes com fórmulas já consagradas pela prática; e, por último, o público, que desenvolve um “desejo de saber” por meio da retórica persuasiva e da lógica informativa do formato.

Para o autor, que considera todo filme como documentário, a diferença está entre os de satisfação de desejos, conhecidos como ficção, e os de representação social, de não-ficção. A última modalidade busca tornar visível e audível um recorte da realidade social – que, alerta Nichols (2005), não é puramente

⁷Adotamos neste trabalho o termo *representação*, no singular; para nos referirmos ao processo em si, de utilização da linguagem para construir e fazer circular determinados sentidos na sociedade. Falamos em *representações*, no plural, ao tratar as materialidades em que o processo se manifesta, como no documentário em análise, por exemplo, por considerar as múltiplas possibilidades que ele pode assumir em um produto cultural.

reproduzida, mas representada – e pode transmitir visões de mundo e argumentos. Nesse sentido, destaca os aspectos técnicos que conferem falsa noção de autenticidade ou correspondência entre realidade e imagem no documentário:

Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (...) parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar *impressão* de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído. E, uma vez que as imagens tenham sido selecionadas e dispostas em padrões ou sequências, em cenas ou em filmes inteiros, a interpretação e o significado do que vemos vão depender de muitos outros fatores além da questão de a imagem ser uma representação fiel do que apareceu diante da câmera, se é que alguma coisa de fato apareceu (NICHOLS, 2005, p.19-20, grifo do autor).

Por conta disso, Nichols (2005) relaciona a tradição do documentário com a impressão de autenticidade transmitida pelo gênero. A representação consiste em ideia fundamental para tal entendimento, pois é por meio dela que o documentário se engaja no mundo.

Segundo o autor, a representação opera de três formas. Uma é por meio do registro de pessoas, lugares e coisas reconhecíveis pelo público, o que promove a crença de que poderíamos ver aquilo por nós mesmos, que há fidelidade entre a imagem e as situações da realidade. Entretanto, pondera: as imagens não conseguem mostrar tudo o que efetivamente aconteceu e podem ser alteradas tanto durante como após o fato registrado. Além disso, inevitavelmente, o ato de filmar provoca alterações na realidade que se pretende representar, pois os atores sociais do documentário têm seu comportamento e personalidade afetados pela presença da câmera. A segunda maneira de representação elencada por Nichols (2005) é representar os interesses dos outros – público, sujeitos temas dos filmes, instituições que patrocinam as produções, entre outros. A última forma de representação busca a defesa de um determinado ponto de vista ou de uma perspectiva para interpretação dos fatos, de modo a conquistar consentimento e influenciar opiniões.

As ponderações que introduzimos sobre o conceito de representação vêm no sentido de evidenciar que o realismo da imagem é uma armadilha que não pode seduzir a análise de documentários, por mais que entendamos que o fascínio por contar histórias reais, por destacar temas cotidianos seja praticamente um consenso entre os documentaristas. Portanto, falar em termos de representação implica considerar escolhas simbólicas – técnicas e de conteúdo – que perpassam tanto a produção audiovisual como qualquer processo cultural.

O tema da representação ganha contornos mais universais no trabalho de Hall (1997b), para quem representar significa utilizar a linguagem, seus sinais e imagens para dizer algo significativo a alguém. Porém, o significado não está localizado no objeto, nem na pessoa, nem ainda na palavra, ele é construído no sistema de representação, por meio de códigos que estabelecem a relação entre o nosso sistema conceitual e o linguístico. Esses códigos são constituídos cultural e historicamente, por experiências e referências partilhadas dos sujeitos sociais. Para além da existência subjetiva, dentro de nossa mente, os códigos têm efeitos práticos e contribuem na organização e regulação das condutas sociais. Representar faz parte do processo de dar significado às coisas, o que engloba uma série de recursos: “[...] as palavras que usamos, as histórias que contamos acerca destas coisas, as imagens que produzimos, as emoções que associamos às mesmas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, os valores que lhes damos” (HALL, 1997b, p.3).

Para estudar as imagens, as histórias, as palavras, as emoções, entre outros traços mobilizados nas representações da fronteira no documentário em análise, é preciso compreendermos brevemente o que se

entende por fronteira e qual a possibilidade de falarmos em identidades a partir desse espaço.

Fronteira: a um só tempo, distinção, articulação e pertencimento

Quaisquer representações que se façam sobre fronteira em documentário põem em jogo sentidos sobre o tema compartilhados socialmente. Tanto os produtores audiovisuais que realizam um filme como o público que o assiste ativam uma complexa rede de referências noticiosas, cinematográficas, musicais, literárias, de discursos orais, entre outras fontes (IGLESIAS-PRIETO, 2010).

O senso comum aponta para a fronteira como espaço de demarcação de diferenças, limite geopolítico dos Estados-Nação e das normas, leis e soberanias dos mesmos. Em uma abordagem filosófica, Matthai (1991) amplia o entendimento para sustentar que as fronteiras políticas, linguísticas, econômicas e militares são desdobramentos artificiais de uma fronteira natural, de cunho psicológico, fruto da autoconsciência individual que distingue o “eu” do “outro”. No entanto, o autor acrescenta que com as primeiras formações sociais, os humanos cultivaram um “eu” coletivo que os localizava no ambiente circundante e com os quais se identificavam, tendo os obstáculos físicos como limites, referências. Onde não havia tais marcos naturais, postulou-se a noção de fronteira política, estabelecendo – por convênio ou imposição – até onde se estendia a soberania e o poder de um Estado e onde começava a autoridade de outro. Tais demarcações tanto ofereceram aos grupos um sentido de segurança como estimularam uma ideia de transcendência para algo além; ambivalência imanente ao conceito de fronteira (MATTHAI, 1991).

Fronteiras essas que Pesavento (2002) considera, antes de marcos físicos, como referências simbólicas que guiam classificações e percepções da realidade. Portanto, culturais, pois constroem sentidos sobre limites e hierarquias no imaginário social – ideia alinhada à já mencionada noção de fronteira psicológica, de Matthai (1991). Essa “abertura do conceito para além dos entraves físicos ou geográficos” é ativada também por Guerreiro (2015, p.259) ao se voltar às narrativas fílmicas de transposição da fronteira México e EUA. Segundo ele, o termo sofre refrações diversas dentro e fora do cinema e pode-se falar em multifronteiras, as quais se manifestam, além de formas físicas, em ordens étnicas, linguísticas, afetivas e humanas.

Para além disso, apesar de muitas fronteiras serem originadas como resultado de conflitos bélicos, hoje diversas consistem em ponto geográfico de articulação, ambiente concreto de trocas comerciais e interações sociais, com actualidades fluidas e ricos intercâmbios (OLIVEIRA, 2015).

São diversas as abordagens desenvolvidas para compreender tais espaços como categorias conceituais e analíticas: Iglesias-Prieto (2010) elenca vertentes desenvolvidas nos estudos fronteiriços e também desdobramentos das mesmas no cinema contemporâneo. As primeiras aproximações contextualizam a fronteira nos processos de globalização e integração, mas focam-se na especificidade de consistir em espaço físico de demarcação geopolítica entre Estados Nacionais e como isso condiciona os fenômenos que se desenrolam ali, tanto facilitando como constringendo interações humanas. No cinema, essas linhas de abordagem costumam enfatizar mais os cenários e os entornos sociais do que os sujeitos que habitam a fronteira. O segundo conjunto de aproximações destaca o universo simbólico derivado da diversidade de culturas, grupos e pessoas nesse local: “as formas em que se redefine e reinventa esse espaço a partir das resistências que se expressam nas múltiplas experiências de vida, de representação social e de sentido que tudo isso gera” (IGLESIAS-PRIETO, 2010, p.2, tradução nossa). As representações cinematográficas dessas aproximações detêm-se nas relações sociais dos sujeitos que (re)conformam a fronteira, suas identidades, percepções, experiências e usos do espaço. O terceiro grupo de abordagens salienta não apenas os sujeitos, mas também como a dimensão física da fronteira afeta as subjetividades, de

modo que o desdobramento cinematográfico se dá em filmes que evidenciam a complexa psicologia e conflitos dos personagens, explorando a fronteira como condição de suas individualidades.

A construção histórica do conceito como um divisor de soberanias, de disputa de poder e de territórios também indicou para uma conotação junto ao imaginário social, por longo tempo, da fronteira enquanto lugar propício para contravenções – contrabando, rota de fuga para quem infringe a lei, entre outras (NOGUEIRA, 2007). Iglesias-Prieto (2010), ao se deter nas abordagens cinematográficas da fronteira México-EUA, avalia que existe uma sobre-representação midiática e hiperconstrução imaginada desta fronteira que muitas vezes consolida estereótipos. O cinema *mainstream* norte-americano, por exemplo, reproduz o postulado de que as fronteiras são centros de perdição e vício. Já a análise das jornadas cinematográficas de transposição desta mesma fronteira, empreendida por Guerreiro (2015), demonstra como a ideia de periferia marca a fronteira nas narrativas, como se a transposição simbolizasse a fuga das zonas periféricas para locais centrais, onde há mais recursos e oportunidades. Entretanto, ao alcançar tais centros, os personagens se confrontam com um novo lugar de margem ao qual são subjugados, o que redimensiona a noção de periferia nas narrativas – demonstrando que as fronteiras podem ser de ordens diversas à física, também com caráter social, cultural, linguístico e até afetivo.

A conotação negativa sobre o tema também pode ser percebida pela cobertura jornalística no Brasil dos acontecimentos fronteiriços. Em uma análise do agenciamento que a mídia local e nacional realizou sobre as fronteiras internacionais brasileiras entre 2005-2006, Silveira (2012) aponta para a manutenção de um enquadramento discursivo que privilegia situações de violência, as quais frisam a ausência do Estado, os riscos à segurança pública, ao patrimônio e à ordem tributária. A autora interpreta a cobertura como “alarmes de incêndio” que alertam continuamente a comunidade local e nacional para seus perigos. Assim, “a singularidade de uma sociedade engendrada pelo encontro multicultural é subsumida pelo rótulo genérico de fronteira problemática” (SILVEIRA, 2012, p. 82).

É por isso que, novamente de acordo com Pesavento (2002), percebemos que ser fronteira implica ser borda, margem, estar fora do centro. Tal condição acarreta um valor universal da fronteira – também já enunciado por Matthai (1991) – a transcendência: “envolve o distanciamento e o estranhamento como atitude, e a ambivalência e a ambiguidade como condição de ser” (PESAVENTO, 2002, 38).

Tal ambivalência, vinculada ao fato de se tratar também de um espaço de trânsito, passagem, favorece ainda a possibilidade de contato, mistura e a geração de algo novo, diferente. É plausível relacionarmos esse entendimento com as ideias de Canclini (2003), que considera as fronteiras, assim como as grandes cidades, enquanto territórios propícios para a hibridação cultural: processos em que as estruturas ou práticas que existiam de formas separadas se combinam e geram novas, mescladas, integradas e, se poderia dizer, mais plurais. As mesclas interculturais, segundo o autor, surgem tanto da criatividade individual como da coletiva a partir da reconversão, a adaptação de técnicas e saberes de acordo com demandas econômicas, sociais e culturais.

Provavelmente bastante conectado à hibridação, o processo de integração regional ganha força em tempos de fronteiras com novos ritmos tanto de volume quanto de importância:

Os números mostram que, de maneira geral, as fronteiras têm consolidado um aumento no seu volume populacional e nas atividades econômicas em todos os países da América do Sul e do Caribe. Em praticamente todos os países a taxa de crescimento da população nas fronteiras alcançou mais que o dobro do restante da nação. Isto é causa e é efeito da forte função das fronteiras no processo de integração regional. Há um amadurecimento congênito desses territórios como vetores deste processo integracionista, fato que tem contribuído para a ampliação de sua visibilidade (OLIVEIRA, 2015, p.10).

Mas, apesar do crescente movimento integracionista, cada fronteira é diferente das outras e passa por permanente reconstituição. Iglesias-Prieto (2010) faz a ressalva de que uma fronteira geopolítica nem sempre resulta em uma maior interação material e simbólica, pois essa depende do nível de “transfronteridade” do sujeito que vive e experimenta a condição de fronteira. Trata-se da quantidade, frequência, intensidade e direção dos intercâmbios e das relações entre os lados, bem como o sentido social e cultural desse cruzamento. O nível de interação afeta e marca as subjetividades: “um maior nível de transfronteridade supõe maior nível de interação, cruzamento e compromisso com 'o outro lado', o que por sua vez supõe maiores capacidades e riqueza cultural, assim como maior complexidade identitária e de representação” (IGLESIAS-PRIETO, 2010, p.3, tradução nossa).

Para enfatizar a relação entre sujeito e lugar, atentando para o olhar dos habitantes sobre a fronteira e sobre os relacionamentos com seus vizinhos e com os compatriotas do centro, Nogueira (2007) apresenta o conceito de fronteira vivida. Assim, propõe pensar tal local como espaço de referência identitária, identidades territoriais que se manifestam na própria experiência de habitá-lo.

Com Woodward (2014), lembramos que o processo de identificação pressupõe uma vinculação necessariamente consciente a determinados traços/aspectos culturais e é baseado em oposições simbólicas, ou seja, a identidade é marcada pela diferença – via de regra, reconhecemos o que somos em contraponto àquilo que não somos.

Na linha dessa proposição, são duas as maneiras pelas quais a fronteira se estabelece como espaço de identidade, segundo Nogueira (2007): uma essencialmente nacional, em contraponto às regiões centrais, porque ser “da fronteira” é diferente de ser do centro, justamente pela convivência com o outro, com a diferença nacional e com os elementos culturais ou simbólicos de outra nação; outra forma é pela interação de identidade binacional, em que os dois lados se reconhecem como fronteiriços, superando os limites formais do Estado-Nação. Assim, é possível conceber também uma noção de identidade que transpõe divisas: “[...] a fronteira política impõe, por necessidade do Estado, uma disjunção histórica, um corte que institui uma diferença, que dificulta uma identidade fronteiriça, e que a sociedade fronteiriça procura romper” (NOGUEIRA, 2007, p.32).

Essa identidade fronteiriça binacional se assemelha ao que Iglesias-Prieto (2010) reconhece como transfronteiriço, relativo a uma dimensão local ou regional desse espaço, mas que presume intercâmbio internacional, com circulação de pessoas, bens materiais e elementos culturais entre um e outro país, o que gera intensa e cotidiana carga simbólica.

É possível entender com mais nitidez as identificações transfronteiriças se considerarmos, com França (2002, p.66), que os processos de nação e de internacionalização não são elementos opostos que podem eventualmente se mesclar, mas “implicam reversões e superposições de um a outro”. Assim, viabiliza-se falar em narrativas de pertencimento – alimentadas simbólica e socialmente – a reidentificações imaginárias que estão para além dos limites do Estado-Nação. Essas narrativas de pertencimento espaciais podem ser representadas de distintas maneiras nos filmes, conforme a autora: uma delas é estabelecendo territórios de pureza, essencialização de identidades; a segunda é retratando a situação do mundo atual como um quadro de transnacionalização ao qual estamos fatalmente subordinados; e a terceira é propor uma comunidade à força da diferença, composta de vizinhanças mutáveis, mas que “promovem um diálogo confraternizante e uma experiência de compartilhamento” (FRANÇA, 2002, p.67). A pesquisadora ainda recorda que as identidades não são entidades fechadas, mas possuem recortes e

nuances em suas constituições.

Antes de partirmos à apresentação do percurso metodológico, também salientamos a advertência de Hall (1997a, 8, grifo nosso) de que as identidades não emergem simplesmente de uma dimensão subjetiva, de um centro interior, mas do “diálogo entre os conceitos e definições que são *representados* para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados”. Ou seja, as identidades se constituem através da cultura, no interior dos sistemas de representação.

As representações no documentário: a análise documental da cultura como proposta metodológica

Representar é um processo material, mas o significado gerado a partir dele depende de uma dimensão simbólica. Como já mencionamos na abertura deste estudo, tal dimensão é associada à cultura, grande repositório de significados e valores compartilhados em sociedade (HALL, 1997b). Os meios de comunicação não são apenas reprodutores de cultura, mas constituintes dela, e o documentário, por sua vez, é um produto desenvolvido por práticas sociais que se insere nessa lógica.

Segundo Williams (2003), três instâncias devem ser consideradas para uma análise apropriada da cultura: a ideal, a documental e a social. A ideal remete a valores universais de uma linha geral de desenvolvimento da humanidade. A social se refere à descrição de um modo particular de vida, que expressa significados inclusive nas instituições e no comportamento ordinário. Já a documental diz respeito às obras intelectuais que registram o pensamento e a experiência do ser humano. Para o autor, a análise documental da cultura é uma atividade de crítica em que se descreve e avalia as manifestações de acordo com os detalhes de linguagem, forma e convenção, assim como a natureza do pensamento e da experiência.

É possível entender o documentário como um documento, um registro da cultura vivida, e assim, realizar uma análise cultural focada na categoria documental. Ainda mais ao observar as propostas de Nichols (2005) quanto ao documentário como materialidade de representação dos eventos com pretensa autenticidade a partir de instrumentos de gravação. Contudo, vale registrar que Williams (2003) alerta para a necessidade de incluir todas as três perspectivas para uma análise apropriada da cultura. Assim, a análise documental deve consistir em ponto de partida para pensar o modo específico de vida, a dimensão social relacionada, bem como os valores implícitos e explícitos aos quais o registro remete, na esfera ideal. A ideia é refletir sobre o produto cultural considerando o contexto específico em sua complexidade.

Por limitação de tempo e espaço no presente trabalho, privilegamos a análise documental, considerando a materialidade do documentário e as construções simbólicas efetivadas no mesmo, e buscamos relacioná-la à revisão teórica a respeito da fronteira enquanto espaço de referência identitária. O esforço é de recuperar os elementos concretos do texto audiovisual, com arranjo organizado por conta das convenções do gênero documentário e de forma a construir determinados sentidos.

Para tanto, nos inspiramos nos preceitos da análise textual (CASETTI E CHIO, 1999). Trata-se de um procedimento que reconstitui a estrutura e os processos do objeto em termos qualitativos. Considera os produtos audiovisuais como construções a partir do material simbólico dotadas de consistência e autonomia, que obedecem a regras de composição específicas e produzem certos efeitos de sentido.

A análise textual desloca a atenção aos elementos concretos do texto e aos modos como ele se constrói, além de estender a interpretação para o significado em seu sentido global, valorizando os temas de

que se fala e as formas de enunciação. Ela pode simular uma entrevista do analista ao texto, alinhando núcleos-guia sugeridos por Casetti e Chio (1999): história; sujeitos e interações; o que é posto em cena; e textos verbais.

A história trata dos eixos narrativos – se é apenas um que estrutura a história ou se são vários e, nesse caso, quais as interações entre eles; os sujeitos dizem respeito aos personagens do audiovisual, qual sua densidade no tempo e no espaço e sua função no desenvolvimento da história; o que é posto em cena se refere aos espaços evidenciados, sua ambientação e modos que aparecem, considerando enquadramentos, movimentos de câmera e montagem, entre outros aspectos técnicos, além da relação das imagens com os textos verbais; esses últimos, por sinal, consistem nos conteúdos das falas, estilos de linguagem, valorações explícitas ou implícitas que mobilizam. Vamos, na sequência, partir desse esquema de leitura para operacionalizar a análise documental.

Na Fronteira: documento cultural em análise

“Uruguaiana, RS, Brasil, 136.364 habitantes. Paso de Los Libres, Corrientes, Argentina, 43.251 habitantes. Duas cidades vizinhas, divididas e conectadas por uma ponte, o Rio Uruguai e duas alfândegas” – a frase que abre o documentário *Na Fronteira* o introduz aqui em nossa análise e também já indica uma das características da narrativa: sem apresentadores ou entrevistadores que apareçam em tela, é conduzida por frases escritas como essa, que surgem sem regularidade, e por depoimentos de pessoas brasileiras e argentinas que habitam as cidades retratadas.

Como já mencionado, a obra audiovisual tem pouco mais de 12 minutos. Boa parte desse tempo se dedica aos depoimentos. Reconhecemos três eixos dentro das entrevistas que organizam a história em sequência temporal: o primeiro se refere à Escola Paso de Los Libres e seus integrantes, instituição localizada em Uruguaiana, mas com o nome da cidade argentina vizinha, inclusive com a grafia em espanhol; o segundo também contempla um colégio, mas sediado no outro lado da fronteira (Escuela Verón); o último, com maior duração, destaca relatos de vida de pessoas que vivem na fronteira e mostra como tais trajetórias são moldadas por essa situação e de que forma os indivíduos se relacionam a ela.

Os eixos consistem em base para descrevermos os sujeitos que participam da obra audiovisual. Da Escola Paso de Los Libres, são o regente da banda escolar, uma professora e um aluno que aparenta aproximadamente 10 anos. Todos se comunicam em português. Já da Escuela Verón, participam três professoras, sendo que uma delas é diretora da instituição e outra aparece em imagens em plano aberto da entrevista, porém não fala na edição final; há também duas meninas que figuram em uma cena interpretando as presidentes do Brasil e da Argentina na época do documentário (2015), Dilma Rousseff e Cristina Kirchner. Nesse trecho, o idioma falado é espanhol e a obra audiovisual dispõe de tradução em português durante as falas. O terceiro momento, de ênfase nas histórias de vida, destaca um caminhoneiro que viaja de um país ao outro e trabalha como taxista em Uruguaiana nos momentos em que não tem carga ou ela está retida na aduana, uma dona de pensão fronteiriça que fala português com forte sotaque espanhol e uma argentina presidente de uma escola de samba, que mora em Paso de Los Libres e leva as filhas para estudar diariamente em Uruguaiana.

A obra audiovisual dá voz a pessoas comuns que expõem suas perspectivas de vivenciar e interpretar a moradia em zona fronteiriça, o que nos remete a uma das maneiras de representação (Nichols, 2005) no documentário: mostrar o interesse dos outros, como os sujeitos relacionados à temática. Mesmo

que não seja um interesse deliberado dos indivíduos participar do filme, o simples fato de contemplá-los na produção já denota uma valorização de seus pontos de vista e, se eles aceitaram contribuir no processo, foi porque julgaram válida a realização de um material sobre a temática da qual falaram a respeito.

Quanto ao que é posto em cena – imagens, enquadramentos, trilha sonora – notamos que não há alta qualidade de imagens. Muitas vezes a câmera parece estar na mão da documentarista e não estabilizada, o que remete a um formato amador. Presumimos que isso também enfatiza o conteúdo, sinalizando que aquilo que aparece em tela está ao alcance de quem quiser ver presencialmente, já que uma gravação tão simples foi capaz de registrar. Ainda se faz uso do áudio ambiente nas imagens de transição, entre os depoimentos. Nesse sentido, resgatamos as ideias de Nichols (2005) sobre a impressão de autenticidade vinculada ao gênero documentário e sobre o primeiro modo de representação elencado pelo autor, referente ao registro de pessoas, lugares e coisas reconhecíveis pelo público, buscando demonstrar fidelidade entre imagem e situações da realidade.

Como grande parte do documentário é conduzido pelos depoimentos, a maioria das imagens é de registro deles. Em sua maioria, são de plano médio, aparecendo até o busto ou cintura do entrevistado e permitindo observar parte da composição de fundo, contextualizando a fala dos sujeitos. A única exceção desse formato é das professoras da Escuela Verón, que aparecem juntas em uma imagem em plano aberto, mas duas delas também foram retratadas em plano médio durante suas falas.



Figuras 1 e 2: imagem de entrevista em plano médio, com dona de pensão fronteiriça, e de plano aberto com três professoras da Escuela Verón, respectivamente.
Fonte: documentário *Na Fronteira*.

As imagens de transição são bastante variadas. Muitas delas fazem referência aos conteúdos dos depoimentos. Nesse ponto, percebemos que as imagens são mais diversificadas quanto a enquadramentos e movimentos de câmera do que no restante do documentário. Outras cenas de transição parecem falar por si ou complementar ideias introduzidas pelas frases escritas, como uma composição que mostra a ponte que liga as duas cidades ao fundo. Também nessa linha, uma imagem de duas torres com bandeiras do Brasil e da Argentina hasteadas lado a lado; outra em que aparece um rádio de carro sintonizado em frequência na qual o locutor fala em português e, quando uma mão troca a frequência, para em estação com locução em espanhol; cena de rua com vários carros e placa escrito “migração”; outra placa indica “Bem-vindo a Uruguaiana – aqui começa o Brasil”.



Figuras 3 e 4: cena com Rio Uruguai e ponte ao fundo (aparece frase escrita em tela) e imagem de rádio com mão prestes a trocar a frequência.
Fonte: documentário *Na Fronteira*

Já que falamos das frases escritas que surgem em tela, passamos daquilo que é posto em cena no documentário para o texto verbal propriamente dito. Começando pelas frases, notamos que, além de transmitir dados, elas também carregam interpretações sobre a fronteira representada. A seguir, trazemos alguns trechos dos escritos que aparecem ao longo da narrativa e demonstram isso: “Diariamente cruzam essa fronteira cerca de 4.000 pessoas [...]. Uma ponte, de dois quilômetros, que divide e ao mesmo tempo aproxima pessoas, países, línguas e culturas”; “[...] A quantidade de pessoas que cruza a ponte para estudar ou por motivos familiares diariamente é intensa. Por isso, os modelos de relações e educação são sempre repensados”; “Vistas como lugar de passagem, as pessoas que ficam são as que conhecem a história de ambas cidades. São elas que, de forma informal, redefinem as fronteiras”.

Tais frases concebem a fronteira como espaço de aproximação entre os habitantes dos distintos países, para além de divisa. Frisa-se assim, o cotidiano, a vivência, as relações de troca e cooperação. Além disso, ao considerar as fronteiras dinâmicas, vivas, com possibilidade de se redefinir pelas pessoas que vivem ali, o documentário se alinha à noção de fronteiras culturais, como referências simbólicas sujeitas a alterações junto às transformações culturais do tempo e espaço em que se inscrevem. Esses pontos de vista nos remetem ao terceiro modo de representação apresentado por Nichols (2005), em que o documentário oferece uma perspectiva para interpretação das situações e conquista consentimento de quem o assiste. Além disso, reconhecemos que a obra audiovisual se alinha à segunda linha de abordagens da fronteira elencadas por Iglesias-Prieto (2010), uma vez que as representações destacam as relações sociais dos sujeitos que configuram e reconfiguram tal espaço, expondo suas percepções, experiências de vida e identificações a partir de todo esse universo simbólico derivado da diversidade cultural.

Quanto aos conteúdos dos depoimentos, muitos frisam a mistura entre as nacionalidades no espaço fronteiriço. Uma professora da Escola Paso de Los Libres comenta sobre os alunos que têm pai argentino e mãe brasileira ou vice-versa e que a cultura de Uruguaiana é matizada pela argentina em função da comunicação direta. A diretora da Escuela Verón lembra relatos de pessoas mais velhas de que sempre foi natural cruzar a ponte, ir à Uruguaiana em alguma urgência ou até mesmo encontrar matrimônios entre pessoas de diferentes nacionalidades. Uma professora da Escuela complementa: “a ponte não nos separa, nos une” – ou seja, há uma ênfase desse espaço de fronteira como propício a integração, aproximação. Nesse ponto, fica evidente que o documentário efetiva um recorte da realidade retratada e que as

representações contemplam determinados sentidos em detrimento de outros. Por exemplo, as contravenções e riscos à segurança e ao patrimônio nacional, tão acentuados no enquadramento jornalístico (SILVEIRA, 2012) não são sequer mencionados na obra audiovisual. A falta de alusão à criminalidade, legalidade ou ordem social podem ser interpretadas tanto como inocência da realizadora do documentário, que propõe representações positivas sobre o cotidiano fronteiriço, assim como superação dos “valores de estigmatização impostos à cobertura das fronteiras” (SILVEIRA, 2012, p.85) e dos estereótipos bastante consolidados no cinema *mainstream* norte-americano sobre tais espaços (IGLESIAS-PRIETO, 2010), uma vez que carecem produções midiáticas a respeito do cotidiano fronteiriço que constituam instrumento de construção ou afirmação das identidades dos grupos sociais desses locais.

Seguindo nesse sentido, a mescla entre culturas e nacionalidades é bastante evidenciada ao longo da narrativa, indo ao encontro da proposta de Canclini (2003) de que as fronteiras são espaços propícios para o processo de hibridação cultural. Isso não quer dizer que as diferenças sejam esquecidas, mas parecem representadas em uma perspectiva tolerante que valoriza o enriquecimento com o contato entre as nações. A interação material e simbólica, bastante enfatizada, nos remete a um alto nível de “transfronteridade” (IGLESIAS-PRIETO, 2010), com uma dinâmica intensa de cruzamentos entre os lados da fronteira conectados pela ponte.

A proximidade é um incentivo para iniciativas que promovam trocas de conhecimento. A banda escolar, segundo o regente, se apresenta frequentemente na Argentina, o que para as crianças já significa conhecer mais do outro país, mesmo que seja só atravessar a ponte, e também provoca interesse nas crianças argentinas, já que lá não existe o costume de bandas nas escolas. O Projeto Escola Intercultural Bilíngue de Fronteira, assinado por uma ação bilateral Brasil-Argentina para se ensinar português e espanhol como segunda língua nas escolas fronteiriças, foi destaque na fala de professora da Escuela Verón.

A temática da integração entre Brasil e Argentina ganha seu ápice na cena em que duas meninas da Escuela Verón interpretam Dilma Rousseff e Cristina Kirchner, presidentes dos países na época do documentário, em um teatro escolar: a “pequena Cristina”, após conhecer o Brasil, fala “estamos tão perto, nos conhecemos tão pouco, mas temos um ideal em comum – um lugar onde reine a paz, a amizade e a igualdade”. Para encerrar, diz “vamos, Brasil” e a “pequena Dilma” responde “Vamos, Argentina”. Em um registro de um momento tão simples, materializam-se sentidos sobre relações diplomáticas, integração regional e igualdade entre nações e indivíduos. Ficam questionamentos se a integração entre os países e suas relações diplomáticas podem ser resumidas a uma representação tão positiva e amistosa. Candéas (2005), em um estudo dos avanços e resumos na relação Brasil-Argentina, demonstra a existência de uma instabilidade no século XIX, que progrediu rumo à estabilidade estrutural pela integração nos séculos XX e XXI. De acordo com o autor, “as fases intermediárias foram instabilidade conjuntural e busca de cooperação (1898-1961), instabilidade conjuntural com rivalidade (1962-1979) e construção da estabilidade estrutural pela cooperação (1979-1987) e pela integração (desde 1988)” (CANDEAS, 2005, p.179). Assim, nos últimos anos, especialmente no século XXI, é possível reconhecer que existe de fato um cenário de estabilidade nas relações, representado pela integração e cooperação entre os “países-irmãos”.

Figura 5: Documentário registra teatro escolar em que meninas argentinas interpretam Dilma Rousseff e Cristina Kirchner. Fonte: documentário *Na Fronteira*.



A rotina da fronteira parece ganhar mais ênfase nas falas dos sujeitos que relatam suas histórias de vida – o caminhoneiro e taxista, a dona de pensão e a presidente da escola de samba. O primeiro conta sobre o processo de passar na migração e de viajar a Buenos Aires. A dona de pensão diz que em feriados o local lota-se de brasileiros que querem fazer compras e no verão a aduana “explode” com os argentinos que vão às praias brasileiras, independente da crise em que seu país esteja ou da cotação da moeda. O último depoimento do documentário é da presidente da escola de samba, que relata uma situação especial por conta da configuração familiar, a qual exige que vá quatro ou cinco vezes por dia à Uruguaiana para buscar as filhas na escola, e se considera muito próxima e amiga dos brasileiros – “para mim não é outro país, é a escola que fica longe [...], então, para mim não é uma fronteira”. Esse é o último texto verbal do documentário.

A interpretação mais latente que tivemos a partir da análise documental foi sobre como as identidades de fronteira são representadas. Lembramos que Nogueira (2007) indica que a fronteira pode ser espaço de identidade de duas formas – uma nacional, em que o “ser da fronteira” se estabelece em contraponto ao ser de regiões centrais, e outra é a identidade fronteiriça binacional, que transpassa limites geopolíticos. O audiovisual em análise mobiliza sentidos reiteradamente sobre a identidade binacional, partilhada entre moradores dos dois países, como pudemos ver no destaque à conexão entre as cidades por meio da ponte, à integração, à mistura entre as nacionalidades nas relações familiares e aos projetos de troca de conhecimento, por exemplo. Essa identidade binacional é da ordem do transfronteiriço (IGLESIAS-PRIETO, 2010), pois mantém sua dimensão local ao tempo que presume intercâmbio internacional, o qual se desdobra em uma cotidiana carga simbólica nas vidas dos sujeitos e em suas relações. Com isso, ainda conectamos o documentário *Na Fronteira* à terceira forma de fundar narrativas de pertencimento em filmes enunciada por França (2002): propondo uma comunidade que vivencia compartilhamentos e dialoga de maneira fraterna, embora marcada pelas diferenças que coadunam no interior de suas identificações.

Alguns apontamentos feitos por Oliveira (2015, p.12-13) sobre cidades que se mesclam territorialmente na fronteira e o caráter dinâmico e dialético de suas relações nos parecem muito próximos a tal interpretação obtida na análise:

Nessas regiões entre nações, praticamente não se passam réguas estabelecendo-se limitações específicas. As linhas que ali se assentam não são fixas, são trementes, movem-se, abarcando um 'todo único', ainda que pouco harmonioso, que se cobre com tecidos de relações sistêmicas.

Assim, as representações efetivadas vêm muito no sentido de fortalecer o pertencimento a uma identidade possível fronteiriça, diferente ao mostrado nos estereótipos do cinema *mainstream* e na cobertura jornalística hegemônica sobre os acontecimentos na fronteira, o que configura o documentário analisado como uma alternativa ao enquadramento discursivo tão reiterado e disseminado socialmente – das fronteiras “problemáticas”, relacionadas aos riscos, aos perigos, às contravenções.

Considerações finais

O estudo que apresentamos mobilizou conceitos como cultura, representação, documentário, identidade e fronteira para buscar entender como o documentário enquanto produto cultural representa identidades específicas. No caso, a fronteira foi tomada como espaço de referência identitária para as representações materializadas na obra audiovisual *Na Fronteira*.

Identificamos que o documentário em questão utilizou os três modos de representação elencados por Nichols (2005) para construir sua narrativa: primeiro, com o registro de situações próprias do contexto de fronteira de maneira que o público possa presumir a correspondência fiel entre imagem e realidade retratada; depois, representando interesses dos sujeitos que vivem nos espaços fronteiriços ao dar voz a pessoas comuns, suas vivências e percepções sobre o local; e por último indicando uma perspectiva de interpretação dos fatos por meio de frases escritas que aparecem em tela e fornecem, além de informações, pontos de vista que direcionam o olhar da audiência sobre o recorte social.

Além disso, este trabalho consistiu num esforço preliminar de pesquisa para aplicar a análise da cultura (documental) como procedimento metodológico no estudo das representações de identidades em documentário. Mesmo se tratando de um protocolo bastante amplo e complexo, foi possível realizar um cotejamento entre a materialidade do texto audiovisual e os conceitos trazidos a respeito da fronteira enquanto espaço de referência identitária.

Com o percurso, conseguimos reconhecer que o documentário em análise clama principalmente por representações de uma identidade binacional de fronteira (NOGUEIRA, 2007), compartilhada por habitantes brasileiros e argentinos das duas cidades retratadas, como se formassem uma comunidade de reidentificações imaginárias de ordem transnacional, apesar das diferenças que a marcam (FRANÇA, 2002). Tais ideias remetem à “transfronteridade” (IGLESIAS-PRIETO, 2010), ao hibridismo cultural (CANCLINI, 2003) no espaço fronteiriço, à integração entre nações e às fronteiras enquanto instância simbólica, cultural (PESAVENTO, 2002). Essa consideração nos faz recordar que o próprio conceito de fronteira, embora represente comumente as linhas de culminação de um Estado, já implica a ideia e o incentivo à transcendência em sua gênese (MATTHAI, 1991).

Com isso, a obra representa a fronteira de uma forma alternativa àquela usual na cobertura midiática hegemônica, sem alertar para sua relação com perigos e contravenções (SILVEIRA, 2012), na mesma medida em que responde aos estereótipos consolidados sobre fronteira no cinema norte-americano *mainstream* (IGLESIAS-PRIETO, 2010) e às noções de periferia relacionadas a tal espaço (GUERREIRO, 2015). Isso porque na obra documental a fronteira não é retratada como margem, mas centro de outros fenômenos e relações entre sujeitos, evidenciando as formas com que suas múltiplas experiências de vida e de trocas simbólicas redefinem tal espaço – abordagem reconhecível como o segundo conjunto de aproximações sobre a fronteira enunciado por Iglesias-Prieto (2010) e recuperados na revisão bibliográfica deste trabalho.

Assim, estudar o documentário *Na Fronteira* foi pertinente porque o próprio fato de o objeto ter sido produzido em circuito de produção independente já implica uma força de representação social e política que fomenta outras vias de intenção em sua realização, alinhadas a um viés mais alternativo quanto à forma de fazer audiovisual e que merecem atenção dos estudos em comunicação.

Referências

- CANCLINI, Néstor García. Noticias recientes sobre la hibridación. **Trans - Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 7, p.1-17, dez. 2003. Disponível em: <www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>. Acesso em: 31 maio 2015.
- CANDEAS, Alessandro Warley. Relações Brasil-Argentina: Uma Análise dos Avanços e Recuos. **Revista Brasileira De Política Internacional**, v. 1, n. 148, p. 178-213, 2005.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Análisis de la televisión**: instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona, Paidós, 1999.
- FRANÇA, Andréa. Paisagens Fronteiriças no Cinema Contemporâneo. **ALCEU**, v. 4, n. 2, p. 61-75, 2002.
- GUERREIRO, Alexandre Silva. Narrativas E Fronteiras Em Duas Jornadas Latino-Americanas. **Significação**, v. 44, n. 42, p. 254-270, 2015.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/90/90>>. Acesso em: 23 abr 2016.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997a.
- HALL, Stuart. The Work of representation. In: HALL, Stuart (org.). **Representation**. Cultural representations and signifying practices. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997b. (tradução)
- IGLESIAS-PRIETO, Norma. "Trascendiendo Límites: La Frontera México-Estados Unidos En El Cine". **Forum for Inter-American Research**, v.2, n. 3, p. 1-24. <http://interamerica.de/volume-3-2/iglesias-prieto>. 2010.
- MATTHAI, Horst. El Hombre Y Sus Fronteras. **Estudios Sobre Las Culturas Contemporaneas**, v. 11, n. 4, p.37-58, 1991.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- NOGUEIRA, Ricardo José Batista. Fronteira: espaço de referência identitária? DOI 10.5216/ag.v1i2. 3013. **Ateliê Geográfico**, v. 1, n. 2, p.27-41, 2007.
- OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de. Fronteiras de Comunicação: movimentos, sentidos e semblantes. In: RADDATZ, Vera Lucia Spacil; MÜLLER, Karla Maria (Org.). **Comunicação, Cultura e Fronteiras**. Ijuí: Editora Unijuí, 2015. p. 9-18.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. In: MARTINS, M. Helena (org). **Fronteiras Culturais**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Ateliê Editorial. P. 35-39.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- SILVEIRA, Ada Cristina Machado da. A Cobertura Jornalística de Fronteiriços e Favelados – Narrativas Securitárias e Imunização Contra a Diferença. **Anais do Intercom - RBCC 35 (1): 75-92**, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. El análisis de la cultura. In: WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Relações Públicas e economia criativa: aproximações entre a atuação profissional e as demandas do mercado cultural¹

Rogério Saldanha Corrêa

Carine de Almeida Vieira

Introdução

De acordo com Canclini (2005) o consumo de bens e o consumo cultural dependem da relação estabelecida com o local, através dos valores dos indivíduos e suas instituições. Embora o consumo da cultura se dê em nível individual, os mecanismos de regulamentação da produção cultural ainda estão bastante ligados às instituições e às nacionalidades. Neste contexto, nos desafiamos a pensar o exercício da profissão de Relações Públicas – RP, que pode trabalhar tanto como “intermediário cultural”, profissional mediador entre o artista, o público, o Estado e o empresário; quanto como alguém que utiliza a “cultura” para sustentar ou criar uma imagem institucional ou ainda, democratizando o acesso aos bens culturais. Assim, este texto pretende contribuir com reflexões acerca do mercado da cultura e as possibilidades de atuação para o Relações Públicas. Buscamos discutir sobre o posicionamento do profissional no mercado da cultura; inicialmente, por meio de uma análise da definição do termo “cultura”, base conceitual deste artigo, para então compreender o processo de funcionamento do mercado cultural, bem como, a função e as características do RP inserido neste segmento. O estudo desenvolveu-se com o esforço de analisar o mercado da cultura de forma teórica e tensionar as oportunidades, desvantagens e vantagens para o RP.

À guisa de um protocolo metodológico

Para realização desta pesquisa, elencamos como protocolo de investigação a revisão bibliográfica de livros e artigos científicos, que abordam a temática proposta. Dentre as áreas de interesse, nosso enfoque recaiu sobre cultura, gestão cultural, mercado da cultura e relações públicas, ancorados, sempre que possível, em autores reconhecidos pela perspectiva teórico-metodológica dos estudos culturais.

Sob esta visão, a cultura só poderia ser compreendida com base na sociedade em que está inserida. Foi nesse campo que Williams (1979), alicerçou suas definições e significados de cultura. Conforme o referido autor salienta, cultura deve ser compreendida sobre dois sentidos, o primeiro para designar um modo de vida, o segundo, e mais difundido, serve para classificação. Cultura como arte, aprendizado, por exemplo. A partir do olhar de Williams (2003) podemos visualizar uma mudança nas percepções do sentido de cultura. Como reforça Ecosteguy (2015, on-line):

Com a extensão do significado de cultura – de textos e representações para práticas vividas -, considera-se em foco toda a produção de sentido. O ponto de partida é a atenção sobre as estruturas sociais (de poder) e o contexto histórico enquanto fatores essenciais para a compreensão da ação dos meios massivos, assim como o deslocamento do sentido de cultura da sua tradição elitista para as práticas cotidianas.

¹Publicado originalmente na Revista Brasileira de Comunicação Organizacional e Relações Públicas, v. 12, 2015, em parceria com o orientador Flavi Ferreira Lisboa Filho.

A partir da análise e da reflexão sobre os contrastes sociais que existiam conforme a situação, a época, do seu contato com o marxismo desde o início de seus estudos literários em Cambridge, Williams (1979, p.12) passa a falar de uma teoria materialista da cultura. Resumidamente, ele descreve o materialismo cultural como “[...] uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro de um materialismo histórico”.

Como explica Escosteguy (2008, p.156) “[...] a perspectiva marxista contribuiu para os estudos culturais no sentido de compreender a cultura na sua 'autonomia relativa', isto é, ela não é dependente das relações econômicas, nem seu reflexo, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas”. Sobre esta visão é que oferecemos este texto, acrescentando a visão latino-americana, a partir de Canclini (2005 e 2008).

Sobre cultura

Laraia (2001) salienta que apesar de algumas definições particulares, o conceito de cultura, sob uma perspectiva antropológica, se refere ao conjunto de padrões de comportamentos e pensamentos aprendidos socialmente, compartilhados por uma dada sociedade, que são reproduzidos e transmitidos de uma geração para outra.

Já os frankfurtianos quando se referem à cultura, seguem a tradição alemã que tende a associar cultura com arte, filosofia, literatura e música. Neste sentido, as artes expressariam valores que constituem o pano de fundo de uma sociedade. Adorno e Horkheimer (1985) dizem que a cultura é o conjunto de fins morais, estéticos e intelectuais que uma sociedade considera como objetivo de organização, da divisão e da direção do trabalho. Ela é um processo de humanização que deve se estender para toda a sociedade. Ainda, Adorno e Horkheimer (1985) apontaram um novo conceito com relação à cultura e à massificação da cultura. Na visão deles a “cultura para a massa” problematizava questões de uma industrialização da cultura, ou seja, os usos da racionalidade técnica (meios tecnológicos) a serviço da dominação ideológica. Surgiu, assim, o conceito de Indústria Cultural, que direciona para um mecanismo de massificação da opinião, dos gostos e da necessidade de consumo. A cultura pelo viés da Indústria Cultural, portanto, passa a ser considerada mercadoria de troca, um produto a ser explorado comercialmente. A arte, a música e a literatura se transformam em artefatos com objetivos de mercado.

Pelo viés dos Estudos Culturais, Williams (1979) retoma algumas teorias sociais com o intuito de propor uma nova definição sobre cultura. Para o referido autor a cultura não é apenas um modo de reprodução, mas sim, uma força produtiva, vital na produção de nós mesmos e da sociedade. Cultura passa a ser entendida como um modo de vida que abrange todo o âmago da sociedade; é o campo que jamais pode ser desassociado do sujeito e da sociedade. Contudo, nem sempre a cultura teve o espaço central em relação aos fenômenos sociais e no campo epistemológico, segundo Hall (1997), esta mudança passou a ser denominada de “virada cultural”. Grosso modo, trata-se de um fenômeno que começa a dar destaque e importância aos fenômenos culturais, entendendo a cultura como instância formadora das relações sociais.

A virada cultural teve seu processo alavancado com as mudanças de atitudes em relação à linguagem. Neste sentido, a linguagem está além do sistema de reprodução, pois ela também representa o objeto material através de símbolos, que, por sua vez, são dotados de sentido. Quando Hall (1997) discute os sistemas de representação, dando como exemplo uma pedra, diz que só é possível entender a pedra através de uma forma particular de classificar os objetos, ou seja, quer dizer que os objetos existem na sua forma material, mas só podem ser definidos a partir de um sistema de classificação e linguagem, que o tornem representáveis. Desse modo, a virada cultural está relacionada à mudança de concepção em relação à

linguagem e aos sistemas de representação. Daí que, para Hall (1997), cultura é a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas, cuja língua recorre a fim de dar significado. Com a virada cultural, em síntese, há uma ruptura com algumas questões epistemológicas e sociais, tendo a cultura como alicerce e centro da base social. Em outras palavras, trata-se de:

Dar à cultura um papel constitutivo e determinado na compreensão e na análise de todas as instituições e relações sociais é diferente da forma como a mesma foi teorizada por vários anos pela corrente dominante nas ciências sociais. [...] Sempre existiram tradições, mesmo na sociologia dominante dos anos 1950 e 1960, que privilegiaram questões de significado: tais como, o interacionismo simbólico, os estudos dos desvios, o interesse da ciência social americana pelos “valores e atitudes”, o legado de Weber, a tradição etnográfica, muito influenciada pelas técnicas antropológicas e assim por diante. (HALL, 1997, p.22)

Para Hall (1997) cada instituição gera e requer seu próprio universo distinto de significados e práticas, ou seja, sua própria cultura. Assim sendo, a cultura está contida em pensamentos, comportamentos e instituições. Por exemplo, uma organização é formada por diversos indivíduos, cada um deles é partícipe de uma cultura específica. Por sua vez, eles compartilham um mesmo conjunto de significados e práticas (aqui entendido como modos de vida) no ambiente organizacional, ou seja, partilham de uma mesma cultura. De acordo com este enfoque, todas as práticas sociais, na medida em que sejam relevantes para o significado ou requeiram significado para funcionarem, têm uma dimensão “cultural”. O sujeito não pode se abstrair de sua carga cultural, mesmo que esteja por um momento isolado, as influências culturais permeiam as relações e as direcionam, mesmo que, de maneira imperceptível. Assim, o sujeito não é resultado de si, mas de uma soma de crenças, valores e ideologias, ou seja, da cultura que (com)partilha com os demais.

A abordagem dos Estudos Culturais, de origem britânica, mas apropriada por autores latinos, permite pensar criticamente os estudos acerca da cultura e, especialmente, da comunicação, não os restringindo a um campo ou outro, mas procurando trazer todas as suas dimensões. Não há como pensar a mídia separada da cultura. Kellner (2001, p.54) complementa ao afirmar que “[...] a nossa é uma cultura da mídia, que a mídia colonizou a cultura, que ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação da cultura”. Neste sentido, toda cultura, parece tornar-se um produto social, portanto “cultura”, serve de mediadora da comunicação e é por esta mediada, sendo comunicacional por natureza. Por sua vez, a “comunicação” é mediada pela cultura, diz do modo pelo qual a cultura é disseminada, realizada e efetivada. Não há comunicação sem cultura e não há cultura sem comunicação.

Cultura e economia (criativa)

Esta subseção aborda os conceitos de cultura relacionando-os à economia e seu posicionamento no mercado. Atualmente, a cultura ocupa posição estratégica na economia, impulsionando os mercados de um determinado local ou sociedade. Mas, segundo Reis (2003), o relacionamento entre cultura e economia apenas iniciou a ser tratado como uma questão mercadológica em meados do século XX. Esta relação começou a ser explorada de forma mais consistente nos anos 1960, com o desenvolvimento de uma base racional, através de estudos e pesquisas, que justificou a manutenção dos recursos destinados à cultura, mostrando de forma real e mensurável que o capital repassado a este setor poderia ser claramente classificado como investimento.

Alguns estudos pioneiros, datados da década de 1970, analisaram as atividades culturais por meio de pesquisas sociais e econômicas. Como os relatórios públicos desenvolvidos pelo *National bendowment for thearts*, de 1977, que mediu o impacto das artes e das instituições culturais na economia da região de

de Baltimore, nos Estados Unidos².

No Brasil, o primeiro levantamento abrangente sobre o impacto da cultura na economia do país foi o estudo “Diagnóstico dos investimentos na cultura no Brasil³”. Desenvolvido, em 1998, pela Fundação João Pinheiro, sob encomenda do Ministério da Cultura. O estudo trouxe a conhecimento público o valor da produção cultural na economia brasileira, carregando em si dados importantes como a extensão dos gastos públicos com a cultura, a geração de empregos e um levantamento sobre os salários pagos no setor cultural.

Conforme a referida pesquisa, 1% do Produto Interno Bruto – PIB nacional corresponde ao mercado cultural. Quando aborda a questão da criação de empregos, concluía que para cada R\$ 1 milhão investidos no setor, o país gera 160 novos postos de trabalho diretos e indiretos, sendo o salário médio pago na área cultural quase o dobro da média do valor oferecido em outros setores da economia. Em 2007, segundo fontes do Itaú Cultural⁴, o mercado da cultura no Brasil movimentou cerca de 6,5 bilhões de reais, representando uma fatia muito interessante do PIB. Outro fator que merece destaque é o número de empregos, formais ou não, criados por um evento cultural como os festivais, por exemplo. Os hotéis ficam com a sua capacidade máxima de ocupação, os restaurantes operam em alta, serviços e comércio local são aquecidos com a vinda massiva de turistas; tudo isto sem levar em conta a gama de benefícios não mensuráveis trazidos por estes eventos, como o enriquecimento intelectual da sociedade, o fomento à criatividade, à tolerância e à análise crítica, além da difusão da imagem positiva da região na imprensa nacional e internacional, dentre tantos outros resultados positivos criados pelas atividades culturais.

Entre os benefícios monetários gerados pela atividade cultural, Reis (2003) os classifica como diretos, indiretos, induzidos e de tributos. Os benefícios diretos são os gerados pelo próprio projeto ou instituição cultural, envolvendo suas despesas na região na compra de produtos e serviços. Os indiretos compreendem os gastos do público participante com hospedagem, alimentação, transporte e compras. Já os induzidos envolvem todas as compras e as despesas em geral efetuadas pelas equipes de produção, artistas, assessores de imprensa e demais envolvidos no projeto. Finalmente os benefícios de tributos abrangem os impostos e as taxas pagos pelo projeto ou instituição aos governos municipais, estadual e federal.

É importante destacar que a presença de uma indústria cultural desenvolve também o financiamento de outros bens culturais que necessitam do incentivo governamental para serem produzidos e distribuídos. Essa definição de base economicista ressalta que o mercado cultural pode ser considerado como qualquer outro mercado, passível da intervenção de agentes econômicos segundo as leis de livre comércio. Por outro lado, ressaltamos que com a intervenção do Estado e da sociedade civil de forma organizada, há mais possibilidades de democratizar o acesso à cultura e, por consequência, aos bens culturais.

Gestão da cultura e reflexões sobre mercado

A gestão cultural está relacionada a uma atividade que se caracteriza pela função gerencial dos processos de produção, disseminação e manutenção da cultura. Para Cunha (2014) a gestão cultural significa gerenciar serviços e processos que ganham forma (se materializam) a partir da cultura. Gerenciar a cultura demanda um planejamento, que muitas vezes é alicerçado a partir de um conjunto de leis e políticas públicas culturais, que são regulamentadas pelo Estado, mas que também sofrem influência do mercado em que ocorrem.

²<http://www.neabigread.org/nea.php>. Acesso em: 14/07/2014

³<http://www.ipea.gov.br/>. Acesso em: 14/07/2014

⁴<http://novo.itaucultural.org.br/obsanalise/economia-da-cultural/>. Acesso em: 15/07/2014

O esforço de caracterizar a gestão cultural passa pela definição do conceito de gestor, que invariavelmente está conectado a um pensamento mais estratégico. A figura de um gestor cultural relaciona-se com a cultura de forma “sistemática”, mas também, de maneira a reconhecer que existe o fator humano presente nesta atividade. Observa-se que a atividade da gestão possui uma dualidade, sendo que, para desempenhá-la é necessário um equilíbrio entre a “burocracia” (planejamentos, leis, regulamentações, normativas, etc.) e o “humanismo”.

O gerenciamento da cultura submete-se à lógica contemporânea do mercado, que, em primeira instância, pode ser definido como o grupo de compradores reais e potenciais de um produto. “Esses compradores têm uma necessidade ou desejo específico, que pode ser satisfeito através da troca” (KOTLER e ARMISTRONG, 1999, p.07). Tal lógica funciona de acordo com o sistema de produção e circulação de bens e produtos culturais. Segundo Nussbaumer (2000) o campo de produção do mercado cultural localiza-se entre o erudito e o “grande público”. Portanto, as formas de disseminação dos produtos ocorrem de maneira própria em cada instância, o erudito se vale do reconhecimento de uma cultura feita para poucos, enquanto os produtos destinados aos “grandes públicos” atuam sobre a lógica da concorrência. Na sociedade atual tanto cultura erudita como a cultura popular foram “absorvidas” pela indústria cultural.

Percebe-se que o mercado é baseado na relação produto e comprador. Seguindo a lógica da dualidade, o produto dá conta da necessidade do consumidor, na medida em que este possui os requisitos mínimos para obtê-lo. Ou seja, o mercado está relacionado à oferta, ao produto e ao desejo, de um grupo de compradores em potencial. O mercado é formado por consumidores aptos e que desejam realizar um processo de troca para suprir suas necessidades e desejos.

Araújo (2004) ressalta que mercado está presente na teoria econômica desde o século XVIII e na concepção capitalista aparece na história desde a Revolução Industrial. Contudo, há dois modos de considerá-lo e a autora destaca duas formas, são elas: o mercado livre e a construção social dos mercados. O primeiro configura a vertente neoclássica, onde os agentes se encontram individualmente para transacionar. Ainda, a busca através desse viés é tida pelo melhor preço e o único objetivo do homem econômico é maximizar sua utilidade, grosso modo, o seu lucro ou quantidade de bens adquiridos. O indivíduo é avesso às leis sociais, políticas e qualquer influência do ambiente. Deste modo, o mercado nessa concepção possui leis próprias de funcionamento e é autorregulado.

A construção social dos mercados apresenta uma perspectiva mais institucionalista e maior proximidade com a concepção de mercado simbólico. Através dessa perspectiva, o mercado é visto como uma instituição socialmente e culturalmente enraizada, onde o funcionamento se dá via fatores de decisão de compra que extrapolam o preço como confiança, reciprocidade, costume entre outros. O mercado é sustentado por um conjunto de instituições jurídicas, sociais e políticas, onde os interesses remetem para questões de confronto e luta, visto que os interesses não são harmônicos. A sociedade é desigual, com uma distribuição de recursos não igualitária, assim as negociações de desiguais não pode prescindir do caráter de luta (ARAÚJO, 2004). Sendo assim, a sociedade é constituída por sujeitos que detêm recursos econômicos, materiais, simbólicos e informações em diferentes níveis, tornando o mercado constituído por forças assimétricas de poder.

Para Nussbaumer (2000), há outra abordagem possível para o mercado, podendo ser dividido entre o de bens materiais e o simbólico, onde ocorrem às trocas de bens intangíveis, ideias, desejos, costumes, ou seja, modos de vida, que caracterizam a cultura.

No mercado cultural, além do artista e do consumidor, também pode existir a figura do patrocinador,

denominado incentivador cultural. Este apoia o artista possivelmente para tentar obter um bem simbólico, uma imagem favorável, por exemplo. A busca por uma posição favorável na mente de seus clientes faz com que as empresas utilizem cada vez mais de estratégias de marketing no campo da cultura. Outro ator desse esquema é o Estado, com as políticas culturais, leis de incentivo à cultura, entre outros, que ditam as normas que os “agentes da cultura” devem seguir. Neste sentido, o Estado possui grande poder sobre o mercado cultural. Além disso, os “agentes culturais” também fazem a mediação das relações entre patrocinadores, artistas, Estado, público e até mesmo, a mídia. Segundo Nussbaumer (2000 p.21),

Atualmente a produção e a circulação de bens e produtos culturais dão-se mediante um verdadeiro jogo de poder, representação e autoridade no meio. Um jogo no qual é necessário que cada um dos participantes esteja consciente de seu papel e de sua posição no campo, bem como do papel e da posição do outro.

Vale salientar que as indústrias culturais não atuam de maneira igual em todos os locais, mas, sim, de maneira assimétrica, como destaca Canclini (2008). Os desequilíbrios gerados pela indústria da cultura não ficam somente sobre o prisma econômico, mas interferem também no social. Essa perspectiva permite ponderarmos o quão positiva pode ser a atuação da indústria cultural se pudermos contar com gestores culturais que trabalhem em prol da democratização do acesso aos bens culturais. Precisamos de investimentos na cultura, que propiciem o seu desenvolvimento ao mesmo tempo em que é necessária a manutenção e a preservação dos equipamentos e produtos culturais de uma sociedade.

O profissional de Relações Públicas e a atuação no mercado da cultura

A profissão de Relações Públicas foi regulamentada no dia 11 de dezembro de 1967, pela lei nº 5.377. Para Kunsch (2003) a profissão relaciona-se com a gestão das ações administrativas e de comunicação, de uma entidade pública ou particular interessada em estabelecer e manter diálogo através de um canal mútuo de comunicação. Segundo a autora “o verdadeiro trabalho do Relações Públicas é aquele que além de informar, propicia o diálogo” (KUNSCH, 2003, p.106).

Embora regulamentada e definida as Relações Públicas sofrem de um problema semântico, já muito discutido em diversos trabalhos, pois sua terminologia tem um caráter múltiplo e é utilizada sob diferentes formas. Segundo Simões (1995, p.48) “Relações Públicas é um termo empregado para designar muitos objetos sociais, dificultando sobremodo o entendimento entre aqueles envolvidos no tema, tanto na comunidade profissional como entre leigos”.

Vale dizer que os diversos conceitos e atividades do profissional de RP são ainda muito discutidos, tanto sua função nas organizações privadas quanto governamentais. Frisamos que neste trabalho nos interessa refletir acerca do profissional a partir de sua atuação no mercado da cultura. Como salienta Kunsch (1997), o trabalho na área de relações públicas não podia e não se volta apenas para as empresas e o governo, ele é múltiplo. Isto fica evidente através dos currículos das escolas de comunicação social e na literatura já existente. Ele estende-se a qualquer tipo de organização e também aos movimentos sociais.

No campo da cultura, a atuação dos profissionais de Relações Públicas, ainda tímida, pode ser relacionada de duas maneiras, a primeira como agentes culturais a serviço da iniciativa privada. Tal ação é justificada, inicialmente, pelas semelhanças entre as atividades que fazem parte da função desses profissionais e as atividades exercidas e/ou necessárias para atuação no marketing cultural das empresas. Nesta perspectiva o profissional de RP lida com a cultura, dando apoio aos “bastidores” do marketing cultural, utilizando de suas características para obter êxito através de uma relação entre organização e

artista; firmando um contato proveitoso para ambos os envolvidos. As características deste profissional o credenciam para trabalhar com o marketing da cultura.

É de conhecimento geral que para alcançar sucesso na comunicação é necessário atingir um determinado público. Para tanto, é necessário tratar a matéria prima da comunicação, a informação, adequá-la aos diferentes meios e mídias. Num projeto cultural, essa situação não é diferente, afinal, também se faz necessário atingir um público específico, pois “a atividade de Relações Públicas se realiza junto a públicos” (PERUZZO, 1994, p. 41). Cabe ao profissional atuar estrategicamente filtrando a informação, tratando-a de acordo com as especificações de cada ambiente dentro e fora da organização.

Outro fator relacionado com a profissão diz respeito à mídia. Na área cultural, “A mídia, hoje, pode ser responsável pelo sucesso ou não de determinado produto cultural ao lhe acenar (ou não) com a possibilidade de seu conhecimento e reconhecimento pelo público”. (NUSSBAUMER, 2000, p. 56). É principalmente a partir das mídias sociais digitais que o RP consegue atingir uma variedade maior de públicos e estabelecer uma comunicação mais direta. As ações e os comportamentos nas mídias digitais devem obedecer a um modelo prévio, ou seja, a partir de uma proposta própria que promova a cultura da corporação e o que se deseja. Se pensarmos que a divulgação dos produtos culturais para diferentes sujeitos se dá, em sua maioria, a partir dos meios digitais, compete, então, ao RP, em conjunto com outros profissionais, utilizar esta oportunidade para facilitar o contato entre organização e seus públicos.

A segunda forma de vislumbrar o trabalho do Relações Públicas na área da cultura é pensá-lo através do desenvolvimento de projetos sociais. Desse modo, emerge o caráter participativo, no qual a informação é compartilhada de forma horizontal com a população de determinada comunidade, fazendo com que eles se sintam e realmente façam parte do processo.

Neste sentido, o relações públicas pode assumir para si a função de gerar uma comunicação clara e sem ruídos, para que atinja a todos da mesma maneira, possibilitando uma interação entre os cidadãos, conforme previsto no projeto. Sendo assim, deve usar de formas e técnicas participativas para poder contar com os moradores de determinado bairro, por exemplo, visando uma melhoria contínua deste espaço. Ou seja, o RP pode trabalhar diretamente com o projeto cultural, sem realizar intermediações entre organização privada e sociedade. Reis (2003, p.5) aponta que a função do Relações Públicas, na área cultural, pode ser a de um tradutor, pois

Ele entende as mensagens que o Estado gera através de sua política cultural e acompanha o direcionamento dado através de incentivos. Mergulha no contexto, entendendo o seu objetivo, seus recursos, públicos, perfil, mensagem a transmitir. Acompanha e participa do setor cultural, procurando a forma de manifestação que melhor atenda a esse objetivo cultural. E, finalmente, desenvolve um projeto, propõe sua adoção, implementa-o e avalia seus resultados.

Observamos a grande polivalência do profissional inserido no mercado da cultura, não somente visando o marketing cultural ou o ganho de imagem para alguma empresa. Mas, sim, o retorno social, conectando mais uma vez cultura à política e à economia.

A partir da atuação do profissional de Relações Públicas no mercado da cultura enxerga-se a possibilidade de democratização do acesso à cultura, tendo em vista sua ação voltada tanto para as organizações quanto à sociedade. Dentre alguns modos e competências do profissional para atuar neste interim, destacam-se o planejamento de eventos culturais, através de curadorias, peças teatrais, festivais de música e cinema, enfim, uma vasta gama de ações que buscam democratizar o contato com diferentes culturas.

Outro viés a ser explorado pelo RP é sua atuação na área pública, ajudando a estruturar leis e até mesmo políticas e planos de cultura. As possibilidades de trabalho para o profissional no mercado cultural são muito amplas, as competências requeridas são diversas, assim como os desafios que se colocam na busca da democratização da cultura e do acesso aos bens culturais.

Considerações finais

O mercado cultural mostra-se tensionado pelas suas formações econômicas, se por um lado a abordagem neoclássica destaca a livre troca e comércio dos bens materiais, a abordagem alicerçada na construção social afirma que a troca nos mercados não ocorre de forma igualitária, mas, sim, a partir de geometrias de poder. Ideia compartilhada por Nussbaumer (2000), Canclini (2008) e por este trabalho. A partir das reflexões trazidas no texto se pode afirmar que o mercado cultural está aberto para diversas áreas e disponível para profissionais com diferentes formações. Se, por um lado, as lógicas do mercado mostram-se bastante influenciadas pela Indústria Cultural, provocando o que Canclini (2008) chama de assimetrias de poder, por outro, propicia ações voltadas de forma horizontal, onde a sociedade pode obter um retorno muito positivo a partir do mercado da cultura.

O Relações Públicas, por ser um profissional voltado às atividades de administração, de gerenciamento, planejamento e relacionamento com públicos, se constitui com um perfil adequado para o trabalho requerido pela gestão cultural. Mas, para tanto, deve reconhecer suas competências e aprimorá-las tendo como ponto de referência os produtos e os serviços circulantes no mercado da cultura, adotando um posicionamento empreendedor, conscientes dos desafios que o mercado irá oferecer. Se a profissão já ganhou destaque dentro das empresas, como planejador e pensador do marketing cultural, por que não tentar atuar do outro lado, inserindo-se no mercado cultural pelo viés de sua gestão?

Este trabalho buscou refletir acerca dos desafios e oportunidades para o profissional de RP no mercado da cultura, seja atuando a partir de organizações, buscando aliar interesses sociais a organizacionais, seja em órgãos públicos, contribuindo para a estruturação de leis e ações voltadas à cultura.

Referências

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARAÚJO, Inesita Soares. Mercado Simbólico: um modelo de comunicação para políticas públicas. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v.8, n.14, p.165-77, 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- _____. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CUNHA, Maria Helena. **Gestão cultural: a profissionalização e a ampliação do mercado cultural**. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/passaporte/opinião/0824cun.htm>> Acesso em: 22/05/2014.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos estudos culturais. **Revista Famecos**. Porto Alegre, nº 9, dezembro. 1998. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3014/2292>>. Acesso em: 02 de nov. 2015.
- _____. Os estudos culturais. In: HOHLFELD, A.; MARTINO, L.C.; FRANÇA, V.V.F. (Org). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 8ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- KELLNER, Douglas. **Cultura da mídia**. Bauru, EDUSC, 2001.
- KOTLER, Philip; ARMSTRONG, Gary. **Princípios de marketing**. 7. Ed. São Paulo: LTC, 1999.
- KUNSCH, Margarida Maria K. **Relações públicas e modernidade: novos paradigmas na comunicação organizacional**. São Paulo: Summus, 1997.
- _____. **Planejamento de relações públicas na comunicação integrada**. São Paulo: Summus, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis de (org.). **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. **O mercado da cultura em tempos** (pós) modernos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2000.

PERUZZO, Cicilia Krohling. **Relações públicas no modo de produção capital**. São Paulo: Summus, 1994.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing cultural e financiamento da cultura**: teoria e pratica em um estudo internacional comparado. São Paulo. Pioneira, 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Dos sentidos do marketing cultural**. Disponível em: <<http://www.ufba.gov.br>>. Acesso em: 03 de julho de 2014.

SIMÕES, Roberto Porto. **Relações públicas**: função política. 3. ed. São Paulo: Summus, 1995.

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

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **La larga revolución**. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.



Parte II

PATRIMÔNIO CULTURAL E IDENTIDADES

Design e identidade: coleção de joias criada a partir de elementos de Igrejas Católicas do Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO

Ana Luiza Seeger Guerra

Introdução

Tem-se como temática do presente trabalho a criação de uma coleção de joias inspirada na análise de algumas das igrejas católicas da Quarta Colônia. Serviram, como referência para tal criação, a arquitetura e a iconografia religiosa dessas igrejas, objetivando-se discutir questões identitárias e de Design relacionando-as com a proposta do Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO e com os métodos de criação e produção do Design de Joias.

Vendo a joalheria com um olhar histórico, objetos como as joias têm sido produzidas para adornar, apazer e seduzir durante a história da humanidade. As joias são produtos de apelo estético, atraindo pelo seu visual e despertando emoções a quem as usa ou a quem as observa (CIDADE et al., 2016). Assim sendo, a ideia de ser única faz com que uma joia, como adorno, permita concretizar os desejos do homem por meio de linguagem, significado e identidade (GOLA, 2013).

Ademais, a joia é capaz de preservar consigo os valores estéticos que eram padrões na época de sua criação (GOLA, 2013). Desta maneira, o desenvolvimento da joalheria tem acompanhado o progresso da tecnologia, assim como as mudanças na moda, na arte, na sociedade e na cultura (CIDADE, 2012).

A Quarta Colônia passou por várias mudanças, tanto sociais, como agrárias, tecnológicas, culturais, etc. desde o século XIX até os dias atuais (FAGAN, 2015), ocorrendo a partir de 1886 o processo de emancipação da colônia Silveira Martins, em que deixa de ser responsabilidade do governo e é fragmentada em três municípios: Santa Maria, Vila Rica (atual Júlio de Castilhos) e Cachoeira do Sul (VENDRAME, 2007). Atualmente, a Quarta Colônia compreende 9 municípios: Silveira Martins, Faxinal do Soturno, São João do Polêsine, Dona Francisca, Ivorá, Nova Palma, Pinhal Grande, Restinga Seca e Agudo. Estes últimos dois foram anexados posteriormente (PADOIN, 2021).

Nesse contexto, é fundamental o papel da pesquisa na investigação do patrimônio cultural presente em regiões históricas, sendo essencial na distinção dos aspectos e características do patrimônio cultural da região de fato e o que são apenas especulações. Assim, o entendimento da própria identidade e a construção da memória são elementos relevantes para preservar o patrimônio cultural e histórico de uma região (STEFANELLO, 2010). Por esses motivos, a região da Quarta Colônia é integrada no Projeto Geoparques do Brasil, recebendo o nome de “Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO”.

Dessa maneira, buscou-se representar em objetos de adorno – as joias – a arquitetura, a iconografia e outros elementos estéticos presentes em algumas Igrejas Católicas da Quarta Colônia, visto que estes locais são e foram o epicentro de evolução das cidades dessa região. Esta pesquisa intencionou a valorização de diversas particularidades importantes para o progresso regional e nacional, como a riqueza histórica, material e cultural por meio das peculiaridades desses templos. Assim, intenciona-se difundir e gerar uma nova perspectiva da sobre os aspectos históricos e culturais das Igrejas da região, fortalecendo a fé católica e conciliando tudo isso à cultura, sociedade, moda, arte e processos de produção atuais..

As joias

Desde os primórdios da humanidade vestígios de adornos pessoais são encontrados, sendo produzidos por variadas técnicas e materiais de acordo com o desenvolvimento e evolução de diferentes técnicas e instrumentos. Os primeiros adornos são considerados pingentes e colares, produzidos a partir de ossos, dentes, conchas e marfim, incluindo perfurações e gravações de figuras geométricas, de animais e de vegetais (BENUTTI, 2017).

No decorrer da história da humanidade, artefatos como as joias são produzidos com o desígnio de agradar, enfeitar, seduzir, entre outros. A estética das joias é capaz de atrair e despertar emoções a quem as usa e/ou as admira, tendo um forte apelo visual inerente (Cidade *et al.*, 2016). Em sua etimologia, a palavra “joia” é explicada por Gola (2013) tendo origem nas línguas latinas, contendo significados variados como os de “objeto de amor”, “prazer” e “alegria”. Dessa maneira, a joia é tida para além de adorno, possibilitando a materialização dos desejos do homem, sendo uma linguagem que carrega identidade e significado (GOLA, 2013).

Além do mais, também são registros históricos, representando a relevância das relações entre indivíduos de grupos determinados (GOLA, 2013). Isso porque as vestimentas sempre foram um símbolo de condição social entre os homens, assim como outras manifestações simbólicas como adornos, armas, pinturas, utensílios e outros objetos, comunicando crenças ou diferentes condições sociais (CORBETTA, 2007; GOLA, 2013). Exemplificando, o homem foi levado a vestir pele e penas de animais para proteção contra as intempéries, tendo estes materiais suas próprias características estéticas. No decorrer da evolução, essas características levaram à produção de adornos que carregassem valores simbólicos relacionados a essas vestimentas, tornando-se identificadores socioculturais (GOLA, 2013).

O desejo por autoafirmação, a dedicação a si mesmo e a necessidade de destaque entre seus semelhantes surgiu após o homem suprir suas necessidades básicas, utilizando do adorno para expressar esse sentimento. Além disso, as joias como artefatos carregam em si significativos princípios estéticos referentes à época que foram concebidas (CORBETTA, 2007). Desse modo, as joias sempre remetem a valores simbólicos e podem, além de requinte e poder, possuir atribuições de valores mágicos, transcendentais e espirituais (GOLA, 2013).

Algumas atribuições significativas às joias perduram no tempo, como é o caso das alianças, que ainda hoje simbolizam a união e, por sua forma circular, representam a eternidade. O compromisso com o divino é representado no uso de anéis por religiosos. Era muito comum, nos anos 1960, reconhecer a profissão de uma pessoa segundo o anel que esta estava usando. A identificação de escravos por sua classe já foi feita por uso de brincos, assim como, mesmo nuas, as indígenas se sentiam vestidas quando usavam brincos (CORBETTA, 2007).

Ao longo da história, conferiu-se muito prestígio às joias produzidas em ouro, prata e gemas, pois, antes do homem transformar esses materiais em adorno, os mesmos eram tidos como portadores de atributos místicas. Ao longo da história, a interpretação atrelada ao misticismo se perdeu, porém, o simbolismo desses materiais como indicativo de condições sociais dominantes permaneceu, sendo empregados em coroas, brasões e moedas cunhadas (CORBETTA, 2007).

Essa função simbólica, presente nas joias, acontece pela percepção sensorial em conjunto com o processo mental de associação de ideias, isto é, uma mistura de sensações e memórias que o objeto é capaz de despertar no indivíduo. Segundo Löbach (2001), as funções simbólicas provêm dos aspectos estéticos do produto, sendo estes determinados pelas formas, superfícies, cores, materiais, etc.

Na joalheria contemporânea, é papel do designer de joias analisar o perfil do usuário e ter a

compreensão simbólica de suas concepções, criando a combinação entre beleza e emoção que uma joia é capaz de despertar. Desta maneira, a criação de joias engloba mais do que estética, sendo necessários vários conhecimentos interdisciplinares do designer durante o projeto..

A Quarta Colônia, a imigração italiana e sua religiosidade

A abertura do Brasil à entrada dos imigrantes aconteceu quando o país passava pela substituição da escravidão pela mão de obra livre, sendo impactado pela Lei do Ventre Livre e pela proibição do tráfico negreiro, impossibilitando a renovação do número de escravos. No Rio Grande do Sul, a imigração ocorreu também por outras razões. Buscava-se o maior povoamento da área fronteira da província, que se encontravam suscetíveis a pressões e influências de países fronteiriços, como também alargar a agricultura do mercado interno. Deste modo, colônias de imigrantes foram implantadas com base na propriedade familiar de pequeno porte (ZARTH, 2002, p.252; TRENTO, 1989, p.77).

A Itália vivia os problemas gerados por guerras pela unificação e diversas ocupações consecutivas de exércitos no final do século XIX, bem como problemas sociais, pandemias recorrentes, além da obrigação do serviço militar masculino por três anos contínuos. Além disso, havia problemas gerados por nevascas que geravam enchentes pelo derretimento da neve e faltavam terras adequadas para a agricultura. Na medida que a industrialização do norte italiano se desenvolvia, as oportunidades de emprego diminuía, o que também causava adversidades aos pequenos proprietários, com suas terras tomadas pelo governo por não conseguirem pagar os impostos. O sul da Itália, ainda artesanal e agrário, não tinha condições em concorrer com o norte italiano. E esses foram as principais razões pelos italianos terem imigrado para o Brasil (FAGAN, 2015).

Quatro núcleos coloniais principais foram organizados no Rio Grande do Sul para receber os imigrantes italianos, sendo o quarto a colônia Silveira Martins, dando origem a algumas das cidades que são referidas nessa pesquisa (FAGAN, 2015). As primeiras 70 famílias italianas chegavam ao Barracão de Val de Buia em 1877. Desse modo, originou-se o Quarto Núcleo Imperial de Imigração Italiana do Rio Grande do Sul, a Quarta Colônia, que sendo a quarta região de colonização italiana da província.

A sede Silveira Martins foi o início do desenvolvimento da Quarta Colônia tendo, de capelas e centros comerciais de compra e venda de produtos coloniais (as chamadas “vendas”), além das casas dos imigrantes. Por vezes, nas “vendas” se depositava e se realizavam empréstimos (FAGAN, 2015). A construção da igreja e a obtenção dos párocos eram, principalmente, iniciativas dos comerciantes locais para garantir o desenvolvimento da localidade, sendo a capela e a “venda” os principais pontos de referência (VENDRAME, 2007).

Assim, as igrejas católicas da Quarta Colônia são locais de convergência cultural, por seus aspectos sociais e relevância para a organização local, e por até hoje concentrarem o imaginário local na arquitetura, na arte e nas relações interpessoais. As igrejas são pedra fundamental para a formação da pessoa do imigrante e em sua construção de memória. Sendo as memórias construções sociais que se relacionam ao espaço temporal e material (HALBWACHS, 1990), as décadas seguintes à imigração da Quarta Colônia ficaram gravadas nas memórias de seus colonos e seus descendentes por meio de suas ligações religiosas e sociais com a Igreja Católica - especialmente, mas não apenas, com seus espaços físicos.

Todavia, Vendrame (2007) afirma que, apesar das celebrações religiosas serem os “acontecimentos sociais de maior dimensão e destaque”, não eram as únicas atividades da vida do imigrante. Segundo a autora, atividades da vida religiosa e social não eram hierarquizadas, mas sim interligadas. Além disso, a existência da igreja e do sacerdote eram essenciais para assegurar o desenvolvimento político e econômico

das comunidades, sendo a capela e a venda centros de convergência para atividade profanas também, já que haviam interesses econômicos envolvidos. Ademais, os colonos se reuniam em muitos momentos mais por questões que envolviam a identidade, do que pela sua religiosidade.

A religião católica e a fé foram essenciais para a instalação e sobrevivência do imigrante italiano na colônia. Desse modo, segundo Werlang (2008), “a igreja era um local sagrado, adequado e indispensável na vida do italiano”. Assim, uma das várias tarefas dos imigrantes era a construção de uma igreja ou capela após sua chegada, pois era muito importante ter um local onde pudessem realizar suas súplicas, seus pedidos e agradecer suas graças.

A ação de construção envolvia toda a comunidade sendo motivo de orgulho e alegria participar ativamente desta obra. Conforme Werlang (2008), toda essa empolgação é porque os templos são “símbolo de fé, devoção e perseverança dos primeiros colonos chegados à região”. Assim, a utilização apenas das Igrejas matrizes das cidades nessa pesquisa se deu pelo fato de serem as igrejas principais da Quarta Colônia, aquelas que foram planejadas e construídas pelos próprios imigrantes e que aludem às origens da Colônia e carregam a história dessa região e desse povo em cada sutileza, sendo o epicentro de expressão da cultura e de memória dos locais onde se encontram.

Desse modo, com a intenção de criar vínculos com a comunidade em geral e fomentar o patrimônio cultural da região Quarta Colônia, esta pesquisa objetivou a criação de uma coleção de joias que representam a expressão cultural e a estética de Igrejas Católicas da região. Através do design de joias pretendeu-se elaborar uma relação mais íntima dos moradores locais e da população em geral com a região da Quarta Colônia e suas eminentes Igrejas, proporcionando maior estima, cuidado e propagação dos templos religiosos e da fé Católica.

Ainda, os padroeiros, suas histórias e símbolos inspiraram diretamente a arquitetura e alindes das igrejas. Para a criação da coleção de joias intentada nesse trabalho, a história dos padroeiros das igrejas servirá como norte para a escolha de elementos simbólicos e que estejam relacionados com essas narrativas contadas de forma visual nesses templos sagrados. Os padroeiros das igrejas matrizes da Quarta Colônia de Imigração Italiana são: São José (Ivorá, Dona Francisca e Pinhal Grande), Santo Antônio de Pádua (Silveira Martins), São Pedro (Arroio Grande), São Roque (Faxinal do Soturno) e São João Batista (São João do Polêsine). Hodiernamente, Arroio Grande é um distrito pertencente ao município de Santa Maria e não pertence à região da Quarta Colônia. Contudo, é relevante ressaltar que a decisão de inserir esta matriz dentre as referências para a criação da coleção de joias se dá pelo fato da região de Arroio Grande, que é muito próxima da atual cidade de Silveira Martins, historicamente pertencer à região de colonização italiana, sendo uma igreja concebida e criada pelos colonos italianos da Quarta Colônia. A paróquia do distrito de Vale Vêneto, integrante do município de São João do Polêsine, tem como padroeiro *Corpus Christi*. Já a matriz do município de Nova Palma é dedicada à Santíssima Trindade.

Igrejas Matrizes e processo criativo da coleção de joias

A coleção resultante faz uso de traços estéticos, simbólicos e iconográficos das Igrejas e seus padroeiros como base para a criação das joias. Nas simulações, fora utilizado ouro na liga 18 quilates e prata 950. Tais materiais foram escolhidos por serem metais nobres de alto brilho e capacidade de reflexão, possuindo alta maleabilidade, ductilidade e uma boa resistência química (LIMA, 2006), além de serem clássicos na joalheria.

Além dos metais, foram utilizadas gemas naturais. As gemas agregam valor estético e simbólico às peças. Elas foram escolhidas a partir dos resultados das pesquisas, por meio da análise estrutural e dos

padroeiros das Igrejas. Durante a pesquisa também se optou pela criação de uma joia para representar cada matriz, sendo o número total de nove joias compondo a coleção. O processo de produção pensado para esta coleção utiliza prototipagem tridimensional em conjunto à técnicas de produção manuais.

Os desenhos foram idealizados para uma real produção e utilização pelo público em geral no dia a dia ou em eventos especiais, fato que viabiliza uma maior proximidade da população com a cultura da Quarta Colônia e sua fé. A ambição por criar joias com designs que possam de fato ser usados é de que essa Coleção não fique limitada apenas ao âmbito acadêmico ou a exposições. s.

Igreja Matriz de Ivorá – São José

A fachada é caracterizada por bastante elementos geométricos, com linhas retas e arcos, possuindo os estuques nesse mesmo estilo, muito detalhados e com profundidades diversas, elementos que se buscam trazer para a joia (Figura 1 A). No retábulo central, São José é representado carregando o menino Jesus em seu braço esquerdo e, em sua mão direita, leva um ramo de açucena (Figura 1 B).

Na pintura principal do teto da matriz, São José é recebido por Maria e Jesus Cristo ao chegar ao céu. Um Anjo vem lhe entregar um ramo de açucena. Há pinturas florais nas laterais da pintura principal, com formas graciosas. A cor que se sobressai em vários pontos da pintura principal é o amarelo, constante no manto que cobre São José, em dois anjos, na faixa que ata a túnica de um anjo e no halo por trás da representação de Deus – coloração que define a escolha da gema utilizada, o citrino, por ser amarelo (Figura 1 C).

Os desenhos se iniciaram pela análise da fachada, organizando os elementos de forma harmônica e pensando-se nas diferentes profundidades. Também se buscou referências na pintura principal do teto, especialmente nos detalhes florais das laterais. Essas ideias foram reunidas e pela forma obtida no esboço notou-se que se adequaria à forma de um brinco. Ademais, buscou-se a simetria e formas mais geométricas para a forma, ainda que também haja a presença do orgânico na flor central e em seus ramos. Parte desse processo é registrado na Figura 1 D.

Para finalização, os desenhos físicos foram digitalizados e colocados ao fundo do *software* de modelagem tridimensional, como mostra a Figura 1 E. Nesse programa, todos os detalhes foram definidos - como espessura, tamanho da gema, comprimento, largura, etc. - para que as proporções ficassem ergonômicas para a utilização e possíveis para a produção. Esse processo foi realizado para a idealização de todas as joias dessa coleção.

A seguir, apresenta-se as simulações realistas criadas a partir da estrutura tridimensional (Figura 1 F à I).

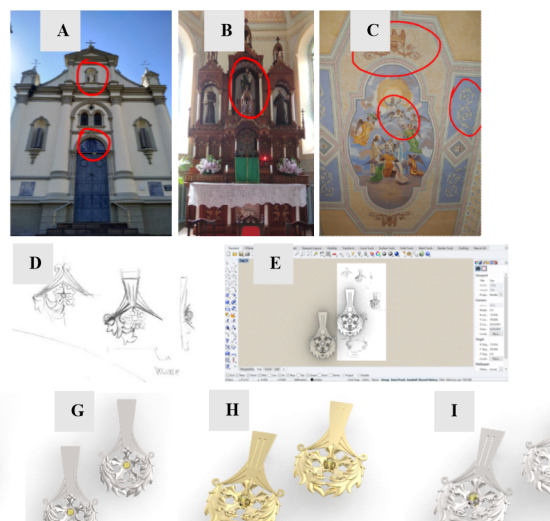


Figura 2 – Análise da (A) fachada, do (B) retábulo-mor e da (C) pintura interna; (D) Esboços no papel; (E) Modelagem tridimensional a partir do desenho; (F, G, H e I) Simulações realistas do brinco criado com base na matriz São José de Ivorá. Fonte: Elaborado pelos autores (2022).

Igreja Matriz de Dona Francisca – São José

A fachada apresenta várias formas geométricas, cujas quais mais se destacam são as triangulares e as formas das janelas (Figura 2 A). A cor do retábulo central e do manto de São José é marrom clara (Figura 2 B). A pintura central do teto da igreja é a mesma encontrada na paróquia de Ivorá, assim como a imagem de São José presente no retábulo central (Figura 2 C). Iniciaram-se os desenhos pela análise da fachada, baseando-se no topo da torre do sino e os formatos dos vitrais da fachada. Também se procurou referências na pintura principal do teto, principalmente na forma de sua moldura (Figura 2 D). Durante o processo, percebeu-se que as formas se adequariam a um pingente. Buscou-se também representar as camadas presentes nos adornos da fachada e interior da Igreja. Também foi definido o topázio imperial como gema empregada para a joia, já que combina com o manto da representação de São José presente no retábulo central e também com o miolo da açucena, flor carregada por São José (Figura 2 E). Nas próximas figuras, apresenta-se as simulações realistas do pingente em ouro e prata em diferentes vistas (Figura 2 F à I).

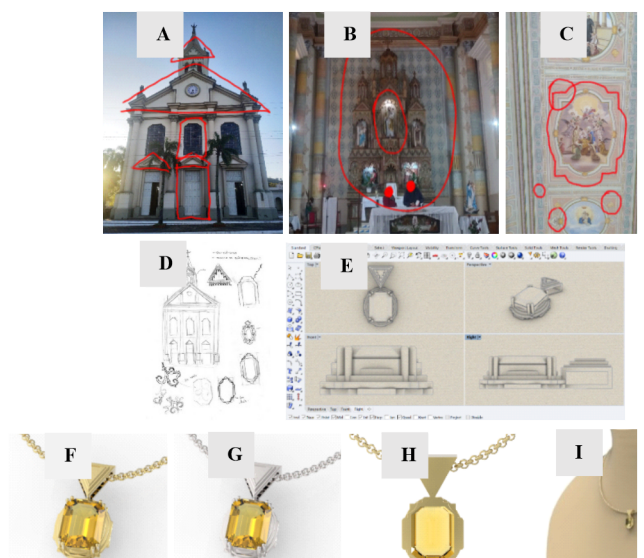
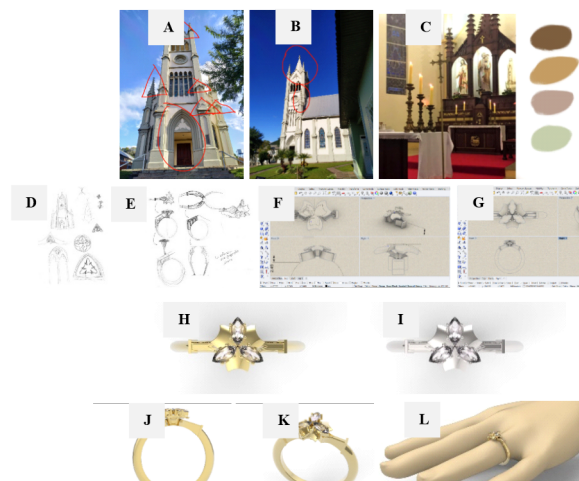


Figura 2 – Análise da (A) fachada, do (B) retábulo-mor e da (C) pintura interna do teto; (D) Esboços no papel; (E) Modelagem tridimensional a partir do desenho; (F, G, H e I) Simulações realistas do brinco criado com base na matriz São José de Dona Francisca
Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Igreja Matriz de Pinhal Grande – São José

Templo de proporção vertical, com muitos detalhes geométricos (principalmente triangulares) e pontiagudos. Detalhe da entrada em forma ogival e com relevo, passando a sensação de profundidade (Figura 3 A). As torres externas e a parte superior dos retábulos apresentam a mesma estrutura pontiaguda (Figura 3 B e C). São José representado no retábulo central com o menino Jesus em seu braço esquerdo e um ramo de açucena na mão direita. As cores predominantes do manto de São José são o rosa claro e o marrom claro, o que definiu a escolha das gemas: quartzos rosas (Figura 3 C). Os esboços foram iniciados com base na fachada, mesclando-se com os detalhes das pontas das torres e do retábulo central, que lembram a forma de açucenas. A evolução dos desenhos permitiu visualizar que as formas ficariam harmônicas em um anel (Figura 3 D e E). Deste modo, as formas foram finalizadas em *software* de modelagem tridimensional (Figura 3 F e G). A seguir, apresenta-se as simulações realistas da joia (Figura 3 H à L).

Figura 3 – Análise da (A) fachada, da (B) torre, do (C) retábulo-mor e da imagem de São José; (D e E) Esboços no papel; (F e G) Modelagem tridimensional a partir do desenho; (H, I, J, K e L) Simulações realistas do brinco criado com base na matriz São José de Pinhal Grande
 Fonte: Elaborado pelos autores (2022)



Igreja Matriz de Silveira Martins – Santo Antônio de Pádua

A característica mais notável da fachada é a torre, que é cilíndrica e tem estilo bizantino, assim como toda a fachada. Possui elementos retos, janelas e portas em arco, com detalhes em relevo (Figura 4 A). Nas portas laterais estão representadas açucenas em relevo (Figura 4 B). A pintura central do teto retrata Santo Antônio acima das nuvens, voltando seu olhar para o menino Jesus, um livro acima de uma mesa e açucenas no “chão” (Figura 4 C). Os ladrilhos possuem as cores verde, vermelho, amarelo, marrom e branco (Figura 4 D). Iniciaram-se os desenhos a partir do estudo da fachada, buscando-se representar principalmente a torre. Além da torre, as açucenas também foram estudadas pois estão representadas em vários elementos da igreja e é a flor presente na representação de Santo Antônio de Pádua (Figura 4 E). Durante o processo, optou-se pela produção de um pingente no estilo de berloque (Figura 4 F). Decidiu-se pelo uso de esmeraldas por conta da cor verde para representar açucenas, como demonstram as simulações utilizando ouro e prata na Figura 4 G à K.



Figura 4 – Análise da (A) fachada, da (B) porta, da (C) pintura do teto, e dos (D) ladrilhos; (E e F) Esboços no papel; (G, H, I, J e K) Simulações realistas do brinco criado com base na matriz Santo Antônio de Pádua de Silveira Martins
 Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Igreja Matriz de Arroio Grande – São Pedro

Na fachada são encontradas formas geométricas como o retângulo e o triângulo da porta principal, assim como quadrados, círculo, semicírculo e arcos. A característica que mais chama atenção é o topo da fachada, que é composto por um semicírculo ornado com cortes, de onde partem formas mais orgânicas lembrando arabescos. Todas as formas contam com relevos nos seus entornos, como se fossem molduras (Figura 5 A). O retábulo central baseia-se na fachada da igreja, resguardando a representação de São Pedro

no nicho central. Em tal representação representação, São Pedro utiliza roupas douradas e possui duas chaves na mão esquerda e está segurando um livro verde com a mão direita (Figura 5 B). Os ladrilhos possuem um padrão geométrico e cores marrom, verde e branco (Figura 5 C). O principal elemento que se procurou representar na joia foi a parte superior a fachada. A evolução dos desenhos permitiu perceber que o formato se adaptaria bem como um pingente. Também se trabalhou com os relevos na joia (Figura 5 D). A seguir, a Figura 5 (E à H) demonstra a simulação do pingente em ouro e prata. Optou-se pelo uso da gema peridoto, que é verde, cor presente nos ladrilhos da Igreja e também no livro carregado por São Pedro representado no retábulo central.

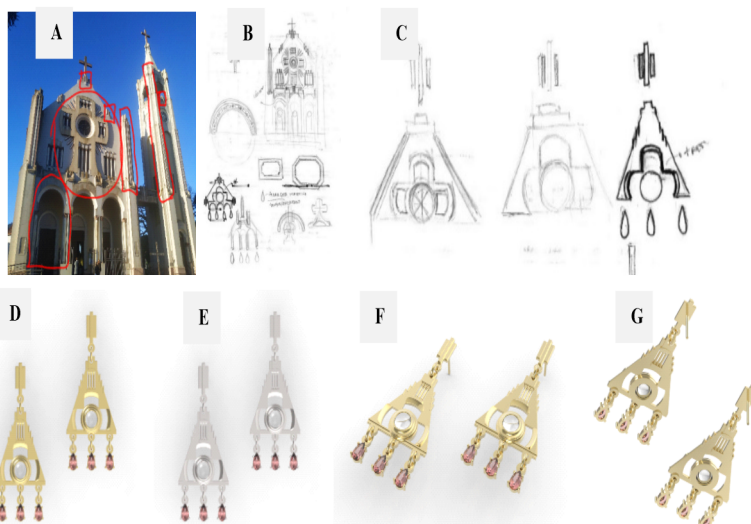


Figura 5 – Análise da (A) fachada, do (B) retábulo central e imagem de São Pedro e dos (C) ladrilhos; (D) Esboços no papel; (E, F, G e H) Simulações realistas do pingente criado com base na matriz São Pedro de Arroio Grande
Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Igreja Matriz de Faxinal do Soturno – São Roque

O elemento mais distinto nessa igreja é o formato de cruz na fachada. A disposição dos elementos dá a impressão da igreja ser mais vertical do que realmente é. O principal aspecto são as linhas verticais e os arcos que compõem a maioria dos elementos (Figura 6 A). As opções começaram a ser produzidas primordialmente com base na fachada da Igreja. Cumulado aos elementos da fachada, buscou-se representar São Roque e sua ferida, uma de suas principais características. A chaga foi representada por rubis em formato de gota. As formas foram adaptadas para brincos (Figura 6 B e C). Os desenhos foram aprimorados, deixando a versão final harmônica e com formato ergonômico. Optou-se por se fazer uso de três gotas de rubi, pois o número três é o que representa a Santíssima Trindade, sendo ligado ao significado religioso da joia criada. Ao centro, utilizou-se um cristal de quartzo incolor no formato cabochão, para destacar os rubis. A modelagem tridimensional foi criada a partir de especificação feitas no papel. Na sequência, a Figura 6 (D à G) a simulação dos brincos em ouro e prata é apresentada.

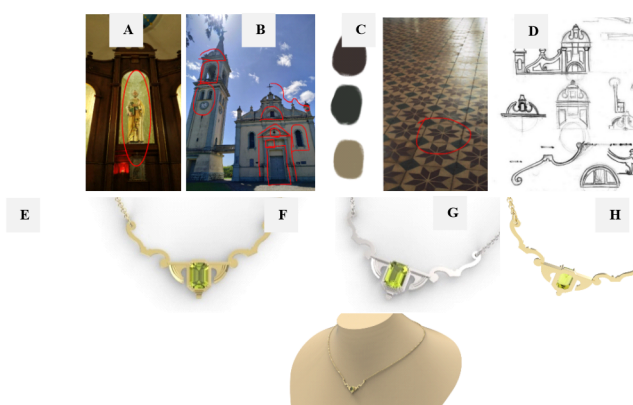


Figura 6 – Análise da (A) fachada; (B e C) Esboços no papel; (D, E, F e G) Simulações realistas do brinco criado com base na matriz São Roque de Faxinal do Soturno
Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Igreja Matriz de São João do Polêsine – São João Batista

O que mais se destaca nessa fachada é a verticalidade dos elementos representados em sua maioria por retângulos. Uma pequena inclinação na área ao redor da porta central cria um detalhe delicado (Figura 7 A). Ademais, a porta central está emoldurada com formas em relevos nos cantos superiores (Figura 7 B). O retábulo central apresenta a representação de São João Batista com semblante jovem, vestindo roupas nobres, com cores vermelha, verde e dourada – coloração que define a escolha das gemas utilizadas: rubis e esmeralda. Está com sua mão direita erguida e carrega o Cordeiro em seu braço esquerdo (Figura 7 C). Iniciaram-se os desenhos pela análise da fachada, buscando-se referências no topo da torre do sino e nos formatos dos vitrais da fachada. Por ser uma fachada mais vertical, espontaneamente se pensou em um par de brincos para essa joia (Figura 7 D, E e F). Na sequência, apresenta-se as simulações finalizadas em ouro e prata (Figura 7 G à J).

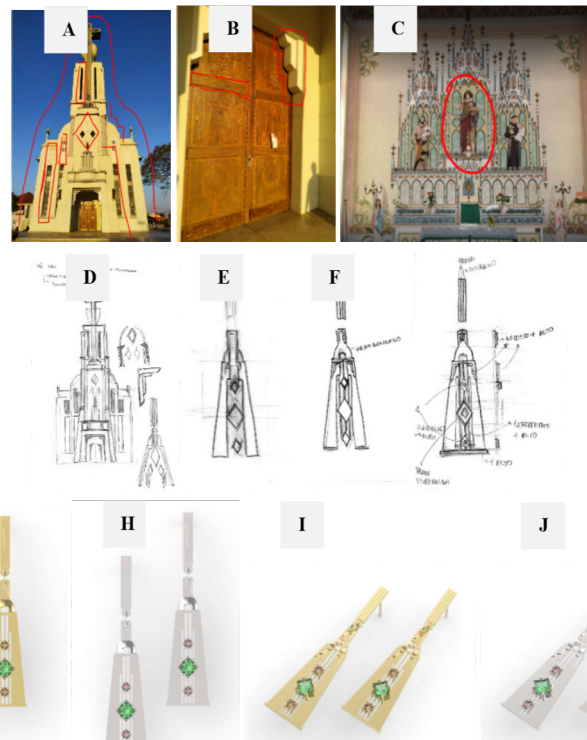


Figura 7 – Análise da (A) fachada, da (B) porta principal e da (C) imagem de São João Batista; (D, E e F) Esboços; (G à J) Simulações realistas do brinco criado com base na matriz São João Batista de São João do Polêsine
Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Igreja Matriz de Vale Vêneto – Corpus Christi

A fachada da igreja tem formas geométricas, com as formas triangulares, quadrados, círculos e colunas verticais. Essas formas apresentam detalhamentos em relevos (Figura 8 A). A parte interna da igreja possui a mesma linguagem das formas encontradas na fachada, sendo o teto em madeira e possuindo como imagem principal a representação de uma de uma Eucaristia e um cálice em relevo (Figura 8 B). A imagem do Sagrado Coração de Jesus Cristo localizada no retábulo central, onde Cristo apresenta uma auréola com detalhes florais, veste túnica da vermelha e bege claro, expõe seu coração, aponta com o indicador direito em direção ao céu, direcionando seu olhar para baixo, para o altar e aos devotos presentes na igreja durante as celebrações (Figura 8 C). Vários elementos da Igreja possuem as formas da Sagrada Eucaristia. Os desenhos foram iniciados com base nas formas geométricas da fachada, buscando-se a representação da Sagrada Eucaristia. Na evolução dos desenhos, percebeu-se que as formas se adequariam em um pingente (Figura 8 D e E). Na sequência, a Figura 8 (F à J) expõe as simulações do pingente em ouro e prata. Decidiu-se pelo uso da gema rubi no formato cabochão, representando o Corpo de Cristo.

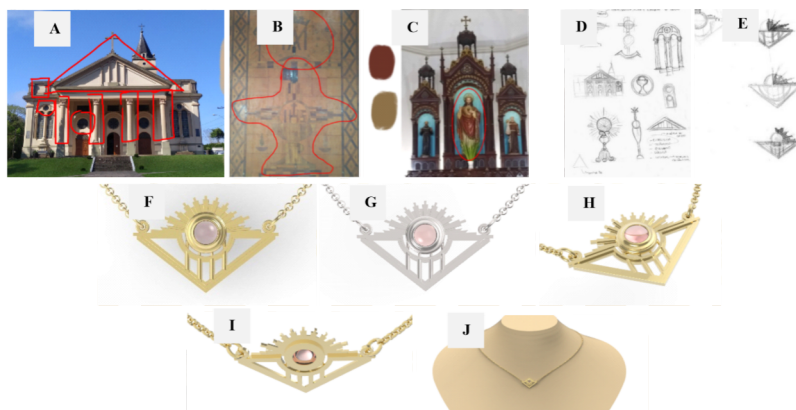


Figura 8 – Análise da (A) fachada, do (B) teto e da (C) imagem do Sagrado Coração de Jesus; (D e E) Esboços; (F à J) Simulações realistas do pingente criado com base na matriz *Corpus Christi* de Vale Vêneto
 Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Igreja Matriz de Nova Palma – Santíssima Trindade

A fachada da igreja possui formas de triângulos, retângulos, círculos e arcos. Acima das portas secundárias da fachada há vitrais com grande destaque, com detalhes em relevo e formas de gotas – formato que inspirou a escolha da lapidação das gemas. Além desses, outros elementos têm destaque na fachada são os detalhes em relevo nas laterais da torre do sino (Figura 9 A e B). Acima do retábulo central se encontra a pintura de maior destaque, apresentando a Santíssima Trindade, a qual a igreja é dedicada. A pintura representa a pomba ao centro e em cor amarela (que definiu a escolha da gema citrino), simbolizando o Espírito Santo; um senhor de cabelos e barba longos e grisalhos sentado em uma nuvem carregada por anjos como representação do Pai; e o Filho, em cima de uma nuvem também carregada por anjos, com o peito desnudo e carregando uma cruz com auxílio de anjos. As vestes do Pai e Filho possuem tons de azul, o que justifica a escolha das gemas água-marinha, usadas nas laterais do anel (Figura 8 C). Durante o processo criativo, percebeu-se que as formas se adaptariam bem a um anel (Figura 9 D e E). A seguir, são exibidas as simulações em ouro e prata da joia (Figura 9 F à K).

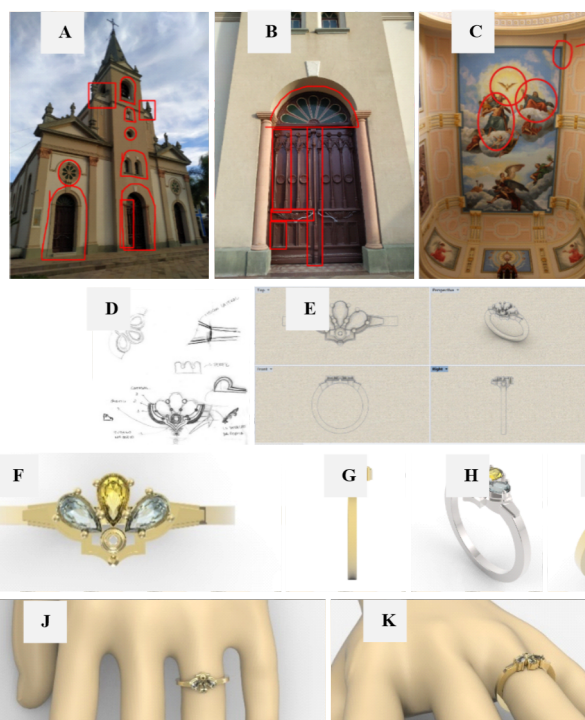


Figura 9 – Análise da (A) fachada, do (B) porta principal (C) imagem do teto; (D e E) Esboços e modelagem tridimensional; (F à K) Simulações realistas do anel criado com base na matriz *Santíssima Trindade* de Nova Palma
 Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Configurações finais

Durante a pesquisa, pode-se compreender a relevância da Igreja Católica na organização das cidades, em que o desenvolvimento dos principais comércios e locais de encontro da comunidade se estruturaram próximos à matriz religiosa, e como até hoje essa centralidade é mantida, seja no âmbito

religioso, seja no turístico por conta da beleza dessas construções. Isto é, para além da fé propagada por gerações, a Igreja possuiu e continua tendo função social fundamental na Quarta Colônia Italiana.

Apenas as matrizes foram escolhidas pois foram as primeiras e as mais importantes Igrejas criadas em cada localidade, sendo o eixo central de onde propagam a fé, o comércio, a cultura e outras capelas e capitéis. Ademais, foram pensadas pelos próprios imigrantes italianos quando chegaram na região. Apesar da Quarta Colônia atualmente compreender mais municípios e grande diversidade de cultura, idiomas, etnias, entre outras pluralidades, essas nove matrizes foram escolhidas pelo foco da pesquisa ser a imigração italiana, sendo esses templos idealizados pelos imigrantes pertencentes a essa cultura.

Nesse contexto, o design de joias é incorporado com a pretensão de representar em formas esses aspectos estéticos e sociais fundamentais que constituem e representam as Igrejas dessa região. Durante a história humana, objetos como as joias têm sido produzidos para agradar, enfeitar e seduzir. Entretanto, as joias carregam em si muito mais que beleza, e, podem ser consideradas uma linguagem que comunica significados atrelados à identidade de um povo, marcando momentos históricos, identificando relações entre indivíduos e informam os meios de produção existentes no momento em que foi concebida.

Assim, nessa pesquisa buscou-se compreender a estrutura estética desses templos, assim como entender a história e aspectos iconográficos dos padroeiros a quem essas construções foram dedicadas, objetivando que coleção de joias produzidas como resultado transmitisse e representasse todos os significados e a simbólica presentes nessas Igrejas matrizes selecionadas da Quarta Colônia. Essas representações foram encontradas em alguns elementos arquitetônicos, ainda que se encontrassem mais evidentes nas pinturas de Ângelo Lazzarini, artista da maioria das pinturas presentes nessas matrizes.

Além da entrega do produto em si, o cuidado em relação ao design desenvolvido nesse trabalho foi a busca por transmitir formas e significados de forma conjunta, unindo a estética com sua representação iconográfica e simbólica. Por meio das joias, procurou-se fazer uma evocação aos templos, à religiosidade, aos padroeiros e a toda iconografia que traz a simbologia alusiva a estes. Ademais, as joias possuem uma permanência própria, seja pelos materiais utilizados (o ouro e a prata), quanto pela sua estética atemporal e suas simbologias. Deste modo, justifica-se a evocação da permanência pela seleção dos templos e dos materiais elegidos para a produção das joias. Estes fatores conferem aos resultados características inovadoras, interdisciplinares e conservadoras da cultura, identidade e memória, colaborando para a evolução dos estudos sobre da Quarta Colônia e a proposta de Geoparque.

Considerando-se os resultados atingidos, observa-se que elementos arquitetônicos e iconográficos das Igrejas Católicas escolhidos como referência estão presentes nas nove joias da coleção - cada uma retratando um dos templos – o que demonstra a relação passado-presente que se objetivou criar. Essas formas cheias de simbologia e significado trazidas para o contexto atual e representadas em joias permitem difundir as características culturais e patrimoniais que formam da Quarta Colônia, sua história, sua imigração italiana e toda a religiosidade que esse povo trouxe consigo. O produto final da pesquisa são joias, porém o que se destaca são os detalhes cheios de história e significado de cada Igreja abordada.

Referências

- BENUTTI, Maria Antonia. **Adornos e Jóias:** materiais, ferramentas e técnicas através dos tempos. X World Congress on Communication and Arts. Salvador, Brasil: 23-26 abr., 2017, p. 42-47.
- CIDADE et al, Mariana Kuhl. Inovações tecnológicas em gemas: aplicação de microcápsulas aromáticas em ágata gravada a laser. In: **Gemas, Joias e Mineração:** Pesquisas Aplicadas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: IGEO/UFRGS, 2016. p. 38-47
- CIDADE et al, Mariana Kuhl. **Método para determinação de parâmetros de gravação e corte a laser CO2 com aplicação na joalheria contemporânea.** Design & Tecnologia, v. 12, p. 54-64, 2016.

- CORBETTA, Gloria. **Joalheria de Arte**. Porto Alegre: AGE, 2007.
- FAGAN, E. B. **Quarta Colônia: terra, gente e história**. São João do Polêsine, RS. 2015. 136 p.; il.
- GALERIA DA PARÓQUIA SÃO PEDRO. **Novo altar central**. Disponível em <<https://galeria.paroquiasaopedro.com.br/altar-central>>. Acesso em 12 nov. 2021.
- GOLA, Eliana. **A joia: história e Design**. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- GUERRA, A. L. S. **Design e joalheria contemporânea: desenvolvimento de uma coleção de joias com óleos essenciais**. 2018. 120 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2018.
- HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- IVORÁ: MARCO DE RELIGIOSIDADE. **Conjunto Arquitetônico da Matriz**. Disponível em <<https://sites.google.com/site/ivoramarcodereligiosidade/conjunto-arquitetonico-da-matriz>>. Acesso em 7 abr. 2022.
- LIMA, M. A. M. **Introdução aos Materiais e Processos para Designers**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.
- LÖBACH, Bernard. **Desenho Industrial, base para a construção de novos produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.
- LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação**. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.
- PADOIN, Maria Medianeira. História, território e política: a construção da Quarta Colônia. In: **Educação patrimonial em territórios geoparques** [recurso eletrônico]: uma visão interdisciplinar na Quarta Colônia / organizadores Maria Medianeira Padoin, Adriano Figueiró, Jorge Alberto Soares Cruz. – Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2021. 1 e-book: il. p. 67-88.
- PARÓQUIA SANTÍSSIMA TRINDADE. **Todas as fotos**. Disponível em <<https://www.facebook.com/paroquia.santissimatrindade.3/photos/>>. Acesso em 2 abr. 2022.
- PARÓQUIA SÃO JOSÉ - PINHAL GRANDE/RS. **Todas as fotos**. Disponível em <https://www.facebook.com/paroquiasjpg/photos/?ref=page_internal>. Acesso em 13 abr. 2022.
- RÁDIO JORNAL INTEGRAÇÃO. **Finalizada a restauração das pinturas da Igreja Matriz de Nova Palma**. Disponível em <<http://radiojornalintegracao.com.br/finalizada-a-restauracao-das-pinturas-da-igreja-matriz-de-nova-palma/>>. Acesso em 27 jul. 2021.
- STEFANELLO, L. Z. História, memória e patrimônio: fundamentos e sensibilizações da comunidade de Nova Palma (Centro de Pesquisas Genealógicas e Museu Histórico). 2010. 172 f. **Dissertação (Mestrado)** - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2010.
- TRENTO, Angelo. **Do Outro Lado do Atlântico: Um século de Imigração Italiana no Brasil**. São Paula: Livraria Nobel, 1989.
- VENDRAME, Maíra Inês. **Lá éramos servos, aqui somos senhores: a organização dos imigrantes italianos na ex-colônia Silveira Martins (1877-1914)**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.
- WERLANG, Edilse Antônia Piccolo. **A fé como alicerce: levantamento dos templos religiosos da Quarta Colônia de Imigração Italiana**. 2008. 70 f. Monografia (Especialização) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2008.
- ZARTH, Paulo Afonso. **Do Arcaico ao Moderno: O Rio Grande do Sul Agrário do Século XIX**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.

A bomba de chimarrão, um artefato como meio de expressão de identidade sob a ótica dos estudos culturais

Ricardo da Silva Mayer

Apresentação

O presente artigo busca, a partir de pesquisa realizada no PPGP em Patrimônio Cultural da UFSM (MAYER, 2018), oferecer uma contribuição aos Estudos Culturais, voltando o olhar para um tema ainda pouco explorado por esse campo do conhecimento: a investigação acerca de artefatos cujas peculiaridades os tornam significativos em uma cultura e, por isso, participam da expressão da identidade de uma sociedade, dos indivíduos e grupos que a compõem.

O artefato sobre o qual nos debruçamos, a bomba de chimarrão, é essencial para uma prática intrínseca à cultura dos habitantes do Sul do Brasil e também dos habitantes dos países vizinhos: o consumo da infusão da erva-mate. Em função da historicidade dessa prática e dos artefatos nela envolvidos, como a bomba, e desenvolvendo pesquisa acerca de Patrimônio Cultural e Cultura Material, faz-se necessário estabelecer aproximações dos Estudos Culturais com esses campos do conhecimento.

Segundo Escosteguy (2001), os Estudos Culturais contribuíram para romper com um passado onde se compreendia como cultura preferencialmente bens materiais produzidos por uma sociedade. Expandindo o conceito de cultura, a atenção desse campo de investigação voltou-se para toda a produção de sentidos da sociedade. Em sua raiz britânica, predominam pesquisas acerca de literatura e cinema, enquanto pesquisadores latino-americanos dedicam-se, principalmente, a estudos de mídia e cultura de massas. Essas foram contribuições fundamentais dos Estudos Culturais para o questionamento das hierarquias entre alta cultura e baixa cultura e para a legitimação das culturas populares como dignas de registro e preservação como integrantes da cultura de uma nação.

Segundo Hall (2005), a cultura nacional se constitui predominantemente como um discurso com os quais os indivíduos devem se identificar. Esse discurso lança mão da história, da língua e dos símbolos para construir uma narrativa que deve oferecer algum grau de credibilidade para ser assimilada e reproduzida. Tal narrativa geralmente é composta por um conjunto de eventos perpetuados pela literatura, pela mídia e pela cultura popular que evocam experiências compartilhadas e vinculam o indivíduo ao passado daquela grande comunidade.

Hall (2005) admite que as identidades nacionais estariam em declínio, dando lugar ao surgimento de novas identidades que seriam híbridas, frutos do encontro de identidades diversas, tanto pela proximidade real quanto pelas intensas trocas culturais possibilitadas pelas tecnologias de comunicação. O Consumo teria papel importante nesse fenômeno, já que a circulação de mercadorias colocaria, à disposição dos indivíduos, uma gama ampla de possibilidades de escolha.

Entendido como discurso sobre a memória da sociedade, sua formação e seus grupos, o Patrimônio Cultural tem lugar privilegiado entre as formas de representação da identidade cultural. A seleção, a salvaguarda e a divulgação do patrimônio são uma forma bastante eficaz de representar e legitimar as identidades nacionais e regionais. Os artefatos e as narrativas elaboradas a partir deles falam do território, dos povos e de sua história. Entretanto, quem detém o poder de articulá-los acaba por ter primazia na

representação da identidade. Como tal poder muda de mãos ao longo do tempo, a seleção do que representa o conjunto da sociedade também tende a se alterar.

Para Funari e Pelegrini (2006), a seleção do que se considera patrimônio, ação que até o início do século XX privilegiava as elites ou se dava através do olhar de especialistas, passou a ser reivindicada pela própria sociedade e seus diferentes grupos. A partir de 1972, com a conferência da Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, abre-se a possibilidade de que o patrimônio cultural seja entendido como universal, ou seja, patrimônio comum da Humanidade. A seguir, nos anos de 1980, consolida-se a concepção de que o patrimônio cultural não é produzido apenas pelos intelectuais e artistas, mas também é fruto da subjetividade e do conhecimento popular. No Brasil, a partir de uma concepção antropológica da cultura, o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico Nacional) apresenta, no início do século XXI, uma definição de patrimônio cultural que privilegia os sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos aos bens e práticas sociais, utilizando a expressão “referências culturais”, que:

[...] são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura. (IPHAN, 2000, p. 29)

Percebe-se, nessa concepção, a influência dos Estudos Culturais, notadamente na compreensão do que é cultura e de seu papel na representação da identidade. Além disso, é possível estabelecer aproximações entre os Estudos Culturais e a Cultura Material, campo do conhecimento de grande importância para o Patrimônio Cultural. Para Rede (2012), foi a partir dos anos de 1970 que os estudos da Cultura Material, que privilegiavam, até então, investigações sobre sociedades da antiguidade e culturas ágrafas, ganharam novo impulso com o crescente interesse pelas relações cotidianas, pelo compartilhamento de valores pouco eruditos e pelo comportamento das camadas baixas das sociedades de massas, o que ocorre também na contemporaneidade. Os objetos, portanto, participam da expressão individual do sujeito, criando e comunicando sentidos. Segundo esse autor, a cultura material permite estudar as interações do indivíduo com a sociedade, sendo os artefatos reconhecidos como elementos de produção social do indivíduo e de sua identidade.

Nesse contexto, estabelecidas as aproximações entre campos que se ocupam de investigações da produção cultural, podemos tomar novamente aos artefatos como pontos de partida para investigações do campo dos Estudos Culturais. Especialmente, como veremos, se estamos dedicados a melhor compreender a questão da identidade cultural e sua expressão através do patrimônio cultural.

A bomba de chimarrão, um artefato de relevância cultural

A bomba de chimarrão é um objeto essencial para uma prática tradicional, o consumo da infusão da erva-mate, um legado dos povos originários da América do Sul, que a consomem desde tempos imemoriais. Conforme Mayer (2018), esse artefato é a última e mais bem sucedida solução para filtrar a infusão da erva-mate adotada pelos conquistadores espanhóis na América do Sul, provavelmente durante o século XVII, alterando o modo indígena de beber o líquido diretamente dos recipientes, com o objetivo de evitar a ingestão de partículas da erva consideradas prejudiciais à saúde. A adesão ao consumo do mate¹ pelos

¹As palavras mate e chimarrão podem ser consideradas sinônimos. Porém, quando nos referimos a eventos anteriores ao século XX, é mais adequado o uso da palavra mate.

colonizadores ibéricos, a partir do século XVI, incluindo a atuação dos missionários jesuítas, conforme Mayer (2018), levou a transformações profundas na exploração extrativista, depois no cultivo, no comércio e no consumo da erva-mate, e ainda nos artefatos utilizados para essa prática, de tal forma que podemos compreender o chimarrão hoje consumido como fruto de hibridação cultural na acepção de Canclini (2008).

Apreciado por todas as camadas sociais na América do Sul durante o período colonial, especialmente nos territórios sob domínio espanhol, o mate demandou o desenvolvimento de artefatos próprios para seu consumo em diversos materiais, como cerâmica, cabaça, madeira e chifre. Em função do desenvolvimento da prataria nessa região, as elites locais elegeram a prata como material para distinguir seu mate daquele consumido pelas camadas baixas da população, o que se observa no grau de requinte dos conjuntos para mate da época.

O chimarrão está profundamente identificado culturalmente com os estados do Sul do Brasil, Paraná, Santa Catarina e, especialmente, com o Rio Grande do Sul. Maciel (2007, p. 5) observa que atualmente “o chimarrão não é um traço de diferenciação social; ele está ligado à imagem de ruralidade e tradição em oposição à modernidade e ao espaço urbano”. Nesse sentido, funciona como uma reminiscência reconfortante da origem interiorana. A aparência dos objetos para seu consumo, incluindo as bombas, não necessariamente cumpre atualmente a função de distinção de classes, mas sim de distinção baseada em outros fatores mais particulares. Dessa forma, de acordo com Durayski (2013), os artefatos para consumo do chimarrão são objetos auxiliares na afirmação da identidade do indivíduo em seu meio social.

A partir disso, podemos compreender que o hábito de tomar chimarrão faz parte de um conjunto de práticas que demarca a identidade dos habitantes do Rio Grande do Sul, também denominados gaúchos. A expressão da identidade, como veremos, não é, entretanto, uniforme. Há espaço para que expressões de grupos ou mesmo expressões individuais se manifestem pelo uso e exposição dos artefatos utilizados no consumo da bebida, como acontece com as bombas, através das quais os indivíduos podem expressar aspectos de sua identidade, seu pertencimento a grupos e sua vinculação à cultura regional.

O Circuito da Cultura de Du Gay *et al.* (1997) como protocolo analítico

Eleita a bomba de chimarrão como artefato sobre o qual se debruçaria nossa pesquisa, um desafio extra se apresentou: a carência de investigações no campo dos Estudos Culturais que ofereçam suporte metodológico a uma investigação sobre bens materiais. Delineado um estado da arte, a investigação de Du Gay *et al.* (1997), equipe vinculada à vertente britânica dos Estudos Culturais, se mostrou uma referência promissora.

Esse modelo analítico foi estruturado a partir de pesquisa tendo o aparelho Walkman como objeto, um dispositivo que permite ao usuário ouvir música usando fones de ouvido sem que as demais pessoas no entorno ouçam. Tal aparelho, lançado mundialmente pela companhia japonesa Sony na década de 1980, teve grande impacto na indústria fonográfica e na cultura em geral. A empresa implantou um processo contínuo de aperfeiçoamentos tanto tecnológicos como de inserção do artefato no mercado, gerenciando significados através da comunicação e da publicidade e tornando o Walkman parte da vida de seus usuários.

Para Du Gay *et al.* (1997), um artefato pertence à nossa cultura porque construímos para ele um pequeno mundo de significados, e essa atribuição de significados é o que faz do objeto um artefato cultural. A importância do artefato para um grupo social está condicionada ao compartilhamento de seus significados. Pertencer a uma cultura nos dá acesso a mapas de significados que usamos para classificar, entender as coisas, fazer sentido do mundo, formular ideias e comunicar ou trocar ideias e significados a

respeito dos artefatos e práticas. Esse tipo de conhecimento adquirido e compartilhado é um elemento essencial do que chamamos cultura.

Um artefato não é apenas parte de nossa cultura. Em torno dele, desenvolve-se um conjunto específico de significados e práticas que envolvem como ele é representado, quais identidades sociais estão associadas a ele, como é produzido e consumido, e quais mecanismos regulam a sua distribuição e seu uso.

Para melhor compreensão desse sistema em que todos os fatores são interdependentes, os pesquisadores apresentaram o processo em formato circular (Figura 1) e o denominaram Circuito da Cultura. Ele é composto por Produção, Representação, Regulação, Consumo e Identidade. Como todos os fatores se relacionam, não há uma porta de entrada, um início, e é necessário que todos os aspectos sejam considerados, e seus fatores, articulados entre si, para se ter um estudo completo.

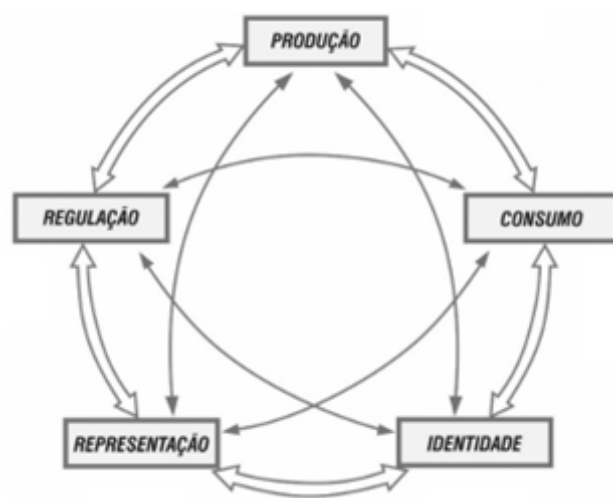


Figura 1 - O Circuito da Cultura
Fonte: Adaptado de Du Gay *et al.* (1997).

Para analisarmos a Produção de um artefato, não basta conhecer os processos administrativos e técnicos envolvidos, é necessário compreender a cultura organizacional que os gerou e ainda a sociedade em que a empresa está inserida, seus valores e suas crenças.

Para Du Gay *et al.* (1997), a cultura está impregnada não apenas nas características estéticas do produto. Ela faz parte de como a empresa percebe o seu mercado, busca soluções para atendê-lo e, além disso, de como gerencia sua própria imagem diante da sociedade. No caso do Walkman, monitorar o consumo foi crucial para a introdução, modificação e posterior redesenvolvimento e comercialização da série de produtos a partir do lançamento de uma primeira versão.

A flexibilidade da empresa é fundamental para conseguir atender, o mais breve possível, às novas necessidades identificadas e para satisfazer novas demandas de expressão encontradas nos “sinais da rua”. A Produção, portanto, não pode ser compreendida apenas como uma sequência de processos técnicos e administrativos. Essa atividade está permeada pela cultura, tanto dos produtores quanto pelo que eles percebem como demanda na cultura dos consumidores e tentam satisfazer para que os produtos tenham melhor aceitação.

A Representação trata da linguagem, o veículo pelo qual os significados são compartilhados na sociedade. Em seu estudo, Du Gay *et al.* (1997) debruçaram-se sobre a publicidade do Walkman. A partir da análise de anúncios, os pesquisadores identificaram as estratégias que a companhia utilizou para fazer com que um produto inovador fosse percebido como adequado ao estilo de vida de seus consumidores alvo iniciais e como, através dos anos, as representações foram adaptadas para ampliar a gama de consumidores e, ainda, atingir mercados de outros países, de outras culturas. A Representação é o fator do Circuito da Cultura em que Consumo e Identidade são mais intensamente articulados. Ela é fundamental para que o

consumidor seja estimulado a buscar, no consumo do produto, uma forma de realização e expressão de sua identidade.

Mas a representação tem ainda uma outra função: a de expressar como o artefato está registrado na cultura. Segundo Du Gay *et al.* (1997), uma vez que os produtores não controlam todos os sentidos associados ao que produzem, os consumidores geram e expressam novos significados. Estes estarão registrados tanto no discurso verbal quanto no discurso visual que a sociedade irá produzir, registrar e difundir pelos meios de comunicação de massa e pelas artes.

Há ainda um outro sentido para representação que se refere a como o artefato é também uma representação ou carrega representações. Esse sentido está intimamente ligado à sua produção, quando os produtores tratam de inserir no artefato elementos que serão percebidos pelos consumidores como dotados de sentidos, de um modo mais evidente na forma de símbolos, ou mais sutil pelos próprios materiais, cores e texturas.

Segundo Du Gay *et al.* (1997), uma visão que seja centrada na análise das condições de produção como método para compreender o significado social e cultural dos produtos tende a restringir a possibilidade de uma compreensão adequada da realidade. Analisar as práticas de Consumo é fundamental para a identificação dos significados de um artefato. Para que os produtos tenham aceitação e gerem desejo, os produtores devem monitorar constantemente a forma como os consumidores se relacionam, inclusive no aspecto simbólico, com os produtos.

As atividades de marketing, design e publicidade se mostram, segundo os autores, fundamentais para que os produtores tenham a compreensão adequada das necessidades dos consumidores. Em posse desses dados, os produtores poderão usá-los na concepção do produto e no planejamento coerente da comunicação, de modo que façam sentido para o consumidor, que, ao identificar-se, terá potencializado seu desejo pelo consumo.

De acordo com os pesquisadores, o consumo da cultura material não teria apenas a função de satisfazer necessidades, mas também de marcar diferenças sociais e culturais, agindo como meio de expressão. Os artefatos são importantes marcadores de distinções de classe, mas, também, de outras diferenças, sob outros critérios, como diferença geracional, de gênero, etnia, identificação ideológica e muitas outras, inclusive pela baixa fidelidade dos indivíduos contemporâneos a identidades estáveis.

A Regulação é o fator do Circuito da Cultura que trata de como um determinado artefato interfere nas relações sociais e de como são gerenciadas as tensões existentes entre o espaço público e o espaço privado e os esforços da sociedade, e até mesmo através de normas e leis, para regular seu uso. Por espaço público, podemos entender a vida comunitária, na sociedade, de uma forma ampla. Já o domínio privado se refere à esfera pessoal e doméstica.

Segundo Du Gay *et al.* (1997), o Walkman causou um rompimento dos limites entre essas duas esferas da vida, pois levou o hábito de ouvir música individualmente para o espaço público. O usuário do aparelho poderia estar em qualquer local fora de casa, mas, ao mesmo tempo, absorto em seu mundo particular. Essa foi uma grande mudança proporcionada pela tecnologia nos anos 1980 e gerou debates acalorados sobre sua adequação, inclusive tentativas institucionais de normatizar seu uso no transporte público, por exemplo.

Todas as práticas sociais, assim como os artefatos nelas envolvidos, estão sujeitas à aprovação ou à reprovação do grupo em função de convenções culturalmente construídas. Mas tais convenções não são fixas, elas podem variar no tempo e no espaço justamente porque são construções culturais.

O estabelecimento de vínculos de identidade entre produtos e consumidores é fundamental, segundo

Du Gay *et al.* (1997), para que os produtos sejam desejados. Eles preenchem alguma carência simbólica, portanto social e cultural, dos consumidores e despertam o desejo, porque a necessidade de expressão pessoal é um dos mais fortes apelos ao consumo. Para que um produto seja desejado, o consumidor precisa encontrar um lugar para tal produto em sua identidade, precisa se perceber como o tipo de pessoa que usaria tal objeto. Segundo os autores, na sociedade de consumo, a publicidade é o meio privilegiado para estabelecer esse vínculo entre o que está sendo produzido e os consumidores que se deseja atrair.

Para entender como o mecanismo funciona, é preciso observar quais identidades sociais ou estereótipos nacionais e regionais estão sendo representados e, portanto, também invocados pelo objeto. Na publicidade, as identidades são deliberadamente construídas para que gerem identificação quando os consumidores recebem a mensagem. De acordo com os autores, os produtos são muito criteriosamente especificados em termos de identidades sociais através de cenas de estilo de vida ou cenários: juventude, vida ao ar livre, atividade física e muitas outras possibilidades, conforme a natureza do produto e as características dos consumidores a quem a publicidade é dirigida.

Outra possibilidade é que consumidores fora do público desejado sejam atraídos pela representação construída em torno do produto e, através do consumo, passem a experimentar elementos de uma identidade da qual desejam se aproximar ou adotar como sua. Como se percebe, a Identidade é um aspecto do Circuito da Cultura diretamente afetado pela Representação, pois essa busca associar os produtos a determinadas identidades como consumidores ideais. Cabe à Produção identificar manifestações de Identidade que possam ser exploradas para lançamentos de novos produtos ou variações de produtos existentes.

Elementos de identidade inscritos em um artefato estão relacionados com os significados que lhe são atribuídos e com as práticas às quais ele está associado. Isso faz com que o objeto possa ser considerado um artefato cultural associado a um certo tipo de pessoa, integrante de um grupo e de uma sociedade, que se apropria dos artefatos para expressar sua identidade cultural.

O Circuito da Cultura e sua aplicação em um estudo acerca da bomba de chimarrão

Considerando que todas as fases do Circuito da Cultura devem ser observadas para que se tenha um estudo completo de um artefato cultural, passamos ao estudo de nosso artefato, bomba de chimarrão, submetendo-a à análise sob os cinco fatores: Produção, Representação, Regulação, Consumo e Identidade. A configuração das bombas de chimarrão não é obra de uma empresa específica, nem mesmo de um indivíduo, é fruto de um desenvolvimento histórico afetado, conforme Mayer (2018), pelo desenvolvimento da prataria na América do Sul, ainda no período colonial e, a partir do início do século XX, pela industrialização.

Analisamos alguns aspectos de sua produção atual que oferecem pistas para a compreensão desse objeto como artefato cultural. Para isso, realizamos a identificação de artesãos e indústrias que produzem bombas de chimarrão no Rio Grande do Sul. Foram localizadas 22 empresas que produzem bombas nesse estado. Os dados acerca das linhas de produtos e fotografias foram obtidos nos *websites* e redes sociais das empresas, além de observação no comércio de Santa Maria, principalmente. Depoimentos dos produtores a respeito de sua atividade foram analisados a partir de entrevistas disponíveis online. Em síntese, foram identificados alguns produtores que se dedicam à produção artesanal e outros, em maior número, que empregam métodos industriais, com variados graus de acabamento manual.

Observa-se que a capacidade de produção dos artesãos é limitada em função da técnica e do tempo despendido na execução de cada peça, devido ao emprego de muitas etapas manuais. O uso de metais

nobres como a prata e o ouro contribui para que sejam produtos de público restrito. Como vantagem, oferecem a possibilidade de obtenção de peças exclusivas, com diversos graus de personalização (Figura 2).

Figura 2 – Bomba de chimarrão em prata e ouro personalizada com símbolo exclusivo.
Fonte: Mayer (2018).



As indústrias, por outro lado, utilizam predominantemente o aço inox, o metal cromado e a alpaca. Sua linha de produtos é mais padronizada, ainda que insiram nas bombas elementos decorativos e símbolos que vão de elementos da cultura regional a símbolos de profissões, em busca de oferecer peças atraentes para diversos tipos de consumidores. Os esforços de inovação das indústrias quanto aos estilos de decoração parecem bem sucedidos, já que bombas com anéis de ágata colorida, gravações a laser, aplicação de esmalte (Figura 3), recursos que têm poucas décadas de utilização, são bastante presentes no comércio.

Figura 3 – Bomba de chimarrão em aço inox com aplicação de esmalte no ornamento.
Fonte: Mayer (2018).



Algumas indústrias produzem também bombas com base em prata, ornamentos chapeados em ouro e ainda cravação de rubis sintéticos, uma composição de materiais nobres que combina técnicas industriais e etapas manuais próximas da joalheria, resultando em peças muito apreciadas em função de seu aspecto tradicional (Figura 4).

Figura 4 – Bomba de chimarrão em prata, ouro e rubis sintéticos.
Fonte: Mayer (2018).



Esses dados demonstram estratégias diferentes das empresas no que tange a dotar os produtos de sentido, para que esses atendam às demandas dos consumidores quanto à escolha de um artefato que vai marcar a expressão de uma identidade. Observemos que, como artefato em torno do qual se constroem significados culturais, não são apenas os elementos decorativos que carregam e estão passíveis de atribuição de significados. Os materiais, o modo com que o objeto foi produzido e até mesmo o local onde é comercializado diz muito sobre o produto e sobre quem o utiliza, pois esse ainda terá, no uso, a oportunidade de construir outros significados como expressão de sua identidade. A simples introdução de novas cores em um detalhe do produto ou, ainda, a gravação de um determinado símbolo em sua superfície podem ajustar melhor o produto para que seja atraente para um grupo de consumidores que vão perceber, nesses detalhes um significado coerente com a identidade que querem refletir.

Considerando-se que ações de publicidade não se mostram relevantes² para a comercialização de bombas de chimarrão, como foram para o artefato analisado por Du Gay *et al.* (1997), o Walkman, foi

²Cenário de 2018, quando a pesquisa foi realizada.

necessário buscar outra manifestação cultural que possibilitasse um estudo de Representação. Optamos pela análise de letras de canções regionais, porque a música, mais do que a literatura e as artes plásticas, por exemplo, é um importante meio de transmissão de valores ligados à tradição gaúcha rio-grandense e exerce muita influência na cultura popular e no imaginário sobre os costumes regionais.

As letras das canções foram obtidas em três *websites* dedicados à música. Em todos eles, foi possível fazer buscas por palavras-chave como chimarrão, mate, bomba, *bombilla* e tacuapi. Foram identificadas 42 canções em que a bomba de chimarrão é citada textualmente. Entre elas, estão canções de várias épocas, a partir da metade do século XX até os dias atuais.

A própria denominação do artefato merece atenção pois reflete uma identidade regional influenciada pela história e pela geografia. Apesar dos autores usarem predominantemente a palavra bomba, a palavra indígena tacuapi ocorre em canções que lembram a ancestralidade da prática do consumo da erva-mate e as bombas feitas de taquara; já o termo em espanhol, *bombilla*, consta apenas uma vez, lembrando a origem comum do gaúcho rio-grandense e do *gaucho* uruguaio e argentino.

Infelizmente, as canções não trazem descrições sobre os artefatos além dos materiais de que são compostos, mas esses carregam significados por si mesmos. Apesar de os cenários descritos nas narrativas serem casas simples ou mesmo galpões, a prata está presente como indicador do cuidado dispensado à bebida, já que, no senso comum, as melhores bombas para chimarrão são as de prata, especialmente as que têm o bico revestido de ouro.

O material de fabricação da bomba não é identificado na maioria das canções, mas a prata é citada como material em 15 obras, sendo que, em 4 delas, é acompanhada de ouro quando os autores parecem atribuir maior valor ao objeto no contexto rural em que a maioria das narrativas ocorre. A alpaca, liga metálica de menor custo, é citada em duas canções. A taquara, por sua vez, ocorre associada à bomba de execução indígena denominada taquapi.

Um número expressivo de 14 canções relacionam o compartilhar da mesma bomba por um casal a um beijo transmitido através do objeto, num contexto em que a moral tradicional valorizava o recato das moças. Tais obras são fruto de uma cultura que valoriza hábitos do passado, e cabe ainda observar que todas as canções que integram o corpus foram compostas por homens e, portanto, refletem a ótica deles a respeito das práticas amorosas.

As representações que emergem da análise das canções reafirmam alguns dados sobre o artefato presentes na cultura regional, especialmente sobre os materiais empregados em sua produção. A prata é citada como material desejável, e o ouro como elemento que lhe confere valor, representando a bomba como um objeto prestigiado em um contexto de simplicidade ao qual o próprio chimarrão é associado. Apesar de o aço inox e do metal cromado serem usados há décadas, e de hoje serem predominantes, não foram incorporados na cultura registrada através das canções, provavelmente porque lhes falta lugar em uma cultura tradicional.

Para completar o Circuito da Cultura em seus fatores Regulação, Consumo e Identidade, fez-se necessário obter dados junto a usuários na atualidade. Para isso, entrevistamos pessoas que mantêm o hábito de tomar chimarrão e que, portanto, possuem ao menos uma bomba. Um conjunto de 12 pessoas foram entrevistadas individualmente, e suas bombas foram fotografadas para fins de registro e análise. Todas são moradoras de Santa Maria, RS, mas algumas provenientes de outras regiões do estado, formando um grupo relativamente heterogêneo quanto à idade, origem social, poder aquisitivo e capital cultural.

³Websites consultados: musicatradicionalista.com.br, letras.mus.br e vagalume.com.br.

No que se refere à Regulação, analisamos, a partir das entrevistas, os hábitos de uso das bombas de chimarrão quanto ao compartilhamento, ao hábito de roncar quando se esvazia a cuia e ao ato de mexer na bomba quando se toma a bebida, práticas mencionadas nos Dez Mandamentos do Chimarrão sintetizados na crônica de Branco (1984).

Por sua larga difusão, tais “mandamentos” acabaram incorporados à cultura regional como um conjunto de regras de comportamento social para a prática do chimarrão. Por isso, podem ser considerados como uma forma de regulação e, como tal, estão sujeitas à infração, flexibilização e reelaboração. Das dez diretrizes, três se relacionam mais diretamente com o uso da bomba: “II - não digas que o chimarrão é anti-higiênico”, pois faz parte do hábito na região compartilhar o mate e, portanto, beber através da mesma bomba; “V - não te envergonhes do 'ronco' no fim do mate”, pois o som tem a função de sinalizar que a cuia foi esvaziada para que seja servida nova água ao próximo da roda; “VI – não mexas na bomba,” pois, conforme o costume, isso deve ser feito por quem preparou o mate, se necessário.

Durante as entrevistas, questionamos os entrevistados sobre estes três hábitos, sem indicar que se tratava dos “Mandamentos”. Os 12 entrevistados mostraram conhecimento sobre os costumes ligados ao uso da bomba, mas sua vivência desses hábitos é flexível.

Os entrevistados manifestaram graus diferentes de restrição ao compartilhamento do chimarrão através da bomba. Há os que evitam compartilhar com pessoas desconhecidas e os que aceitam ou mesmo exaltam esse hábito por fazer parte dos costumes. Para alguns, beber através da mesma bomba é parte intrínseca do chamado ritual do chimarrão. Através da reprodução do discurso e ainda de sua prática cotidiana, os entrevistados contribuem para que o hábito do compartilhamento se perpetue como um traço cultural⁴.

Quanto ao ronco, som produzido pela bomba quando a cuia está vazia, as entrevistas revelam que é uma prática corrente e útil para sinalizar que o líquido chegou ao fim, sendo considerada intrínseca ao ritual do chimarrão.

Quanto à manipulação da bomba, a etiqueta do chimarrão determina que apenas quem o preparou pode mexer na bomba. Entretanto, quando o mate está preso, com fluxo abaixo do normal, a pessoa que está bebendo é naturalmente tentada a mexer na bomba para corrigir o problema. O ideal, segundo os costumes, é finalizar o mate sem mexer na bomba, mas alguns entrevistados não se incomodam que outras pessoas manipulem a bomba.

A partir do contato com esse grupo de entrevistados, podemos concluir que os costumes ligados ao consumo do chimarrão expresso nos “Dez Mandamentos” parecem funcionar como referências de comportamento, mas não são regras coercitivas. A obrigatoriedade de oferecer a pessoas fora do círculo de relações foi flexibilizada, ainda que se possa oferecer apenas por cortesia. O ronco ao final de cada mate tem, no entender dos entrevistados, uma função prática e, por isso, não deve ser dispensado. O ato de mexer na bomba é admitido por parte dos entrevistados, justamente os mais jovens, enquanto os mais velhos continuam a desaprovar, o que pode indicar uma transição nesse aspecto da prática do chimarrão.

Para compreender aspectos culturais ligados ao consumo das bombas de chimarrão, extraímos das mesmas entrevistas declarações sobre como os indivíduos obtiveram os objetos. Quando a aquisição se deu por compra, exploramos especialmente os critérios de escolha. Quando a aquisição se deu por presente, levantamos dados sobre a ocasião e o significado do gesto. Quando a aquisição se deu pela transmissão de peças usadas através das gerações de uma família, também exploramos dados sobre a ocasião e os

⁴ A pesquisa foi realizada no ano de 2018. Portanto, antes da pandemia do Covid 19.

significados atribuídos ao objeto.

Para a compra de uma bomba de chimarrão, o critério de escolha predominante observado no grupo de entrevistados é a dimensão do objeto. A seguir, estão a facilidade de limpeza e a qualidade dos materiais. A estética aparece como relevante para parte dos entrevistados, mas somente quando as demais exigências já estão satisfeitas. Parece haver uma relação direta entre a quantidade de pessoas que vai tomar o mate, o que determina a quantidade de erva a ser usada, o tamanho da cuia e o comprimento da bomba. As bombas em uso pelo grupo variam de 21 a 28 cm de comprimento.

A compra ocorre, naturalmente, nos diversos tipos de estabelecimento em que as peças estão disponíveis. Entretanto, pode-se observar atribuições de sentidos diferentes aos pontos de venda. Quando escolhidas em feiras ou lojas em que são oferecidos outros produtos típicos, as bombas parecem carregar algo desse contexto para o restante de sua vida útil, um valor mais ligado aos sentidos que lhes são atribuídos do que às suas características materiais.

Quando as bombas foram recebidas como presente em alguma ocasião especial, como aniversário, casamento ou formatura, carregam a lembrança desses eventos e também das pessoas que lhes presentearam, geralmente familiares ou amigos próximos. O atendimento de expectativas quanto à funcionalidade, entretanto, é relevante para que a peça seja realmente usada no dia a dia. Dada a relevância das ocasiões mencionadas, as bombas mais valorizadas como presentes pelos entrevistados são as feitas em prata com elementos decorativos que tendem ao estilo tradicional. Algumas peças são escolhidas justamente para evocar a lembrança dos antepassados que usariam bombas semelhantes. Bombas de chimarrão são consideradas um legado, e o hábito de presentear os descendentes com uma bomba de qualidade repete e perpetua a experiência de ter recebido uma como presente.

Bombas de chimarrão podem ser personalizadas com a gravação de nomes ou iniciais do seu proprietário. Esse serviço é oferecido por joalherias em que se pode escolher a peça e solicitar a gravação, sendo que há modelos com um espaço reservado para isso (Figura 5). A gravação, ainda que seja uma etapa posterior à fabricação, dá a seus usuários a sensação de que a peça toda foi feita especialmente para eles.

Figura 5 – Bomba de chimarrão em prata e ouro com gravação de iniciais
Fonte: Mayer (2018).



Outra forma de obtenção de uma bomba personalizada, como se verificou no caso de um dos 12 entrevistados, é a encomenda, direta ao fabricante, com um detalhe particular. Nesse caso, são aplicados pelos artesãos monogramas, marcas de fazendas ou outros desenhos que o comprador indicar, como já vimos em Produção (Figura 2).

Outro comportamento que se registrou é a transmissão de bombas de chimarrão entre as gerações de uma família. Nesse caso, são peças de prata às quais os usuários atribuem valor, tanto pelo metal nobre quanto pelo vínculo afetivo com os antepassados a quem as peças pertenceram. Enquanto algumas são preservadas como lembranças, outras são usadas no dia a dia e, quando danificadas, são entregues a prateiros para conserto e continuidade do uso, prática que infelizmente pode levar à descaracterização do artefato se não for feita com cuidados de restaurador.

No conjunto de bombas pertencentes aos entrevistados, predominam a prata e o aço inox. As bombas de prata podem conter elementos chapeados a ouro, rubis sintéticos, além de gravações feitas à mão. As

As bombas em aço inox recebem, como elementos decorativos, gemas de ágata, desenhos em baixo ou alto relevo e gravações a laser. Tais características estão de acordo com o que abordamos na categoria Produção. A partir dos relatos, percebemos uma tendência à valorização dos materiais em função da higiene e das sensações que propiciam.

Parte dos entrevistados valoriza a presença do ouro por ser característico do estilo tradicional, por lembrar a bombas de antigamente e também porque, quando esse metal reveste o bico, sua aparência oferece uma sensação de higiene e o contato mais agradável com os lábios do que outros metais. O aço inox é associado à higiene, facilidade de limpeza e resistência, enquanto materiais mais econômicos, genericamente chamados de lata, são associados a má qualidade, falta de resistência e até mesmo risco à saúde. Alguns associam os ornamentos à dificuldade de limpeza e, por isso, preferem bombas despojadas e que não demandam muito cuidado para não danificar os detalhes.

Parte dos entrevistados relataram que mudam de bomba em algumas ocasiões. Podem ter mais de uma peça para, por exemplo, destinar uma mais econômica para uso em passeios devido ao risco de que se perca, enquanto bombas de mais qualidade, ou de valor afetivo, costumam ser usadas em casa. As dimensões das peças fazem com que sejam alternadas em função do tamanho das cuias, quantidade de erva e número de pessoas que vão compartilhar o chimarrão.

Foram observadas, entre os entrevistados e suas práticas de consumo, a importância do bom funcionamento, da facilidade de limpeza, da durabilidade e ainda a preocupação com a qualidade dos materiais. Entretanto, essas características não têm a mesma relevância para todos. Os indivíduos podem ainda lhe atribuir significados muito particulares em função da ocasião em que receberam, da pessoa que ofereceu, em caso de presente, e ainda a quem pertenceu, no caso de peças transmitidas na família.

Durante a pesquisa, pudemos observar como as bombas de chimarrão escolhidas pelos entrevistados participam da construção e da expressão de suas identidades. Houve certa dificuldade de extrair dos entrevistados que utilizam bombas mais simples suas impressões sobre o artefato. Justamente por darem maior importância a aspectos funcionais, alguns deles não dissociam a bomba dos demais elementos do chimarrão. Verificamos, nesses casos, uma atribuição de maior relevância simbólica à cuia, o que se manifesta também pelo grau de ornamentação desse recipiente.

Entre aqueles que utilizam bombas com algum grau de ornamentação, no entanto, a aparência do artefato se revela bastante significativa. Parte da relevância das bombas de chimarrão como referência cultural constituinte da identidade regional parece ter relação com a transmissão desse artefato através de gerações de uma mesma família.

Ainda não é possível identificar este fenômeno nas bombas de aço inox. Mas as bombas de prata, provavelmente pelo valor simbólico a elas atribuído, têm sido preservadas por certas famílias, seja em uso, seja como lembrança. Alguns entrevistados que possuem esse tipo de bomba manifestaram o desejo de que as peças fossem de algum modo preservadas pelos descendentes. É possível deduzir que tal desejo não se relaciona apenas com a durabilidade das peças, mas também com o valor simbólico de se usar um artefato cultural tão intrinsecamente relacionado a uma prática familiar como é o chimarrão.

A prática da personalização das bombas de chimarrão, por outro lado, pode ser compreendida como uma busca por expressão da identidade. Entre os indivíduos pesquisados, encontramos três estratégias de expressão da identidade pessoal. Uma estratégia, conforme vimos em Consumo, é a personalização através da gravação do nome ou das iniciais, prática que aumenta o valor simbólico da peça. Uma segunda estratégia, menos frequente até por seu alto preço, é a encomenda de uma bomba com ornamento personalizado.

Uma terceira forma de personalização das bombas que observamos entre as peças usadas pelos entrevistados é a agregação de pingentes. Essa é uma inovação relativamente recente, lançada cerca de cinco anos antes da pesquisa, conforme pudemos apurar, que permite formar conjuntos bastante originais para personalizar, inclusive, uma bomba que o usuário já possui. A associação dos pingentes para bombas de chimarrão com os balangandãs, ornamento característico da joalheria afro-brasileira, é evidente (Figura 6), mas os símbolos não se limitam à religiosidade. Atualmente, é possível encontrar pingentes relacionados a profissões, animais de estimação, cultura regional, times de futebol e estilos de vida.

Figura 6 – Bomba de chimarrão em aço inox, ágata e agregação de pingentes.
Fonte: Mayer (2018).



A identidade de gênero é um fator que não se manifesta no estilo tradicional das bombas de chimarrão. Mesmo a ornamentação floral que muitas apresentam não parece identificada com o feminino, já que também consta em facas, fivelas de cintos e outros acessórios tipicamente masculinos da cultura regional. É possível que a introdução da ágata colorida, como tons de rosa e lilás, cores tradicionalmente associadas ao feminino, tenha despertado essa possibilidade de identificação. A vinculação com o grupo, seja familiar ou da sociedade, revela-se um traço importante quando investigamos aspectos de identidade em torno das bombas de chimarrão. Alguns entrevistados atribuem ao estilo tradicional a capacidade de estabelecer essa vinculação e de preservar a tradição com a qual se identificam. Outros manifestam um caráter mais prático, preferindo bombas com as quais se habituaram, independentemente de sua estética ou de seu valor, já que preferem bombas mais simples, desde que cumpram suas funções adequadamente.

Conclusão

Durante o percurso desta investigação, pudemos constatar que todos os cinco fatores sugeridos pelos autores do Circuito da Cultura (Produção, Representação, Regulação, Consumo e Identidade) estão, de fato, relacionados entre si, e sua análise como um conjunto articulado leva à compreensão adequada dos significados do artefato e de seu papel como veículo de expressão de identidades culturais de habitantes do Sul do Brasil.

Em nossa pesquisa, foi possível verificar que os produtores de bombas de chimarrão trabalham para que esses objetos atendam a certas expectativas simbólicas para que se adequem ao estilo de vida dos consumidores. Certos produtores perpetuam um estilo tradicional, registrado também na cultura através da música regional, que os entrevistados utilizam para expressar vinculação com as tradições e o modo de vida de seus antepassados. Mas eles também estão atentos às necessidades contemporâneas por funcionalidade e buscam introduzir inovações que permitam aos consumidores encontrarem em bombas de chimarrão elementos que melhor expressem aspectos de sua identidade, o que se reflete também nas transformações e nos novos comportamentos associados aos modos de consumir a bebida. Assim, tendo a bomba de chimarrão como objeto, foi possível validar o Circuito da Cultura de Du Gay *et al.* (1997) como protocolo analítico de forma satisfatória e demonstrar suas potencialidades como suporte metodológico para investigações nos campos do Patrimônio Cultural e da Cultura Material.

Referências

- BRANCO, P. M. **Os dez mandamentos do chimarrão**. Almanaque do Tchê. Porto Alegre: Tchê, 1984.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.
- DU GAY, P. *et al.* **Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman**. Londres: Sage, 1997.
- DURAYSKI, J. **Tomas um mate?** uma análise de consumo do chimarrão em um contexto urbano. 2013. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Administração, Departamento de Ciências Econômicas, Unisinos, São Leopoldo, 2013.
- ESCOSTEGUY, A. C. Os Estudos Culturais. *In*: HOLFELDT, A.; MARTINHO, L. C.; FRANÇA, V. **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 151-170.
- FUNARI, P. P.; PELEGRINI, S. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2005.
- IPHAN. **Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.
- MACIEL, M. E. Chimarrão - Identidade, ritual e sociabilidade. *In*: GOMBERG, E.; MACIEL, M. E. (org). **Temas em cultura e alimentação**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe/Fundação Oviêdo Teixeira, 2007.
- MAYER, R. S. **O Rio Grande do Sul e as bombas de chimarrão: expressões de identidades culturais**. Dissertação (Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, p. 149, 2018.
- REDE, M. História e cultura material. *In*: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 133-1

Identidade, cultura gaúcha e o saber-fazer com a lã em Caçapava do Sul (RS): proposta para valorização do patrimônio cultural e natural

Micheli da Silva Grigolo
Marilaine Pozzatti Amadori

Introdução

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), apresentou na Declaração da Cidade do México sobre Políticas Culturais em 1982, a seguinte definição para cultura:

[...] no seu sentido mais amplo, a cultura pode atualmente ser considerada como o conjunto de traços distintivos, espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam uma sociedade ou grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. (UNESCO, 1982, p. 1, tradução nossa)

A definição apresentada pela UNESCO descreve o conceito de cultura e salienta o seu papel na diferenciação entre os povos, a partir de suas práticas, tradições e costumes. A declaração ainda expõe que a cultura promove a capacidade de reflexão do homem, sendo capaz de refletir sobre si e sobre seu contexto. Desta forma, a cultura “[...] nos torna especificamente humanos, seres racionais, dotados de um juízo crítico e de um sentido de compromisso moral.” (UNESCO, 1982, p. 1, tradução nossa).

Já na Declaração Universal sobre Diversidade Cultural, aprovada em 2002 pela UNESCO, evidencia-se a necessidade de reconhecimento e valorização das diferentes culturas, da diversidade cultural, uma vez que representa a diferenciação entre as sociedades, tornando-as singulares. De acordo com a declaração, a diversidade cultural apresenta-se,

[...] na originalidade e na pluralidade das identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é tão necessária para o gênero humano como a diversidade biológica o é para a natureza. (UNESCO, 2002, p. 3)

Neste sentido, a diversidade cultural compreende o patrimônio comum da humanidade e devido a isso, é necessário reconhecer, valorizar e fortalecê-la em benefício das presentes e futuras gerações (UNESCO, 2002, p. 3). Considerando o papel da diversidade cultural como patrimônio da humanidade são necessárias iniciativas para a conscientização deste patrimônio pelas comunidades, a fim de promover o reconhecimento dos indivíduos para o seu patrimônio, tendo como objetivo a valorização, preservação e repasse às gerações futuras.

Neste sentido, o presente artigo que compreende um recorte de uma pesquisa de dissertação de Mestrado em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)¹, possui como temática a identidade e cultura gaúcha e os saberes e fazeres com a lã no estado do Rio Grande do Sul (RS), e traz como contexto o município de Caçapava do Sul. O objetivo da pesquisa consiste em apresentar uma

¹Recorte da dissertação intitulada “Design e Identidade: Artesanato em lã no Geoparque Caçapava Aspirante UNESCO” defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/23955>.

proposta que visa o reconhecimento e valorização do patrimônio cultural e natural local, por meio do aperfeiçoamento do artesanato em lã desenvolvido por artesãos de Caçapava do Sul.

Identidade e cultura gaúcha

A identidade está relacionada à cultura, pois é derivada da cultura a partir da preservação e da valorização de práticas culturais. Além disso, a identidade serve como forma de diferenciação cultural nas interações entre os grupos sociais, buscando remeter a uma forma de vinculação a determinada cultura. Conforme Woodward (2014) as singularidades responsáveis pela unificação de um grupo social, ao mesmo tempo o diferencia perante outros grupos, logo, é possível afirmar que a identidade é definida pela diferença. Assim, a identidade consiste em um processo simbólico que atua diretamente nos grupos sociais possibilitando sua diferenciação, entretanto, no contexto atual a identidade está suscetível a influência da globalização, a qual é responsável pelas trocas culturais.

De acordo com Woodward (2014) a homogeneidade cultural que vivemos hoje é resultado da globalização, onde as identidades locais são, na maioria das vezes, desvalorizadas em função do reconhecimento de uma identidade nacional ou de novas identidades. Porém, instabilidades no meio político e econômico geram a carência de afirmação e preservação de uma identidade, que pode ser nacional ou local. Para Woodward (2014) uma identidade construída, afirmada e preservada possibilita a sensação de estabilidade e certeza.

Neste contexto, a identidade gaúcha aparece como forma de diferenciação cultural entre os sujeitos gaúchos e demais grupos sociais. A identidade gaúcha foi construída a partir da reprodução e preservação de práticas culturais. Assim, a cultura que possibilitou a identidade gaúcha, é resultado de uma construção histórica, por meio do convívio de diversos grupos de origens diferentes ao longo da história, que colaboraram para a formação social do Rio Grande do Sul através de sua diversidade cultural. (TATSCH, 2014).

A construção da cultura gaúcha está relacionada à Revolução Farroupilha, que ocorreu entre 1835 e 1845 no estado, e foi um dos acontecimentos mais expressivos do povo gaúcho. A partir desta revolução foram (re)criadas as diversas manifestações e práticas que hoje fazem parte desta cultura.

De acordo com Gomes (2010), observa-se no povo gaúcho uma forte ligação ao local e a identidade cultural regional em detrimento da nacional. Em relação a este aspecto, destaca-se a Semana Farroupilha que compreende o maior evento festivo para celebração e promoção da cultura gaúcha, que ocorre entre 13 e 20 de setembro em alusão à data de início da revolução. A Semana Farroupilha termina no Dia do Gaúcho (20 de setembro) que é feriado estadual, e ao pesquisar sobre este feriado na internet, encontram-se alguns sites que caracterizam a data como “[...] mais importante do calendário desse estado”², “[...] data máxima para os gaúchos”³, “Feriado Santo dos Gaúchos” e ainda “Dia Santo Riograndense”⁴. É possível perceber pelos adjetivos atribuídos à data, que o 20 de setembro possui um valor simbólico e único para o povo riograndense, além disso, destaca-se o extenso período de comemorações dedicadas à celebração da

²Disponível em: <https://www.calendarr.com/brasil/dia-do-gaúcho/#:~:text=Durante%2010%20anos%20%2D%20conhecido%20como,importantes%20para%20a%20comunidade%20ga%C3%BAcha>. Acesso em: 05 set. 2022.

³Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwdtcomemorativas/default.php?reg=7&p_secao=17#:~:text=Porto web%20%2D%20Datas%20Comemorativas&text=O%2020%20de%20Setembro%20%C3%A9%20a%20data%20m%C3%A1xima%20para%20os%20ga%C3%BAchos. Acesso em: 05 set. 2022.

⁴Disponível em: <https://www.portaldasmissoes.com.br/site/view/id/1408/20-de-setembro-feriado-santo-dos-gauchos.html>. Acesso em: 05 set. 2022.

Semana Farroupilha.

Neste sentido, alguns símbolos e práticas se destacam por promover e reforçar a cultura gaúcha, representando seus valores e reafirmando a noção de pertencimento nos sujeitos riograndenses, entre eles o chimarrão (Figura 1A), a pilcha (Figura 1B), os vestidos de prenda (Figura 1C), a bandeira (Figura 1D) e a culinária gaúcha com o churrasco (Figura 1E) e o carreteiro (Figura 1F).



Figura 1 – Símbolos representativos da cultura gaúcha

Fonte: (A) CNA Brasil, 2018; (B) Gui.tavares, 2008; (C) Silva, 2014; (D) Amorim, 2008; (E) Dutra, 2010; (F) Receitas Nestlé, [s.d.].

Já no quesito práticas, consideram-se as atividades possibilitadas e favorecidas pelas condições geográficas do território do RS. Assim, são consideradas representativas da cultura gaúcha como atividade primária, a Pecuária, criação de animais em especial de gado, cavalos e ovinos, para a obtenção de carne, couro e lã. E a partir desta, as atividades secundárias possibilitadas pela extração da matéria-prima animal, guasquearia (Figura 2A) e saberes e fazeres com a lã de ovelha (Figura 2B), técnicas características da cultura gaúcha.



Figura 2 – (A) Produto de guasquearia; (B) Produto de tecelagem com lã de ovelha
Fonte: (A) Guasquearia Dom Ferreira, 2019; (B) LenArt, 2017.

Desta forma, a cultura gaúcha compreende os costumes, as tradições e os saberes e fazeres relacionados à história do estado, que diferenciam o povo gaúcho dos demais grupos sociais. Deste modo, considera-se a cultura gaúcha como patrimônio cultural imaterial, uma vez que é resultado de uma construção ao longo da história, sendo reforçada e valorizada por meio de símbolos, eventos e práticas sociais a fim de promover e repassar as tradições gaúchas às futuras gerações.

Os saberes e fazeres com a lã no contexto de Caçapava do Sul

Caçapava do Sul está situada no interior do Rio Grande do Sul e compreende um dos municípios mais antigos do estado. A cidade também é reconhecida pela sua relação com a história do estado e a cultura gaúcha, devido ao seu importante papel durante a Revolução Farroupilha, tornando-se em determinado

momento, a Segunda Capital Farroupilha⁵. Caçapava do Sul está localizada na região que abrange o Bioma Pampa, o qual está presente em 63% do território do Rio Grande do Sul. As características deste bioma favorecem a pecuária, visto que possui um clima temperado com média de temperaturas de 18 °C, além disso, apresenta grandes campos planos (INSTITUTO BRASILEIRO DE FLORESTAS, 2020, online).

Considerando que as características geográficas de Caçapava do Sul viabilizam a prática das atividades consideradas representativas da cultura gaúcha, o artesanato com a lã de ovelha surge como alternativa de geração de renda para artesãos do território. No município, de acordo com informações repassadas pela Secretaria de Cultura e Turismo de Caçapava do Sul (SECULTUR), atualmente 301 artesãos caçapavanos possuem a Carteira Nacional de Artesão expedida pela Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social (FGTAS), por meio do Programa Gaúcho do Artesanato, entre estes há artesãos que trabalham utilizando a lã como matéria-prima para desenvolver produtos artesanais diversos a partir de seus saberes e fazeres com a lã. Dentre os produtos desenvolvidos têm-se: Palas, ruanas, pelerines, cobertores, capas, baixeiros, tapeçarias, meias, mantas, entre outros. Além disso, destaca-se que os artesãos de Caçapava do Sul participam frequentemente de feiras, exposições e mostras associadas ao artesanato, pecuária e turismo realizadas no estado, como forma de divulgar seu trabalho, bem como adquirir conhecimentos e estar atento às tendências e demandas do público.

O diferencial dos saberes e fazeres com a lã em Caçapava do Sul compreende a possibilidade de uso de matéria-prima local, uma vez que a ovinocultura é praticada no território. Alguns dos saberes e fazeres com a lã desenvolvidos em Caçapava do Sul compreendem desde sua extração e tratamento, tal qual o tingimento e os demais processos de transformação em produtos, sendo os mais comuns a tecelagem, feltragem, crochê e tricô (Figura 3).



Figura 3 – Saberes e fazeres com lã: (A) Tecelagem; (B) Feltragem seca; (C) Feltragem molhada; (D) Feltragem nuno; (E) Crochê; (F) Tricô
Fonte: (A) Manos del Uruguay, [s.d.]; (B) Laurinavičius e Keturkaimagem, 2020; (C) Yandex, 2020; (D) Marjolainestouch, [s.d.]; (E) Yvestown, 2010; (F) Trouva, [s.d.].

Tendo em conta que os saberes e fazeres e os produtos artesanais desenvolvidos a partir destes, compreendem práticas culturais que podem assumir expressão identitária, uma vez que se vinculam com a história, a tradição e o território de uma sociedade, assumindo o papel de mensageiros da identidade local para outros lugares e culturas (FOLLESA, 2013), busca-se nesta pesquisa apresentar uma proposta para a valorização do patrimônio cultural e natural de Caçapava do Sul, por meio de sugestões de trabalho artesanal com a lã, bem como uso de referências e materiais locais no artesanato utilizando a lã como matéria-prima.

⁵Disponível em: <https://cacapavadosul.rs.gov.br/pagina/id/2/?historia-do-municipio.html>. Acesso em: 08 ago. 2021.

Proposta para a valorização do patrimônio cultural e natural de Caçapava do Sul

A presente pesquisa trata-se de um recorte de uma investigação maior que resultou no desenvolvimento de uma cartilha digital intitulada “Cartilha de orientações para o artesanato em lã” a qual contém sugestões e orientações para os artesãos de Caçapava do Sul. A cartilha é composta por quatro capítulos que versam sobre conteúdos diversos relacionados ao artesanato em lã e visam o aprimoramento dos aspectos estruturais, funcionais e estéticos dos produtos artesanais desenvolvidos com lã, no contexto de Caçapava do Sul. O material desenvolvido está disponível para acesso gratuito e online a partir de duas plataformas: Issuu⁶ e Repositório Digital da UFSM⁷.

A cartilha digital elaborada promove o aprimoramento de produtos artesanais em lã desenvolvidos no território, aliando o saber-fazer tradicional com a lã ao contemporâneo. Dentre os quatro capítulos que compõem a cartilha, têm-se: 1. Apresentação de modelos de produtos diferenciados para vestuário e produtos diversos; Apresentação de técnicas diferenciadas; 2. Cores e Tingimento Natural da lã; Como fazer pesquisa de referências; 3. Caçapava do Sul: Geo/Biodiversidade e patrimônio; Inserção de materiais naturais locais; Acessórios e técnicas para o acabamento; 4. Sustentabilidade no trabalho com a lã; Comercialização de produtos de lã. Os capítulos apresentam possibilidades de produtos, materiais e técnicas como sugestões que podem ser utilizadas pelos artesãos para aprimorar os produtos de lã que desenvolvem, aliando os saberes e fazeres tradicionais com a lã às técnicas, processos e materiais contemporâneos, a fim de ressaltar os aspectos identitários do artesanato em lã de Caçapava do Sul.

Neste contexto, considerando os capítulos que integram a cartilha, será apresentado nesta pesquisa o capítulo 3 que traz possibilidades para a valorização do patrimônio cultural e natural do território no trabalho com a lã. O capítulo 3 foi esquematizado para compor a cartilha com objetivo de evidenciar as características locais no artesanato em lã, a partir de materiais e referências visuais do território. Assim, dividiu-se o capítulo em três subitens que promovem a valorização do patrimônio cultural e natural local.

O primeiro subitem denominado “Caçapava do Sul: Geo/Biodiversidade e patrimônio” apresenta algumas características que diferenciam Caçapava do Sul dos demais territórios do estado e que servem como base para o conhecimento sobre a cidade. Por meio de imagens, apresenta-se o patrimônio cultural de Caçapava do Sul, representado pelo centro histórico que contribui para reforçar a identidade gaúcha, visto que remete à Revolução Farroupilha. Assim, foram colocadas imagens do Brasão presente na bandeira do município, do Museu Lanceiros do Sul, da Casa de Reunião dos Farrapos também conhecida como Casa Ulhôa Cintra, imagem da Praça do Largo Farroupilha que contém o Monumento Comemorativo ao Centenário Farroupilha e imagem do Monumento do Guerreiro Farrapo. Neste mesmo subitem, também foram apresentados alguns aspectos relacionados ao território como o Bioma Pampa, a criação de gado e ovinos, a guasquearia e a tecelagem (Figura 4).

⁶ Disponível em: https://issuu.com/micheligrigolo/docs/2_cartilha_micheli_p_ginas_separadas.

⁷ Disponível em:

https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/23955/1_Cartilha_artesanato%20em%20l%C3%A3.pdf?sequence=5&isAllowed=y.



Figura 4 – Subitem Caçapava do Sul: Geo/Biodiversidade e patrimônio: Características e Patrimônio cultural
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2021.

Após, optou-se por apresentar por meio de imagens, exemplos da geodiversidade e biodiversidade encontrados em Caçapava do Sul, os quais podem servir como referência para o desenvolvimento de produtos artesanais em lã explorando as formas e cores dos elementos. Deste modo, optou-se por exemplos das Pedras das Guaritas e Pedra do Segredo (Geosítios do Geoparque Caçapava Aspirante UNESCO), imagem da escultura da Preguiça Gigante, do Picapauzinho-verde-carijó, da Coruja-buraqueira, da Gralha-azul, de espécies endêmicas de cactos encontrados no território tais como: Cacto *Opuntia elata*, *Parodia Crossigiba* e *Echinopsis oxygona*, e por fim alguns exemplos de vegetação que podem ser explorados como referência *Pavonia secreta*, *Petunia secreta* e *Petunia exserta* (Figura 5).

Posterior às imagens da geo/biodiversidade encontrada em Caçapava do Sul são apresentadas referências de produtos como possibilidades (exemplos) explorando elementos geológicos, fauna e flora. Todas os exemplos de produtos apresentados neste subitem podem ser adaptados a partir da geo/biodiversidade encontrada em Caçapava. Neste sentido, as cores podem ser exploradas, as texturas, os materiais, as tramas, os pontos, o acabamento, bem como a temática, bastando apenas conhecer a geo/biodiversidade local e o patrimônio do território para posteriormente adaptar ao produto que será elaborado. Como exemplos, são apresentados produtos decorativos e funcionais com temáticas de geo/biodiversidade tais como tapeçaria, bordados, bolsas, broches, almofada, pulseira, tiara, marcador de página e móbil (Figura 5).

Para finalizar o primeiro subitem, propõem-se materiais e fontes que podem ser utilizados como referência e/ou consulta de imagens e informações sobre o patrimônio e geo/biodiversidade de Caçapava do Sul, entre eles: as mídias sociais do Geoparque Caçapava, o livro *Cactos do Rio Grande do Sul*⁸ e a dissertação da UFSM intitulada “PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO NATURAL DA SERRA DO SEGREDO (CAÇAPAVA DO SUL, RS, BRASIL): UM DIÁLOGO ENTRE A GEOCONSERVAÇÃO E O SISTEMA NACIONAL DE UNIDADES DE CONSERVAÇÃO (SNUC)”⁹ de autoria de Elisângela Lopes da Silva.

⁸Disponível em:

https://www.webambiente.cnptia.embrapa.br/webambiente/wiki/lib/exe/fetch.php?media=webambiente:carneiro_cactos.pdf. Acesso em: 06 set. 2022.

⁹Disponível em:

<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/9469/SILVA,%20ELISANGELA%20LOPES%20DA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 06 set. 2022.



Figura 5 – Subitem Caçapava do Sul: Geo/Biodiversidade e patrimônio: Geo/Biodiversidade, exemplos e materiais de referências
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2021.

O segundo subitem do capítulo 3 intitula-se “Inserção de materiais naturais locais” e traz possibilidades de utilização de materiais naturais locais nos produtos de lã. Primeiramente é apresentada a diferenciação entre materiais naturais e materiais naturais locais, a partir do esquema: (Naturais: Extraídos da natureza; Naturais locais: Extraídos da natureza encontrados em Caçapava). Após, são descritos quais materiais naturais locais podem ser utilizados no contexto de Caçapava do Sul, são eles: Couro (De origem residual); Chifres (De origem residual); Madeiras/Gravetos de árvores endêmicas; Rochas e fibras vegetais (Plantas endêmicas). Buscando exemplificar as possibilidades de uso de materiais naturais, são apresentadas imagens de produtos nos quais foram inseridos estes materiais alternativos, são exemplos de: luvas, toalhas, bolsas, quadros decorativos e acessórios tais como: colares, brincos, pingentes e pulseiras (Figura 6).

A proposta deste segundo subitem é incentivar os artesãos a trabalharem com materiais alternativos, por meio da inclusão de materiais naturais locais nos produtos de lã ressaltando as características identitárias do produto ao incluir materiais locais que remetem ao território. Ao fim deste subitem o artesão encontrará sugestões de como e onde pesquisar possibilidades e referências na temática do subitem, bem como uma lista com alguns possíveis parceiros/fornecedores de resíduos de couro e chifres em Caçapava do Sul (Figura 6).

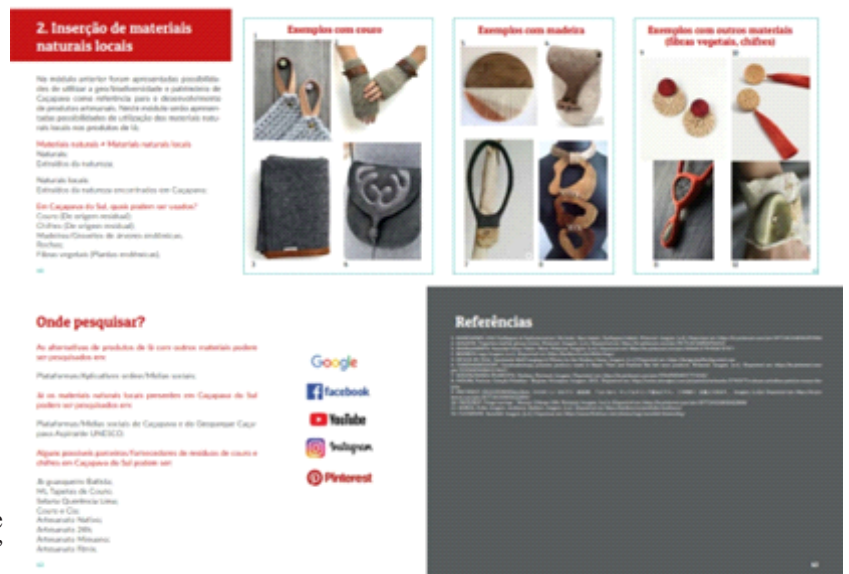


Figura 6 – Subitem “Inserção de materiais naturais locais”
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2021.

O último subitem do capítulo 3, denominado “Acessórios e técnicas para o acabamento” apresenta possibilidades para o acabamento dos produtos de lã, a fim de proporcionar um aspecto diferenciado à peça. Além disso, um bom acabamento pode imprimir ao produto uma característica única, que associa o produto à marca do artesão. Devido a isso, é necessário atenção e cuidado com o processo de finalização dos produtos, uma vez que pode promover a fidelização dos clientes que buscam por qualidade, bem como, promover a diferenciação do produto/empresa em comparação aos concorrentes.

Assim, são apresentados alguns exemplos de técnicas e materiais que podem ser utilizados para realizar o acabamento de produtos de vestuário, decoração e acessórios. Os exemplos apresentados propõem acessórios e técnicas para o acabamento dos produtos, tais como: feltagem, aplicações, bordados, costuras e couro vazado. Destaca-se que a maioria dos exemplos apresentam peças de vestuário, no entanto, as imagens servem apenas como referência, isto significa que as técnicas ou processos apresentados podem ser adaptados para produtos diversos decorativos e/ou funcionais, além da categoria vestuário (Figura 7).

Ao fim do subitem foram colocadas sugestões de plataformas e aplicativos (*Google, Facebook, Youtube, Instagram e Pinterest*) que podem ser utilizados para pesquisar diferentes tipos de acessórios e técnicas para o acabamento dos produtos. Além destes, também foram duas sugestões que podem servir como referência e/ou fonte de pesquisa para diferentes acabamentos. A primeira sugestão compreende as mídias sociais do Somos MAG que é um movimento coletivo e colaborativo com o objetivo de reconhecer e valorizar as marcas autorais gaúchas¹⁰.

Já como segunda sugestão apresenta-se as mídias sociais do Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB/SEBRAE) que é um espaço de exposição, reflexão e de aproximação comercial, que objetiva promover o artesanato brasileiro, reforçando a sua relevância cultural, social e econômica¹¹ (Figura 7).

Com objetivo de estimular e facilitar a aplicação do conteúdo do capítulo nos produtos desenvolvidos pelos artesãos é sugerida uma proposta de atividade, que compreende um exercício prático, visando adaptar as possibilidades e sugestões apresentadas no capítulo.

¹⁰Disponível em: <https://somomag.com.br/>. Acesso em: 06 set. 2022.

¹¹Disponível em: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/crab-espaco-de-valorizacao-do-artesanato-brasileiro,f21941dc48163510VgnVCM1000004c00210aRCRD>. Acesso em: 06 set. 2022.

Assim, a proposta de atividade do capítulo 3 consiste em escolher um produto já desenvolvido/comercializado (ou propor um novo produto) e desenvolver uma alternativa, tendo como referência o patrimônio, a geodiversidade e biodiversidade de Caçapava do Sul (cores, formas, texturas, etc.), como sugestão opcional é proposta a inserção de um material natural local na peça (Figura 7).



Figura 7 – Subitem “Inserção de materiais naturais locais”
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2021.

Deste modo, as temáticas abordadas no capítulo 3 da cartilha compreendem sugestões e possibilidades que abrem espaço para muitas outras, estimulando o artesão a olhar para o seu entorno e dele extrair referências para o desenvolvimento de produtos identitários que remetem ao território, tendo como aspectos passíveis de serem explorados a partir de referenciais locais, a estrutura do produto (materiais, técnicas e processos de trabalho com a lã), a função do produto (explorar diferentes formatos funcionais) e a estética (acabamento e cores).

Considerações finais

A partir da pesquisa realizada, é possível afirmar que os saberes e fazeres com a lã representam parte significativa da cultura gaúcha, visto que são considerados práticas representativas desta cultura devido aos aspectos geográficos do território. Deste modo, a proposta de valorização do patrimônio cultural e natural de Caçapava do Sul, contribui também para a promoção, valorização e preservação da cultura gaúcha e por sua vez do patrimônio imaterial do estado, uma vez que o trabalho com a lã representa um saber-fazer relacionado a história do território.

As possibilidades de produtos apresentadas no capítulo 3 da cartilha e nos demais capítulos, consistem em sugestões para o aprimoramento dos produtos artesanais em lã que além de gerar renda para os artesãos, também promoverão a valorização e preservação do saber-fazer, do patrimônio, da geo/biodiversidade e da matéria-prima. Ainda que o conteúdo da cartilha tenha como foco o artesanato em lã em Caçapava do Sul, todas as sugestões e possibilidades apresentadas podem ser adaptadas para o trabalho artesanal com outras matérias-primas e territórios, o que reforça o potencial do material elaborado, visto que foi disponibilizado gratuitamente na internet, possibilitando que qualquer artesão em nível

regional e nacional, possa explorar o seu potencial criativo por meio dos conteúdos apresentados no material, bastando apenas adaptar ao seu contexto e ao trabalho artesanal que realiza.

Assim, a proposta do capítulo 3 incluso na cartilha digital contribui para o reconhecimento e conscientização da comunidade artesã de Caçapava do Sul para o seu patrimônio, bem como promove a prática de extrair deste patrimônio referências para utilização nos produtos artesanais, fortalecendo os aspectos identitários do artesanato que identificam sua origem, seja por meio dos materiais utilizados, das cores, formas, texturas, técnicas, processos, entre outras características que possibilitam a valorização e promoção do patrimônio cultural e natural de Caçapava do Sul.

Referências

- AMORIM, Eduardo. **O velho pano sagrado**. 2008. 1 fotografia. Disponível em: <https://search.openverse.engineering/image/3041125b-badb-4748-ad6a-29647be436ff>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- CNA BRASIL. **Erva-mate**. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://search.openverse.engineering/image/625b99eb-f2c0-451d-8724-1e45131692a9>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- DUTRA, Marlon. **Fogo de Chão**. 2010. 1 fotografia. Disponível em: <https://search.openverse.engineering/image/edf60476-b6eb-49f0-b83c-424314551aa1>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- FOLLESA, Stefano. **Design&Identità: Progettare per i luoghi**. Milano: Franco Angeli, 2013.
- GOMES, Ana C. R. **Patrimônio Imaterial: O Tradicionalismo Sul-Rio-Grandense e a multiterritorialização da identidade gaúcha**. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGG, UNESP, Rio Claro, SP, 2010.
- GUASQUEARIA DOM FERREIRA. **Redias e cabeçada em couro de búfalo curtido no cromo!** Facebook. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/guasqueariadomferreira/photos/a.378904852590166/586501425163840>. Acesso em: 26 jun. 2020.
- GUI.TAVARES. **20 de Setembro de 2008**. 2008. 1 fotografia. Disponível em: <https://search.openverse.engineering/image/4472f219-a9e8-4e7e-b4e9-0b1f47d140f3>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE FLORESTAS. Bioma Pampa. **Instituto Brasileiro de Florestas**. 2020. Disponível em: [https://www.ibflorestas.org.br/biomapampa#:~:text=Também%20conhecido%20como%20Campos%20do,%2C%20herbáceas%20e%20algumas%20árvores\).&text=Em%20outras%20áreas%20encontramse,de%20fisionomia%20semelhantes%20à%20savana..](https://www.ibflorestas.org.br/biomapampa#:~:text=Também%20conhecido%20como%20Campos%20do,%2C%20herbáceas%20e%20algumas%20árvores).&text=Em%20outras%20áreas%20encontramse,de%20fisionomia%20semelhantes%20à%20savana..) Acesso em: 05 jan. 2020.
- LAURINAVÍCIUS, Rokas; KETURKAIMAGEM, Justinas. **Theater Artist Receives A Pack Of Wool As A Gift, Becomes A Toy Designer (35 Pics)**. fev. 2020. 1 fotografia. Disponível em: https://www.boredpanda.com/cute-wool-toys-nastasya-shuljak/?media_id=2046402&utm_source=br.pinterest&utm_medium=referral&utm_campaign=organic. Acesso em: 19 set. 2020.
- LENART. **Nossa coleção resgata antigos costumes da cultura gaúcha, unindo tradição e elegância em peças únicas, tecidas artesanalmente com pura lã de ovelha**. LenArt Tecelagem em Tear. Facebook. 2017. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/LenArtTecelagem/photos/a.1334588219898782/1751805418177058>. Acesso em: 26 jun. 2020.
- MANOS DEL URUGUAY. **Espiga throw in Black**. Manos del Uruguay. [s.d.]. 1 fotografia. Disponível em: <https://manos.uy/espiga-throw-in-black>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- MARJOLAINESTOUCH. **Wearable art of nuno felt GALLERY**. [s.d.]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.marjolainestouch.com/gallery/>. Acesso em: 01 out. 2021.
- RECEITAS NESTLÉ. **Arroz de Carreteiro. Receitas Nestlé**. [s.d.]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.receitasnestle.com.br/receitas/arroz-de-carreteiro>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- SILVA, Jean. **Prendinhas. JEAN SILVA – Design e Comunicação**. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://search.openverse.engineering/image/9b844920-1c7c-4caf-b3e4-2a2b40cb7106>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- TATSCH, Juliane. O discurso regional na constituição da identidade do Gaúcho. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 243-253, 2014.
- TROUVA. Karina **Wooly Hat Mandarin**. [s.d.]. 1 fotografia. Disponível em: https://www.trouva.com/de/products/powder-karina-wooly-hat-tangerine?utm_source=Pinterest&utm_medium=cpc&utm_campaign=PinterestDE&epik=dj0yJnU9cnlNaXByRm9oWUR2dFQ0M2JWOWElvczV1SzhacDVvZjAmcD0wJm49MW5jQUxWVEIRTE41bEhuY2FCRnZxdyZ0PUFBQUFBR0VsT0w4. Acesso em: 01 out. 2020.

UNESCO. DECLARAÇÃO UNIVERSAL SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL. UNESCO. 2002.

Disponível em:

<https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2020.

UNESCO. Mexico City Declaration on Cultural Policies. UNESCO. 1982. Disponível em:

https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals401.pdf. Acesso em: 08 set. 2022.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

YANDEX. **Яндекс.Картинки**. Pinterest. 2020. 1 fotografia. Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/AV-6ttBztwjJf9uwkGPYq11AejZjOj1Uwklgeh2KNcctwxBfvywA5Q/?nic_v2=1a6aTt mzk. Acesso em: 01 out. 2020.

YVESTOWN. **Commission for Sarah**. 2010. 1 fotografia. Disponível em:

<https://search.openverse.engineering/image/42af7c36-faa9-4729-b6db-ab6e6f289a7e>. Acesso em: 22 abr. 2022.

Identidade e imaginária jesuítico-missioneira da redução de São Francisco de Borja: altares particulares, da idolatria ao fogo

José Fernando Corrêa Rodrigues

Introdução

Apresentamos no artigo um recorte da dissertação de Mestrado, onde inicialmente realizamos uma busca bibliográfica e documental referente a Missões, especialmente a Redução de São Francisco de Borja, e a imaginária jesuítico-missioneira produzida na cidade. Também aprofundamos uma pesquisa bibliográfica de conceitos balizadores para o entendimento de nossa investigação entre eles, cultura e identidade pela perspectiva dos estudos culturais, patrimônio cultural e monumento histórico com noções de herança cultural e memória.

Buscamos contato junto aos órgãos públicos detentores de dados do inventário da estatuária missioneira. Conseguimos cópias digitalizadas em ótima resolução do inventário junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Entre as fichas de inventários produzidas em 1989/1992, separamos em públicas as pertencentes à municipalidade e em particulares as demais. Como focamos nossa pesquisa nas imaginárias de posse de particulares da cidade de São Borja, iniciamos a análise das fichas de inventário passíveis de serem localizadas para estudo de campo. Para posterior planejamento da exposição itinerante.

Em análise preliminar do inventário do Patrimônio Jesuítico-Missioneiro remanescente da Redução de São Francisco de Borja, identificamos as peças jesuíticas com dimensões de altura entre 09 cm à 450 cm. As imaginárias, pedras, sinos, e retábulo integram o inventário da imaginária missioneira no Brasil. Não se sabe se foram todas esculpidas em São Borja, nem se são obra de um só escultor ou produto de trabalho conjunto.

Após, selecionamos as fichas do inventário pertencentes a particulares, analisamos e identificamos as passíveis de ampliação da pesquisa para buscá-las junto aos familiares e atuais proprietários, agendamos visitas, para a execução da pesquisa de campo e coleta de dados e registro. E por último com o resultado da pesquisa de campo montamos a composição da exposição itinerante, o produto cultural resultante da pesquisa.



Figura 1 – banners da exposição itinerante
Fonte: fotografia do acervo do pesquisador

Neste artigo enfatizaremos o barroco missioneiro, a produção de imaginárias, e a luta pela sobrevivência nestes últimos três séculos. Ainda trazemos uma abordagem reflexiva sobre as peculiaridades da identidade são-borjense, com uma discussão sobre a invisibilidade da identidade primitiva na cidade e suas influências na atualidade.

A resistência da imaginária missioneira e o barroco crioulo¹

A missão religiosa espanhola tinha por objetivo evangelizar e civilizar os indígenas, com esta concepção os jesuítas da Companhia de Jesus buscaram, no Barroco o estilo de aparência triunfal, que constituiu a arte por excelência, ficando conhecida como Barroco missioneiro ou Barroco crioulo.

Contudo, devido à intervenção do indígena, ao transpor para a madeira os moldes europeus carregados de simbologia litúrgica cristã, muitos elementos nativos foram acrescentados. Percebe-se essa intervenção na escultura e na cantaria, onde os guarani acrescentaram os referenciais do seu ambiente, como a folha da alcachofra, as flores campestres e os frutos, como o apepu e o milho. Essa mescla, manifestada na arte barroca dos Trinta Povos, Trevisan (1978) denominou de “barroco crioulo.” (BOFF, 2002, p. 142)

O mesmo pensamento já tinha sido afirmado pelo arquiteto Lúcio Costa em seu artigo “A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil”, publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde relata especificamente sobre o barroco crioulo de São Borja:

Enquanto em que na Igreja de S. Borja ainda se conserva, além da Pia de Batismo e de várias imagens, como também ocorre na de S. Luis, o último dos numerosos retábulos das sete Igrejas missionárias, peça valiosíssima não só por este motivo, como ainda, por ser de sabor a um tempo “crioulo” e Jesuítico. (COSTA, 1941, p. 99).

Este estilo de arte barroca chegou à América como instrumento didático. Uma forma de mediar a compreensão do que pregava a Igreja para com os indígenas. Com isso, resolvia o problema da comunicação oral. O ambiente barroco alcançava toda a Redução, da Igreja à lavoura, até os ritos festivos e religiosos.

O guarani juntamente com o charrua, passam a produzir uma arte nova, cristã, que deveria ser igual ao modelo europeu. A estética copiava a natureza como inspiração e complemento da obra divina, com a maior perfeição possível. Esta nova filosofia, traduzida para a arte, deveria expressar sofrimento nos traços do santo, a tristeza, a dor e o sangue.

O considerável acervo de obras de arte resultante do período reducional, fruto da obra de artistas indígenas sob a orientação de membros da Companhia de Jesus, um trabalho constante por cerca de 150 anos na região, marca uma rica contribuição para o patrimônio nacional, constituindo-se em um dos conjuntos artísticos mais significativos que restaram do passado reducional. A arte jesuítico-guarani conhecida na região das missões em São Francisco de Borja deve ser chamada de Arte jesuítico-charrua, dada a maioria da população neste período ser desta etnia.

Em 1750, achava-se em São Borja o p. Miguel Amenqual, Antônio Planes e Jaime Mascarã. Após a expulsão dos Jesuítas e mesmo durante as guerras das conquistas, este povo não foi destruído nem queimado como os demais. Seu colégio e casas da praça foram sucessivas vezes ocupadas por tropas portuguesas, brasileiras e particulares. Essas construções, que não se igualavam em segurança aos outros povos, tiveram que desmoronar por não serem conservadas. (LEITE, 1970, p.60)

¹O termo crioulo é de origem portuguesa e surgiu na época colonial, empregado aqui com o sentido de nativo do local.

Esta informação é bastante importante para a nossa pesquisa, pois reforça que neste período da Guerra Guaranítica a cidade não sofreu destruição do seu patrimônio, diferente das demais Reduções dos Sete Povos que tiveram suas Igrejas ateadas fogo e destruídas. A Redução de São Francisco de Borja por não participar efetivamente da Guerra teve seu patrimônio preservado. Assim permanecendo intactos Igreja, casas e estatuária. Como a cidade moderna cresceu sobre a antiga Redução as pedras foram reutilizadas em novas construções e as estatuárias, parte permaneceu de posse da igreja, e outra parte foi apropriada por particulares que às cultuavam, e que vem sendo transmitida de gerações em gerações em suas famílias.

O grande abalo na história da imaginária São-borjense aconteceu durante a invasão ocorrida na Guerra do Paraguai. Neste período, as cidades eram invadidas tanto pelas tropas do Brasil no Paraguai como do Paraguai no Brasil, e eram saqueados os paramentos, alfaias, sacrários, castiçais, santos objetos em geral da igreja e, posteriormente, eram distribuídas as igrejas de seu país de origem como butim de guerra.

Como butim de “guerra justa”, o bispo capelão-mor solicitou à Sua Majestade Dom João VI que os vários objetos “adquiridos do inimigo” fossem distribuídos entre as várias igrejas do “Continente de São Pedro” (Rio Grande do Sul) que se encontravam carentes de tais artefatos. Não alcancei descobrir qual foi a resposta de sua Majestade, porém, ao que tudo indica, a igreja de nossa Senhora das Dores em Porto Alegre, as matrizes das vilas de Taquari e a de São Borja foram as primeiras a receber os despojos de guerra. (KARSBURG, 2014, p. 226-227)

No dia 10 de junho de 1865 a vila de São Borja é invadida por tropas paraguaias. A grande maioria da população abandonou suas casas, ficando apenas os moradores estrangeiros na vila.

Então, o tenente-coronel Antônio de La Cruz Estigarribia, comandante da coluna expedicionária, determinou o saque de estabelecimentos públicos, casas de negócios, depósito do exército, alfaiatarias, sapatarias, ferrarias, etc. e de sessenta moradias, poupando-se apenas as de proprietários não-brasileiros. O enorme saque partiu em carretas para Asunción, levando também soldados feridos e doentes (MAESTRI, 2015, p. 02)

Em 1850 o padre Francês, João Pedro Gay, pároco de São Borja solicita via petição ao governo licença para pegar alguns objetos sacros das ruínas de São Luiz das Missões para suprir as carências da nova igreja matriz em construção. A justificativa para esta solicitação se deu com o objetivo de salvaguardar os objetos antes que desapareçam dos antigos povos das Missões, assim (KARSBURG, 2014, p. 227-228), relata: “devido ao saque, ao roubo e ao tráfico operado por “figurões” e estrangeiros, deveria o governo autorizar a redistribuição para várias igrejas da província necessitadas de artefatos”

Em 1970 o Presidente do Brasil João Goulart ganha de presente do ditador paraguaio Alfredo Strossner uma escultura de São Francisco de Borja, de 1,40 metro de altura, que paraguaios teriam roubado na guerra durante a invasão de São Borja, em junho de 1865, a família de Jango no ano de 2010 devolveu para a Igreja matriz a imagem (JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO, 2009).

Em 04 de agosto de 1768 o padre Carlos Perez entregou ao capitão Dom Nicolas de Elorduy, o inventário da igreja e demais pertences do Povo de São Francisco de Borja, para compor o inventário de Zavala, no inventário constava tudo que existia em São Francisco de Borja, entre os itens destacamos as seguintes imaginárias: um São Ignácio de Loyola, um São Xavier, um São Luiz Gonzaga, um São Estanislau, três Santos Mártires, oito crucifixos, um cristo morto, quatro virgens mártires, uma Santa Rosa, uma Santa Barbara, um São José, um Santo Antônio de Pádua, um Santo Izidro, um São Miguel e quatro anjos. (NASCIMENTO, 2008)

A saga de sacrilégios com a imaginária missioneira de São Francisco de Borja vem de muito tempo. Em 19 de janeiro de 1893 o Jornal A Federação, noticiava que tinha chegado em Porto Alegre, vindo de São

Borja, 04 imagens das antigas Missões e mais algumas relíquias jesuíticas. Com objetivo de compor a mostra brasileira na exposição de Chicago nos EUA. Posteriormente em nova edição de 05 de junho do mesmo ano, relata que o proprietário cobrava o retorno de suas esculturas, sinalizando que possivelmente estas imaginárias não tenham retornado dos Estados Unidos (JORNAL A FEDERAÇÃO, 1893).

O padre Hermenegildo Gambetti pároco da cidade no ano de 1922, foi vítima de uma agressão. Foi sequestrado por homens da comunidade, que lhe espancaram, despiram e forçaram a atravessar para a Argentina, por ser acusado de ter vendido estatuárias da Igreja Matriz de São Francisco de Borja para um museu na República vizinha. A matéria do Jornal A Federação assim conta:

Um dia destes, meia hora antes de ir celebrar um casamento em domicílio, foi o reverendo Gambetti procurado por um *chauffer*, dizendo este que ia busca-lo para realizar o casamento. Ao penetrar no automóvel foi aquele sacerdote agarrado e conduzido para o rio que divide o Brasil com a República Argentina. Ahi, depois de esbordado e despido, fizeram-no passar para o país vizinho. O padre Gambetti foi há pouco acusado de ter vendido uns santos da igreja de São Borja para um museu da republica Argentina, facto este que aliás não está esclarecido. (JORNAL A FEDERAÇÃO, 1922, p. 12)

Apparício Silva Rillo, (2004), relata que a repulsa às atividades mercenárias do Padre Gambetti tomou corpo e ecoou na “cidadezinha” toda quando desapareceu do altar-mor uma estátua em madeira, de Santo Inácio, que tinha uma cava onde uma pessoa podia esconder-se. Venerada por um sem número de fiéis, este Santo Inácio que tinha a lenda de que, no tempo dos indígenas, os padres da Redução introduziam-se na cava dorsal, baixavam o grande manto de tecido forte que vestia o santo e, assim disfarçados, dirigiam-se aos guaranis como se fossem a própria imagem que falasse.

Em 08 de março de 1940, o Presidente Getúlio Vargas cria, em São Miguel, o Museu das Missões, com a finalidade de reunir e conservar as obras de arte ou de valor histórico relacionadas com os Sete Povos das Missões, com projeto arquitetônico de Lucio Costa e resumos históricos de Aurélio Porto e Sérgio Buarque de Holanda.

Hugo Machado o zelador encarregado de requisitar as peças para o Museu Missioneiro não solicitava empréstimo ou doação das obras. Retirava arbitrariamente as peças de seus proprietários. Não há um só caso contado ao entrevistador em que Hugo Machado não utilize o verbo tirar, para se referir ao método de coleta das peças. Não havia explicação, justificativa ou ponderação, mas a certeza de que aquela posse não era correta e que as peças deveriam ser colocadas na exposição do Museu das Missões. (BAUER, 2006. p. 120)

Cabe destacar que, quando do início das obras no Museu Missioneiro, de São Miguel, este possuía apenas três imagens, já no ato de criação ele possuía um número total de 146 peças reunidas, tendo sido recolhidas intempestivamente de 31 localidades diferentes, exceto São Borja, conforme relata o Diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, em relatório² ao Ministro Gustavo Capanema, e também informa que devido às más condições das estradas e muita chuva, a estatuária de São Borja não foi recolhida. Na realidade esta foi uma desculpa utilizada educadamente por Andrade, pois segundo relato de Fernando Hartemann, que juntamente com João Hugo Machado, realizava expedições para arrecadar estatuárias na região, informou em relato a Lucas Mayerhofer a sua saga da viagem para “arrecadação” de peças missioneiras na cidade de São Borja. Conforme encontrado no arquivo da 12ª Superintendência Regional do IPHAN, em Porto Alegre e publicado por Letícia Bauer (2006) e assim descrevemos na integra:

²Informações do arquivo do Museu Getúlio Vargas.

Ilmo. Shr. Dr. Lucas Mayerhofer

A viagem para S. Borja para requisitar objetos jesuíticos o que aconteceu foi o seguinte. Eu viajei com o caminhão do Alexandre Martini e levei junto o Shr. Hugo Machado e Joaquim Nunes Pereira (Velho Quinca) porque ele foi criado nesta zona e conhece algumas imagem em casas particulares. no caminho para S. Borja nos passamos por S. Jose onde foi me foi entregue de boa vontade uma imagem de madeira (1.30 met altura) que foi encontrada numa capelinha. Chegamos em S. Borja as 20h. da noite. No dia seguinte eu procurei o Shr. Prefeito para me apresentar, mais encontrar antes o Shr. Vigário o quem mostrei os documentos e a carta do Shr. Bispo sobre a requisição, o Vigário respondeu muito mal, ele disse: não entregarei nenhum objetos jesuíticos, não respeito ordem do Ministério e não acato ordem do Shr. Bispo, quem mandar em S. Borja sou eu. Ele nos chamou de ladrões, deixando-nos na rua e correu para Shr. Prefeito. Depois da saída do Vigário da Prefeitura eu e Hugo Machado entramos para apresentar-se ao Shr. Prefeito. Ele não achou os documentos suficientes e não quis ler, nesta hora eu mandei o 1ª telegrama para o Senhor, no mesmo dia 20 horas a noite chegou o Shr. Prefeito, Shr. Delegado, Subdelegado e 2 soldados no Hotel, levaram a imagem que foi requisitado em . S. José e entregue para o Vigário. E nesta ocasião o Shr. Delegado disse que nós seríamos escoltados para fora do município no outro dia. Nesta hora eu mandei o 2ª telegrama.

No outro dia eu pedi um favor ao Delegado para poder esperar em S. Borja a resposta de Senhor, ele aceitou. Como até as 20h não veio resposta, então eu resolvi voltar para São Miguel, porque as despesas no Hotel para nos (4 pessoas) foi muito alto, e pensava que meu dinheiro não era suficiente para 3 o 4 dias ainda. (3ª telegr)

23 horas da noite recebi resposta do Senhor e um telegrama de Shr. Dr. Rodrigo M. F. de Andrade. No dia seguinte (18./5.) falei de novo com o Delegado por que o Shr. Prefeito não estava mais em S. Borja, e mostrei os telegramas. ao Shr. Delegado que disse não pode fazer nada sem Shr. Prefeito, que não estava em São Borja e não voltaria antes do dia 21, também não pode dizer que dia ele voltaria para S. Borja. eu não pude esperar este tempo e voltei para S. Miguel.

Em S. Borja tem objetos jesuíticos importantes e de grande valor, fora do culto:

8-10 imagens grandes e bonitas depositada no quarto lateral da Igreja, um altar jesuítico fora do culto, uma Pia de pedra perfeito e muito bonito (mais o menos 900 Kgr) 2 Pia de madeira bem trabalhado, e 3 sinos. 1 de 1.200 Kgr.

1 “600”,

1 “80”,

Os sinos também fora de culto, depositado no quintal no fundo da Igreja na terra, sem conservação; uma pomba de prata de lei (1 Kgr) eu calculo o valor dos objetos acima mencionados só de materiais e artístico 300 a 400 contos de reis, fora grande Valor Histórico.

Para transportar destes objetos precisar 4 caminhão grande, o um Vagão da E. F. até Santo Ângelo, porque as Estradas de S. Borja estão em péssimo estado.

Eu continuei a requisitar as imagens nos outros Municípios onde eu sabia que ainda existia imagens importantes. O Shr. Prefeitos e Delegadas de Santo Ângelo, São Luiz e S. Boqueirão quando solicitando facilitaram nossa Missão.

Neste data seguiu carta registrada com conta corrente, fotos, e cópia do catalogo original. Original do catalogo ficou aqui, porque ainda tem muitas imagens e outros objetos. faz o favor de mandar dinheiro urgente.

Saudações,

Fernando Hartmannn (HARTEMANN apud BAUER, 2006, p.131 - 132)

Com o relato acima descrito podemos confirmar que as imaginárias jesuítico-missioneiras de São Borja, conforme informa Fernando Hartmann, não integraram ao acervo do Museu das Missões de São Miguel, em 1940, ficando de posse de seus atuais proprietários igreja e particulares da cidade.

Lucio Costa (1941) em artigo na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 05, confirma a permanência da estatuária em São Borja:

Enquanto que na igreja de S. Borja ainda se conserva, além da pia de batismo e de várias imagens, como também ocorre na de S. Luiz (Fig. VIII), talvez o último dos numerosos retábulos das sete igrejas missioneiras, peça valiosíssima não só por este motivo, como ainda, por ser de sabor a um tempo “crioulo” e jesuítico (Fig. 41). (COSTA, 1941. p.99)

Em pesquisa em jornais, revistas, teses e livros descobrimos algumas informações relevantes que sobre o percurso da saída de estatuária missioneira de São Borja, posterior ao ano de 1940. Em 06 de junho de 1959, a igreja fotografada e publicada por Lucio Costa em 1941, na Revista do Patrimônio, começa a ser demolida. Em seu lugar foi construída uma nova igreja de estilo modernista com projeto assinado pelo

engenheiro Nei Silveira, de Santo Ângelo (REVISTAARMAZEM DA CULTURA, 2008).

Com a demolição da igreja matriz o retábulo fotografado por Lucio Costa (Figura 2) e, que era uma verdadeira relíquia, uma peça única magistral, que chamou a atenção do arquiteto, toda esculpida em madeira, cheia de entalhes, foi destruída ou vendida, pois desapareceu.

No ano de 1973 após avaliação do professor Carlos Galvão Krebs a Prefeitura de São Borja permutou um terreno por um lote de 22 Santos que passaram a integrar o acervo do Museu Municipal Aparício Silva Rillo (Museu Missioneiro de São Borja). Atualmente o acervo inventariado do museu é de 40 peças do período reducional, algumas vieram da própria igreja e outras de doações de particulares.

No ano de 1977, foi criado o Museu Municipal Monsenhor Estanislau Wolski, na cidade de Santo Antônio das Missões, antiga Vila 13 de Janeiro, que pertenceu a São Borja como distrito, e no período reducional seria local de uma capela. O acervo que deu início ao museu foi comprado pela Prefeitura por cinquenta mil cruzeiros do Padre Olmiro Hartemann.

O museu possui no acervo uma coleção única de 73 imagens missioneiras. É considerado o segundo maior acervo de miniaturas de arte barroca jesuítica do Brasil. Foi restaurado, em 2006, com recursos da Caixa Econômica Federal e FUNMISSÔES, por meio do programa “Circuito das Imagens Missioneiras – Fé e Arte em Harmonia”. (AHLERT, 2008. p. 86)

O Padre Hartemann, teria juntado este acervo de miniaturas de estatuárias missioneiras, ganhando de famílias da região. Ele também desenvolveu atividades eclesásticas na cidade de São Borja no ano de 1963/1964 onde também é personagem de um fato envolvendo uma miniatura de estatuária:

Posteriormente, em 1977, o MHN recebeu por doação uma escultura de Nossa Senhora em madeira tosca, criada por índios de São Borja, no Rio Grande do Sul, que fora uma região missioneira. Foi doada pelo general Nelson Boiteux através de sua nora, Maria Lúcia Vinha Boiteux, tendo ele recebido no ano de 1964, a imagem das mãos do Padre Olmiro Hartemann, da paróquia de São Borja, que afirmou ser o objeto do ano de 1740. Na carta de doação enviada ao MHN, o general alertou para a necessidade de realizar pesquisas para confirmar estas informações: “Seria interessante saber-se quais as razões sociais, religiosas, econômicas, de segurança, etc. que teriam efetivamente, determinado e influenciado no aldeamento dos índios e, no caso em espécie, a finalidade de iniciação dos índios em arte tão delicada e difícil a ser executada por elementos incultos e místicos” (OLIVEIRA, 2012. p. 7)

Padre Hartemann, durante o regime militar (1964) presenteou um general que estava em visita a São Borja, com uma imaginária Missioneira de posse da Igreja. O general Nelson Boiteux posteriormente realizou a doação ao Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (RODRIGUES, 2014).

O padre Olmiro Edmundo Hartmann, possuía uma estatuária quando da realização do Inventário da estatuária missioneira. Trata-se de um Cristo crucificado, de inventário número RS/92-0001.0501. Uma observação chama atenção na ficha de inventário, onde nos dados históricos relata que a peça anteriormente pertenceu a Conceição Cidade de Almeida, que pelo endereço é vizinha da igreja Imaculada Conceição do Bairro do Passo, e que possui outras peças catalogadas pelo inventário (RS/92-0502 e RS/92-0503). Possivelmente esta Senhora tenha doado ao pároco a imaginária, reforçando a tese de que ele tenha realmente ganho das pessoas residentes na região as estatuárias que compuseram o seu acervo.

Em 15 de dezembro de 1977, o que movimentou as discussões na cidade foi a Mitra querer leiloar as imagens missioneiras da Igreja Matriz São Francisco de Borja, entre elas um São Miguel e o próprio padroeiro São Francisco de Borja. A motivação para tal, foi as dívidas contraídas pela Mitra na construção do salão paroquial da igreja. Mas, como o projeto precisava da aprovação da Câmara, o vereador José Francisco de Oliveira Freitas (ARENA) sugeriu, antes da aprovação do projeto que as referidas imagens

fossem declaradas de utilidade pública pelo município, e que fosse pago a Diocese de Uruguaiana o preço estabelecido pela justiça, em relação à desapropriação. E assim o projeto foi aprovado, impossibilitando o leilão. Cabe destacar parte do discurso proferido pelo vereador à época e reproduzido na reportagem do Jornal Folha de São Borja:

Do ponto de vista político, legal, cabe-me, como membro da Comissão registrar o seguinte: como católico, eu lamento, deploro, que imagens sacras sejam objeto de comércio por parte da Igreja Católica Apostólica Romana. Não sei para onde vai a igreja em sua doutrina, com as determinações de seu clero, com essa marcha. Daí o surgimento de Cardeais rebeldes e de outros fenômenos de marchas e contramarchas, dentro de uma instituição secular – parâmetro e termômetro da sensibilidade humana, pelo que apregoa de mais correto em matéria de vivência – o Cristianismo. Creio que a Mitra de Uruguaiana não poderia extirpar do solo que deu vida à madeira e raça que esculpiu São Borja e Missões, a não ser tendo em vista interesses tão somente comerciais, abominando o interesse histórico e cultural e relegando a terceiro ou quarto plano a reverência religiosa. (JORNAL FOLHA DE SÃO BORJA, 1977. p. 02)

O tráfico de obras jesuíticas sempre foi uma constante na região, em reportagem do Jornal folha de São Borja de 01 de junho de 1991, traz como título: “Polícia recupera imagens sacras roubadas”. Tratou-se do roubo de três imagens Uma Santa Maria Madalena (1.30m) e duas de pequeno porte (20cm) uma Santa Luzia e outra Nossa Senhora da Glória. Estas estatuárias teriam sido furtadas do interior do município de Itaqui, de uma fazenda na localidade de Itaó, próximo a São Borja (JORNAL FOLHA DE SÃO BORJA, 1991).

No jornal Folha de São Borja (1991, p. 07), do dia 05 de junho do mesmo ano, trazia como manchete: “Recuperada mais uma imagem sacra”, referindo-se a um São José muito grande e pesado, que ficava na capela de São José Velho a 55Km da cidade de São Borja. Possivelmente, a mesma estatuária que em 1940 teria sido confiscada por Fernando Hartemann e posteriormente devolvida.

Já em 24 de julho de 1993, outra reportagem com o seguinte título: “Prefeitura impede venda de imagem missioneira”, a diretora do Departamento de Assuntos Culturais ficou sabendo de uma transação envolvendo um São Pedro (50 cm) e comunicou as autoridades impedindo a transação. (JORNAL FOLHA DE SÃO BORJA, 1993, p. 04)

No ano de 2007 em outubro, aconteceu a doação de 21 peças que faziam parte de um altar em uma casa de chão batido nos subúrbios de São Borja, entre estas, 08 peças são do período reducional, todas inventariadas pelo Inventário da Estatuária Missioneira. As doações foram recebidas após 08 meses de tratativas do Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura com a família Ayala Chagas, que a mais de cinco gerações vinha conservando e preservando as estatuárias (RODRIGUES, 2014).

Em conversa com a família que possuía o acervo, foi relatado que antes das peças serem inventariadas, tiveram duas imagens furtadas. E agora o fato que motivou a doação de todo o seu acervo ao Museu Municipal Apparício Silva Rillo, duas imaginárias, foram levadas por um Pastor da Igreja Universal do Reino de Deus, para serem queimadas em um culto, um São Pedro (Inventário N° RS/91-0001-0052), e um senhor Morto (Inventário N° RS/91-0001- 0053), este último restou apenas o tronco intacto, o São Pedro não foi localizado possivelmente deva ter sido queimado (RODRIGUES, 2014).

O desconhecimento da sociedade sobre esse acervo coloca em risco sua integridade. Acrescenta-se a isso a sua rápida deterioração e a ignorância do real valor dessas peças por alguns detentores, o que provoca danos muitas vezes irreparáveis.

Peculiaridades da identidade são-borjense

Como podemos perceber no desenvolvimento da pesquisa, a cidade de São Borja parece anular a suas representações identitárias do período reducional, pouco ou quase nada do patrimônio edificado foi preservado, a Fonte Missioneira de São Pedro que servia de local de reserva de água para a comunidade, durante a guerra do Paraguai foi totalmente destruída e somente no ano de 2021 foi revitalizada, fugindo as características originais, o pouco de patrimônio que restou deste período foi as imaginárias, que vem sendo preservada com muito esforço e pouco recurso pelo Museu local e por colecionadores particulares. Se analisarmos virtualmente a cidade de São Borja através do site institucional da Prefeitura somos apresentados à São Borja da Terra dos Presidentes, ou a São Borja Capital Gaúcha dos Fandangos, deixando de lado o legado originário, o missioneiro.

Fomos em busca de algumas explicações desta invisibilidade. Um dos pontos cruciais passa pela falta de educação patrimonial, a história da cidade é ministrada como disciplina nas escolas do município na quarta série do ensino fundamental, a maioria dos estudantes chega ao ensino médio sem lembrar da história local.

Só os cidadãos que tem apreço pela leitura sobre a história missioneira que se identificam com estes patrimônios, para os demais, por não conhecerem esta história acabam não valorizando este legado.

Outro ponto motivador pode estar vinculado a etnia presente na fundação, os Charruas. Se voltarmos no tempo lá no período da guerra-guaraníica podemos perceber a primeira desvinculação da cidade com relação aos demais Povos Missioneiros, pois decidiu não participar da revolta dos indígenas guaranis, possivelmente por sua população na maioria ser da etnia Charrua. E desde então vem sempre procurando algo que a diferencie dos demais, na década de 1960 escolheu como a data de fundação o período da transmigração 1682, para assim ser considerado o primeiro dos sete povos da segunda fase jesuítica, embora os demais povos o considerem como 1690.

Na definição dos símbolos a cidade escolheu a representação da Cruz de Lorena, o que a diferencia dos demais seis povos do Brasil que escolheram a Cruz Missioneira como seu elemento identificador. A Cruz de Lorena tem sua origem na cidade de Lorraine, na França e é o símbolo dos bispos da igreja católica, a Cruz Missioneira tem sua origem atribuída à Cruz de Caravaca, que tem seu surgimento na cidade espanhola de Caravaca de La Cruz, local onde boa parte dos Jesuítas partiram para a América.

Estes erros ou escolhas de compreensão histórica podem ser sintomas de uma causa maior, a falta de conhecimento desta história, é reflexo da falta de educação patrimonial na cidade.

Considerações finais

Inicialmente cabe destacar a importância dos inventários como instrumento de registro de uma época. Salientamos que tanto o inventário Zavala de 1768, quanto o Inventário da Imaginária Missioneira de 1989/1992 (IPHAN), são de uma importância fundamental para a pesquisa, pois registraram em sua época a existência deste rico patrimônio cultural.

A análise de forma geral nos leva a algumas inquietações, pois as imaginárias jesuíticas consideradas aqui são de proprietários diferentes, todas em algum momento de sua existência passaram por intervenção para sua manutenção, e sempre por profissionais não qualificados para tal, o que provocou a descaracterização em alguns casos.

Os proprietários não possuem informações adequadas de como limpar, manter e até como proteger de eventuais infestações de fungos e insetos que possam vir atacar as peças.

Por não possuírem proteção legal (tombamento) o risco de destruição, mutilação e comércio ilegal é

enorme. O fato de não estarem tombadas em nenhum nível, as coloca sempre em risco, mesmo que sua existência tenha ultrapassado três séculos. É interessante registrar que na justificativa do relatório do inventário da imaginaria missioneira, falava que os dados ali levantados seriam utilizados para posterior tombamento das imaginárias, o que não ocorreu.

Analisando as peças individualmente chama atenção a descaracterização provocada por intervenção de “restauro” causada, por exemplo, na imaginária de São Francisco de Borja (RS/89.0001.0031). A intervenção sofrida deixou uma camada alta de tinta sobreposta, que acaba descaracterizando o patrimônio.

O que percebemos é uma falta de entendimento por parte da população local, que estas imaginárias são um patrimônio cultural uma extensão do patrimônio da humanidade, e precisam ser respeitadas e preservadas, quer seja pela população ou pelos órgãos gestores do patrimônio.

O patrimônio cultural jesuítico-missioneiro da cidade de São Borja não está nas ruínas. Está presente nos “Santos”, no conjunto de imaginárias esculpidas na Redução de São Francisco de Borja, presente no Museu, nas Igrejas e em cada altar cultuado na cidade ou no interior. Está na imaterialidade da fé, resultante de anos de adoração de seus proprietários e, principalmente, na formação identitária dos são-borjenses.

Ressaltamos que o ideal para a preservação deste patrimônio seria o seu tombamento em nível nacional, e posterior restauro realizado por profissional técnico habilitado, além de uma melhor localização do museu municipal que hoje guarda o acervo público do período reducional na cidade de São Borja. Disponibilizá-lo em um local mais acessível ao público, de fácil acesso e apropriado tecnicamente para receber o acervo particular, seja por doação ou por permuta temporária. O ideal é que no futuro a população possa ter acesso a este acervo que é de todos e registra em cada talha um pouco do que foi nosso legado jesuítico-missioneiro.

O produto resultante da pesquisa circulou como exposição itinerante por diversas escolas de São Borja, ficando cerca de 15 dias em cada educandário, em dezembro de 2019 estava em exposição no Museu Apparício Silva Rillo quando tudo parou devido a pandemia de Covid-19, os banners foram recolhidos e ficaram a disposição no Sítio Preserva junto a uma pousada para turistas na cidade de São Borja. Durante este período foi montado um site para visitação online da exposição para ajudar as escolas nas atividades remotas. Em 2022 doamos os banners ao Museu Apparício Silva Rillo e hoje serve de suporte realizando itinerância por diversos locais. Realizamos muitas palestras, entrevistas sobre o nossa pesquisa, produzimos vídeos, livro e capítulo de livro sobre a temática e constantemente somos consultado pela população sobre novas descobertas de imaginárias que elas possuem em sua posse.

Em relação ao conceito de identidade a cidade de São Borja, que parece invisibilizar a sua identidade primeira, quando analisamos as influências culturais sofridas nos seus três séculos de existência, concluímos que o choque de etnias entre Charruas e Guaranis foi um fator influenciador e que contribuiu para que a cidade se afastasse, do ponto de vista identitário dos missioneiros de outras Reduções, que na sua imensa maioria eram povoados por indígenas da etnia guarani, ao contrário de São Francisco de Borja em que a maioria de seus habitantes eram Charruas.

Referências

- AHLERT, Jacqueline. **As miniaturas na imaginária missioneira** – O acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski. Dissertação de Mestrado em História. Passo Fundo: 2008. Universidade de Passo Fundo. 198 p.
- BAUER, Leticia Brandt. **Patrimônio Cultural, História e Memória: O arquiteto e o zelador** – São Miguel das Missões (1937 – 1960). Dissertação de Mestrado em Educação. Porto Alegre: 2006. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 168 p.
- BOFF, Claudete. **A imaginária guarani: O acervo do museu das Missões**. Dissertação de Mestrado em História. São Leopoldo: 2002. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 184 p.

- COSTA, Lucio. **Arquitetura Jesuítica no Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 5, p.09 – 103, 1941
- JORNAL A FEDERAÇÃO. Porto Alegre. 05 jun. 1893.
- _____. Porto Alegre. 19 jan. 1893.
- _____. Porto Alegre. 19 jan. 1922, p.12
- _____. Porto Alegre. 17 mar. 1885.
- JORNAL FOLHA DE SÃO BORJA. **Aberto inquérito policial no caso do pastor que queimou imagem missioneira**. 02 set. 2007
- _____. **Mitra querer leiloar as imagens missioneiras da Igreja Matriz São Francisco de Borja**. 15 dez. 1977, p. 02
- _____. **Polícia recupera imagens sacras roubadas**. 01 jun. 1991, p. 01
- _____. **Prefeitura impede venda de imagem missioneira**. 24 jun. 1993
- _____. **Recuperada mais uma imagem sacra**. 07 jun. 1991, p. 09
- JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO, **Após 145 anos, santo volta à terra de Jango**. 25 dez. 2009, p. 15 LEITE, Bazilisso. **Generalidade das missões jesuíticas 1531 – 1759 – Roteiro Histórico e Turístico das ruínas dos Sete Povos das Missões**. Vol I. 2ª Edição. Editora A4 LTDA. 1973 Porto Alegre
- MAESTRI, Mario. **A invasão de São Borja**. Jornal correio do Povo. Porto Alegre, 06 jun. 2015, p. 02.
- KARSBURG, Alexandre. **O eremita das Américas: a Odisseia de Um Peregrino Italiano no Século XIX**. 1ªEd. Santa Maria: Editora UFSM, 2014
- NASCIMENTO, Ana Ollivia do e OLIVEIRA, Maria Ivone de Ávila (Org.) **Bens e Riquezas das Missões**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2008
- OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. **Identidade e interculturalidade história e arte guarani**. 2ª Edição. Editora UFSM. 2013. Santa Maria
- REVISTA ARMAZÉM DA CULTURA, São Borja. Editora Conceito, 2008
- RILLO, Apparício Silva e O'DONNELL, Fernando O.M. **Populário são-borjense**. Ed. Nova Prova, São Borja, 2ª Ed. 2004.
- RODRIGUES, José Fernando Corrêa. **Resquícios Jesuíticos e Missioneiros na Terra dos Presidentes e a potencialização para o desenvolvimento do turismo**. Especialização em imagem, história e memória das Missões: Educação para o patrimônio. São Borja: 2014, Universid.

O palco agora é rua: a identidade das Danças Urbanas na cidade de Santa Maria/RS em sua trajetória histórica

Jéssica Lóss Barrios
Odailso Sinvaldo Berté

Introdução

O Hip Hop é um movimento sociopolítico-cultural que funciona como um dispositivo transformador identitário político-social, Segundo o pesquisador em Danças Urbanas, Educador Físico e Coreógrafo Henrique Bianchini (2017).

Foi a partir da pesquisa para Trabalho de Conclusão de Curso na graduação de Comunicação Social em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria, em que tive como objeto de estudo elaborar um documentário de título: “Danças Urbanas: um estilo documentado” que trouxesse um viés diferente da cultura *Hip Hop* em relação à abordagem da mídia televisiva, observei a necessidade de continuar meus estudos sobre a temática por acreditar que o meio acadêmico contribui para perpetuar/possibilitar reflexões sobre o tema e democratizar o acesso às culturas vistas como periféricas.

Compreendo a história da Dança de Rua e da cultura *Hip Hop* no Brasil como um patrimônio histórico que merece registros sobre seu pertencimento e significação no âmbito social, assim, foi proposto como tema da presente pesquisa: a (re)configuração da identidade das Danças Urbanas (conhecida em sua origem como *Break*) em Santa Maria – RS, na qual tenho maior vivência como Dançarina e participante ativa de vários festivais de dança e eventos da região, logo pensando na história da cidade irei me delimitar a descrever a história dessa dança no local entre os anos de 1990 - 2019, bem como as incidências na reconstrução da identidade cultural dos corpos-sujeitos que desenvolvem essas práticas artísticas e culturais.

Atualmente, segundo o autor Guarato (2010), essa dança é popularmente conhecida no Brasil como Dança de Rua, Danças Urbanas ou Danças Sociais e na maior parte do mundo como *Street Dance*. Pensando nas questões apresentadas e enfocando o recorte temporal compreendido entre os anos 1990 a 2019 propõe-se como problema de pesquisa a seguinte indagação: “Como os processos de (re)configuração das Danças Urbanas em Santa Maria – RS possibilitam formas de reconstrução da identidade cultural dos corpos que dançam?”

O estado da arte se desenvolveu através de pesquisas sobre a história dessa cultura, objetivando buscar a conceituação da cultura *Hip Hop* e as reconfigurações da identidade cultural das Danças Urbanas dentro do contexto midiático ao longo do tempo. Dentre as pesquisas encontradas, destaca-se o trabalho da Professora da USP, Andréia Vieira Camargo (2014), intitulado “A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil”. O texto apresenta a importância de produzir um trabalho que valorize a identidade cultural das Danças Urbanas, pois, como um estilo de resistência, ela precisa de espaços para se manifestar dentro da sociedade. Para a autora, desde sua origem, a dança é abordada de forma generalizante e simplificada, não sendo valorizada como uma arte. Seguindo a construção do trabalho, trago também o texto de Tauane de Aquino Lacerda (2016) de título “A Dança de Rua no Rio Grande do Sul a partir do grupo Batida de Rua de 1997 a 2009”, que contribuiu muito no

processo de coleta de dados referente ao registro histórico dos grupos mais antigos do Rio Grande do Sul, o que aportou no processo de construção do presente projeto de pesquisa com os grupos de Danças Urbanas de Santa Maria, já que faço um estudo da Dança de Rua de Santa Maria, articulando um levantamento da reconfiguração da identidade cultural vivida pelos grupos desde sua origem até a atualidade.

As produções e discussões sobre dança sempre disputaram por espaços culturais que hierarquicamente foram construídos para outras artes, tais como: literatura, teatro, cinema, escultura, música, pintura, arquitetura, entre outras. As Danças Urbanas sempre encontraram dificuldades desde sua origem para conquistar visibilidade no sistema das artes e na mídia televisiva de forma geral. Especificamente, somente a partir da década de 1990, elas conquistaram espaço na mídia televisiva brasileira. Isto se deu com o surgimento do jornalismo cultural (CAMARGO, 2014). No entanto, passados quase 30 anos, elas permanecem com o rótulo de uma cultura marginal, tendo ainda dificuldades para se destacar dentro do sistema das artes.

A partir disso, as justificativas desta pesquisa estão ancoradas por questões que envolvem a busca por um estudo que valorize as Danças Urbanas como um patrimônio cultural com o intuito de preservar sua memória e identidade cultural. Além disso, saliento a importância deste trabalho como uma oportunidade das Danças Urbanas alcançarem mais visibilidade no espaço acadêmico, ao mesmo tempo em que, será uma forma de contribuir para o desenvolvimento dos saberes e pesquisas nas áreas do patrimônio cultural imaterial, comunicação, dança e afins.

A partir disso, pelo fato de eu ser dançarina-coreógrafa do estilo há dez anos, e sabendo da dificuldade da Dança de Rua associada à cultura *Hip-Hop* e nascida da periferia para romper barreiras em busca de espaços na sociedade, vejo nesta pesquisa uma oportunidade de comunicação entre estudos da cultura *Hip Hop* e comunidade santa-mariense ao apresentar a luta diária das Danças Urbanas em busca de visibilidade dentro da cultura, reforçando seu importante papel como movimento social e político.

Historicamente, esse estilo de dança surgiu como forma de protesto da realidade em que se vivia, e por isso, representam contextos sociais diferentes, o que não é diferente hoje, já que, com o advento de toda tecnologia, a Dança de Rua se reconfigura adotando outras práticas de ativismo político ao adaptar sua estrutura para se enquadrar em: festivais de dança, *flashmobs*⁵,

filmes, videoclipes e plataformas da internet.

Somado a isso, o objetivo geral do estudo buscou compreender como a identidade cultural das Danças Urbanas se reconfigurou ao longo dos anos em busca de visibilidade e conquista de espaços culturais dentro da sociedade. Para tanto, como objetivos específicos estive: (1) compreender e contextualizar o surgimento das Danças Urbanas e suas características identitárias, através do estudo das suas territorialidades, fronteiras e estilos; (2) verificar as mudanças da identidade cultural ocorridas nos grupos de dança santa-marienses ao longo dos anos; (3) investigar os processos históricos/culturais que dialogam e influenciam a dança de rua na conquista de popularidade e espaços culturais na cidade de Santa Maria; e (4) produzir um audiovisual, estilo documental, que evidencie os estilos dentro das Danças Urbanas com os quais mais me identifico. Para cumprir o quarto objetivo, fiz uma seleção de estilos, buscando uma cronologia de acordo com a evolução da dança e suas reconfigurações entre o período dos anos 1990 até os tempos atuais (período em que ocorrem importantes mudanças neste estilo de Dança de Rua em Santa Maria – RS), porém de uma forma mais livre, tendo enfoque para estilos mais “*femme*” (femininos) dentro das Danças Urbanas.

Na pesquisa promovo uma reflexão sobre a identidade cultural das Danças Urbanas e sobre o termo identidade cultural por se tratar de um assunto recente e de importância no âmbito social, visto todos os

conceitos e problemas que os cercam, marcados por conflitos sociais, grupos periféricos e lutas por espaços. Assim, segundo Bauman (2005), as ciências da comunicação e as ciências sociais como um todo, no passado, enxergavam as colocações sobre identidade cultural como um mero objeto de meditação filosófica. Para o autor foi somente a partir do século XX que essas áreas passaram a ver a importância de se notar a emergência da discussão das identidades como pauta necessária para compreensão das temáticas sociais.

Desenvolvimento

O primeiro capítulo de título “Metodologia de Pesquisa” apresento minha trajetória dentro da dança e o processo metodológico de desenvolvimento do mapeamento e do processo criativo. Dentre os principais autores e pesquisadores que embasam essa este capítulo estão os autores: Verena Alberti (1991), Hershmann (1997), Syd Field (2001), Guimarães (2008), Guarato (2010), Katz (2010), Orlandi (2012), Ejara (2015) e Bianchini (2017).

O levantamento (com as entrevistas, relatos, registros) fornece os elementos para o processo criativo e para a interpretação e análise desses dados que resultarão no texto da dissertação. De forma resumida, a minha trajetória na dança começou aos 10 anos de idade quando tive pela primeira vez a oportunidade de ingressar em uma coreografia no estilo livre através de um projeto da escola Edna May Cardoso localizada no bairro Cohab Fernando Ferrari em Camobi conhecido por “Escola Aberta” em que fui convidada pela Coreógrafa do projeto para participar, já que frequentava a escola com uma amiga que estudava nela. A partir daí minha paixão pela dança começou e aos 11 anos de idade eu sugeri na minha escola de nome Escola Municipal de Ensino Fundamental Antônio Gonçalves do Amaral que pudesse existir um projeto de dança também.

A Professora de Educação Física do meu colégio, Rosana Severo, decidiu naquele mesmo ano (2004) propor uma atividade para todos os alunos(as) em que se tratava de desenvolver alguma atividade com turmas mais iniciais da escola (turno da tarde), já que éramos estudantes da quinta série e do turno da manhã, foi então que nessa oportunidade eu decidi junto com uma colega de nome Jéssica Rissi desenvolver uma atividade relacionada à dança. Após concluir naquele ano a atividade e obter minha nota, tecnicamente o projeto não iria continuar, porém com vontade de seguir com as aulas de dança na escola, pedi para a direção do colégio para que pudesse continuar com essa atividade, e com a ajuda da Professora Rosana eu obtive a autorização e segui como coreógrafa no projeto.

Os anos foram passando, muitas coreografias desenvolvi no colégio, tenho álbuns, fotos reveladas e muita história que com a ajuda da Professora Rosana fomos construindo e conquistando a partir de participação em festivais e eventos de dança representando a escola. Os eventos mais marcantes foram: festival do Clube Recreativo Dores, festival do colégio Coração de Maria, festival de Camobi e o primeiro evento competitivo que integramos de nome Cid Legal Canta e Dança em que obtivemos a colocação de segundo lugar que resultou em minha primeira premiação em dança que tenho guardado em caixa até hoje o “*game boy*” (videogame de mão) que ganhamos juntamente com um cofre da caixa com valor de 100 reais na poupança.

Após eu concluir o ensino fundamental, fui aprovada e ingressei no Colégio Técnico Industrial de Santa Maria (CTISM). Nele, passei a estudar por turno integral, o que me fez focar somente nos estudos. Os alunos(as) da Escola Antônio Gonçalves do Amaral em parceria com a Professora Rosana deram continuidade no projeto de dança, na qual, às vezes eu ia à escola visitar e dar uns “toques” nas coreografias conforme me organizava.

Após me formar no CTISM, no ano de 2011, eu decidi ingressar em um grupo de dança como dançarina para desenvolver mais técnicas e aprendizados na área. Foi então que ingressei em uma companhia que conheci através dos eventos que ia com a escola: *Cia Hip Hop Mekanik Street Dance* dirigido pelo Coreógrafo Vitor Escobar. Nesse grupo encontrei minha verdadeira paixão na dança: as Danças Urbanas, na qual viajei a vários festivais, fiz *workshops*, cursos e com a equipe ganhei diversas premiações até que decidi sair no ano de 2013 por questões de organização quando ingressei na faculdade de Jornalismo.

Nesse mesmo ano, a pedido da Professora Rosana voltei para a escola Antônio Gonçalves do Amaral para continuar desenvolvendo meu projeto de dança, já que sendo eu a coordenadora e coreógrafa da equipe conseguiria, desta forma, conciliar meus horários da faculdade com a dança. Então, no ano seguinte (2014), após 10 anos de projeto na escola, as atividades de dança passaram a ser realizadas na Associação dos Moradores do bairro Santa Lúcia, em virtude da Direção não concordar com a continuação das atividades na escola pela falta de estrutura física do ambiente para realização dos ensaios. O piso de concreto atrapalhava no desenvolvimento das coreografias e a falta de isolamento acústico fazia com que as músicas ecoassem pela escola inteira atrapalhando os Professores durante as aulas. A partir disso, para que o projeto não acabasse, eu e os alunos que dançávamos na escola passamos a dividir valores mensalmente que pudessem pagar o aluguel da Associação que ficava ao lado da escola, facilitando o acesso dos alunos aos ensaios.

Da modalidade de dança Estilo Livre (estilo que mistura em uma mesma coreografia várias bases de modalidades diferentes de dança de forma improvisada e sem se deter a técnica), naquele momento com a oportunidade de ter uma melhor estrutura de espaço e com um chão mais adequado, o grupo passou a desenvolver coreografias na modalidade Danças Urbanas, já que eu estava estudando o estilo através da realização de cursos de dança na cidade e região e pela experiência que obtive através da companhia de dança *Mekanik Street Dance* de Santa Maria.

A partir disso, o grupo passou a se tornar um projeto independente, deixando de ser Grupo de Dança da Escola Antônio Gonçalves do Amaral para ser Grupo de Dança Ritmo de Camobi, nome escolhido por todos os(as) alunos(as) por simbolizar a identidade da equipe, já que todos(as) dançarinos(as) moravam no bairro. Desde então, como equipe independente, o grupo passou a aumentar o número de dançarinos, pois podia convidar estudantes de outras escolas que não fossem só da escola Amaral, o que tornou o grupo uma equipe que passou a oportunizar um espaço para que muitas crianças e adolescentes de Camobi pudessem se inserir em uma nova cultura, até então não desenvolvida no bairro: a cultura do *Hip Hop*, com enfoque para a Dança de Rua com uma mensalidade acessível de pagar. Somado a isso, no ano seguinte (2019), optamos por abrir novas modalidades na equipe Ritmo de Camobi, tais como: *jazz*¹, *kpop*², *jazz funk*³, zumba e entre outras que ampliasse nossa visão de equipe que se limitava somente ao estilo das Danças Urbanas.

No ano de 2020, em função da pandemia nosso grupo trabalhou com aulas online e muitas produções de vídeos e *lives* (transmissões de vídeo) no *Instagram* que trouxeram uma visibilidade bacana para equipe, já que com eles promovemos trabalhos voluntários de arrecadação de alimentos e dinheiro para ajudar famílias carentes que estavam necessitadas, todos esses projetos organizamos em parceria com

¹ Jazz é um estilo de dança que recebe influência e princípios técnicos do ballet e dança contemporânea.

² Kpop é um estilo de dança originado na Coreia do Sul.

³ Jazz funk é um estilo de dança que mistura técnicas do jazz com danças urbanas.

a Santoorin – casa de show e bar de Camobi que nos emprestou a localidade para esses eventos até estarmos retornando aos poucos com aulas presenciais na academia Sport System, onde trabalhamos com as aulas de dança do Ritmo de Camobi.

Atualmente o grupo tem várias modalidades para além das Danças Urbanas como: *ballet*⁴, *jazz*, *kpop*, *jazz funk* e *zumba*⁵ e também se organiza na montagem de espetáculos da equipe, sendo que um dos propósitos é de também seguir com projetos beneficentes com objetivo de arrecadação de alimentos não-perecíveis e agasalhos para ajudar instituições e comunidade carente da cidade com a construção do espetáculo “O Palco Agora é Rua” que acontece 1 vez por ano no Theatro Treze de Maio. Um dos objetivos do evento é de dar aulas gratuitas de dança nas escolas de regiões periféricas da cidade, além de facilitar o acesso do público em geral para integrar no teatro, já que os ingressos para o evento tem preços acessíveis ou são trocados por doações. A realização do espetáculo em formato beneficente só foi possível em virtude das aprovações da nossa equipe nos editais de apoio à cultura do Estado “Pró- Cultura” e “Aldir Blanc” com apoio da prefeitura com custos do evento, que permitiu que os Coreógrafos pudessem inserir dentro da atividade alunos(as) de escola da periferia da cidade, já que se prontificaram em contrapartida dar aulas gratuitas, inserindo esses jovens dentro do espetáculo, promovendo assim a inclusão social.

O segundo capítulo “Aspectos Históricos das Danças Urbanas no Mundo e no Brasil” apresentou a história da Dança de Rua de forma geral (mundo) até chegar ao Brasil, buscando referências desde sua origem no *Breaking* em 1970, até se popularizar em seus diferentes estilos no século XXI. A partir disso, tendo em vista que não existem tantos documentos históricos no Brasil sobre a história da Dança de Rua em especial, em Santa Maria – RS, em busca de uma construção justa e o mais fiel possível dentro de sua trajetória histórica, foi buscado referências em leituras de livros, trabalhos científicos, documentários, além da realização de entrevistas com pesquisadores(as) e dançarinos(as) da área. Com isso, busquei uma construção cronológica dos estilos das Danças Urbanas mais praticados no Brasil, fazendo uma comparação com os estilos mais utilizados em Santa Maria. Para descrever sobre a trajetória dos estilos tive o auxílio dos pesquisadores e Coreógrafos de Danças Urbanas referências no Brasil, tais como Henrique Bianchini e Frank Ejara, além de ter tido à contribuição de dançarinos e pesquisadores mais experientes da cidade, como Vitor Escobar, Alcione Gehrcke, Paulo Coelho, Vinicius Fernandes e Jean Mendes.

Dentre as leituras de trabalhos científicos e livros que contribuíram na construção teórica deste capítulo, estão: *Dança de Rua: Corpos para além do movimento*, de Rafael Guarato; *Abalando os anos 90 – Funk e Hip Hop: Globalização, violência e estilo cultural*, de Hershmann (1997); *O Papel da Dança na (Sub) cultura Hip Hop*, de Guimarães (2008); *A Dança de Rua no Rio Grande do Sul a partir da trajetória do grupo Batida de Rua de 1997 a 2009*, de Tauane de Aquino Lacerda (2016); *História e Dança: Um olhar sobre a cultura Popular Urbana – Uberlândia 1990/2009*, de Rafael Guarato (2010); *Dança de Rua*, de Ana Cristina Ribeiro Silva (2014); e *Danças Urbanas no Brasil: Relatos de uma história*, de Laiz Crozera Torres (2015). Entre os documentários cito a referência americana “*Hip Hop History Part 1 Documentary*” (2009); *A história do Hip Hop – USA e mundo (capítulos de 1 a 5)* (2013); Documentário “*Griot Urbano – Início do Hip Hop*” (2017); *Hip Hop Evolution* (2016). Para finalizar, entrevisto Frank Ejara e Henrique Bianchini, artistas considerados referências históricas brasileiras na pesquisa em Danças Urbanas. Com isso, busco uma construção cronológica dos estilos das Danças Urbanas no Brasil fazendo uma

⁴ *Ballet é um estilo de dança clássico com movimentos técnicos e precisos que teve origem na Itália.*

⁵ *Zumba é um programa de dança fitness originado na colômbia com ritmo latino.*

comparação com os estilos mais utilizados em Santa Maria, tendo a contribuição dos dançarinos e pesquisadores da cidade, região e país

O *Hip Hop* emergiu em meados da década de 1970 nos subúrbios negros e latinos de Nova Iorque. Estes subúrbios, verdadeiros guetos, enfrentavam diversos problemas de ordem social como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestrutura e de educação, entre outros. Os jovens encontravam, na rua, o único espaço de lazer, e geralmente entravam num sistema de gangues, as quais se confrontavam de maneira violenta na luta pelo domínio territorial. As gangues funcionavam como um sistema opressor dentro das próprias periferias - quem fazia parte de algumas das gangues, ou quem estava de fora, sempre conhecia os territórios e as regras impostas por elas, devendo segui-las rigidamente.

Neste cenário em 1967, tem-se um DJ de 18 anos conhecido Clive Campbell, de nome artístico Kool Herc⁶, um dos grandes impulsionadores dessa cultura. Eles introduziram uma forma de recitar versos improvisados sobre o instrumental das músicas mais conhecidas (*Soul* e *Funk*). O solo musical de onde iria nascer o *Hip Hop* estava armado com o *Soul* e o *Funk*, uma revolução musical nos Guetos de Nova Iorque. No final dos anos 1960, o DJ Kool Herc trouxe da Jamaica a técnica dos famosos *Sound Systems*⁷ de Kingston com os *Discos-Móviles*. Somado a isso, junto com Kool Herc, o DJ estadunidense Afrika Bambaataa⁸, pseudônimo de Kevin Donovan, também de origem Jamaicana, trouxe com ele bases e técnicas artísticas para o *Hip-Hop* formando assim “uma nova cultura que se expandia nos bairros negros e latinos da cidade de Nova York e que congregava DJs⁹, MCs¹⁰, *Writers*¹¹ (grafiteiros), *B. boys* e *B. girls*¹² (dançarinos de *Breaking*) segundo o autor (RONSINI, 2007, p.14). A partir disso, no final dos anos 1960, através dos *Disc-Jockeys* (DJs) jamaicanos (revolucionários e idealizadores do movimento *Hip-Hop*), chegou aos Estados Unidos uma nova cultura, especificamente no bairro do *Bronx*, situada no norte de Nova York. Uma diferenciada técnica de mixagens de discos de vinil fez com que o cenário noturno mudasse, na época, já que a maior parte das esquinas dos quarteirões da cidade passou a aglomerar pessoas que queriam curtir essas músicas que se transformaram em verdadeiras festas, conhecidas pelos moradores do *Bronx* como *Block Parties* (festas do quarteirão).

Segundo os autores Pimentel (1997) e Fradique (2003), como os trechos só de instrumental chamados de *Breaks* eram curtos, Herc teve a ideia de usar um *mixer*¹³ (mixagem) e dois discos idênticos para repetir indefinidamente o mesmo pedaço de música, criando o conceito de *Break Beat*. No início, Kool Herc apenas cantava algumas gírias e ditados populares, através de brincadeiras com o público, porque quase todos se conheciam. Com o sucesso das festas, os improvisos (*Freestyle*) foram ficando cada vez mais elaborados. Nessa época, o *Rap*¹⁴ ainda era conhecido por “*Mcing*” (ato relativo ao MC ou Mestre de Cerimônia). Nesta mesma época, além do *Rap*, outras manifestações artísticas desenvolviam-se nos guetos

⁶Clive Campbell, também conhecido como Kool Herc e Dj Kool Herc vindo da Jamaica, considerado um dos fundadores da cultura Hip Hop em função de movimentar as festas de esquinas conhecidas como Block Parties.

⁷Sound System é um sistema de som do grupo disc jockeys (DJs) engenheiros e MCs, que marcou o início da geração Hip Hop.

⁸Afrika Bambaataa é nome artístico de Lance Taylor atuante como Dj, cantor, compositor, produtor e ativista estadunidense da cultura Hip Hop conhecido por ser líder na Zulu Nation.

⁹DJ (Disc Jockey), que é o instrumentista que toca e acompanha os MCs.

¹⁰MC (abreviatura de Master of Ceremony) é o cronista da periferia que relata poeticamente a realidade dos guetos. É o cantor de rap.

¹¹Graffiti, que procura, por meio do desenho, expressar a revolta, a realidade e o cotidiano dos guetos.

¹²B-boy e B-girl são dançarinos do estilo Breaking.

¹³Mixer é uma espécie de mix que o Disc-Jockeys ou Disco móviles usa como variação de som nas festas de rua.

¹⁴Rap é abreviação do termo “Rhythm and Poetry” traduzido para Ritmo e Poesia sendo um dos elementos que compõem a cultura Hip Hop.

americanos: as gangs de *Break*. Ao mesmo tempo que procuravam quem dançasse melhor, essa era uma forma de retirar jovens da rua. A explosão do **Breaking** aconteceu na década de 1970 com a apresentação do grupo *LA Lakers* na abertura do maior programa de premiação da música negra, o *Soul Train*. A partir disso, Herc em suas famosas festas, introduziu mais uma curiosidade, dois bailarinos conhecidos como *The Nigga Twins*¹⁵. Segundo Pimentel (1997), as *Break Beats* que levaram ao aparecimento dos *B-Boys (Break Boys)*, bailarinos que dançavam ao som destas batidas. Os “*Niggers Twins*” foram à primeira *Crew* de *B-Boying*. No entanto, existem registros de participações de *B-boys* em concertos do cantor norte-americano James Brown¹⁶ – 1969, responsável pela difusão da música *Funk*, criada através da influência de vários ritmos negros como o *Blues, Jazz, Soul* e *Rhythm and Blues* e assim se dá o surgimento da dança dentro do movimento *Hip Hop*. Para além da música e da dança, surge o *Graffiti* (Grafite), que inicialmente funcionou como *Tag* (assinatura) de jovens em 1970 que escreviam seus nomes nas paredes. Taki 183, o grande mestre do *Pixo*, fez uma revolução em Nova Iorque ao lançar suas *Tags* por toda cidade, sendo noticiado até no *The New York Times*.

Nesta época, *Graffiti*, *Breakers* e *Rappers* não tardaram a realizar as primeiras atividades conjuntas, afinal, conviviam no mesmo espaço e lutavam reivindicando os mesmos direitos. Em setembro de 1976, *Grandmaster Flash*¹⁷ organizou uma festa para mais de 3 mil pessoas. Reuniu-se o maior número de bailarinos antes que o *Hip Hop* se tornasse conhecido fora de Nova Iorque. Com a grande violência causada pelas gangues do *Bronx*, o *DJ Afrika Bambaattaa* propôs uma união dos quatro elementos que formam a cultura *Hip Hop*, os quais são: o *grafitte, MC, DJ e o Break*. A ideia era que as *gangs* resolvessem suas diferenças através da dança e dos outros elementos do *Hip Hop* promovendo uma batalha não violenta por meio da arte (ALVES, 2004).

Afrika Bambaattaa também foi o “responsável por unir os termos *Hip* e *Hop*, que vem dos verbos em inglês “*to hip*” que quer dizer movimentar os quadris, e “*to hop*” que significa saltar, termo nomeado em 1968 para denominar os encontros entre *Djs* e *MCs*” (CASSEANO, ROCHA; DOMENICH, 2001). O *Hip Hop*, enquanto um termo da língua inglesa, tem origens mais antigas do que pode parecer. A palavra “*hip*” é utilizada desde 1898 para se referir a algo atual, acontecendo no exato momento em que é falada. Já o “*hop*” faz referência ao movimento de dança. Esse tipo de manifestação cultural urbana se caracterizou por representar as classes mais pobres e por ser uma cultura de luta contra a discriminação, a violência e também as injustiças sociais e econômicas vividas nos Estados Unidos. Assim, surgiu a cultura do *Hip Hop*.

Somado a isso, saliento que dentro das atividades culturais do movimento *Hip-Hop*, este trabalho tem como enfoque o elemento dança (*Break*). Para isso, explico que no Brasil o *Breaking* ganhou força com o movimento *Hip-Hop* por volta dos anos 1980, através de filmes como *A loucura do Ritmo (Beat Street)*¹⁸ de 1984, dirigido por Stan Lathan, que mostra a cultura *Hip-Hop* de Nova York ligada à dança, e também o filme *Breakdance*¹⁹ (1984), dirigido por Joel Silberg. Essas obras cinematográficas marcaram as Danças de Rua no país, conforme explica em entrevista o coreógrafo e referência na cultura *hip-hop* no Brasil, Frank Ejara (2011), pois foram responsáveis por mostrar o *Breaking* às telas de cinema do Brasil.

¹⁵*The Nigga Twins* eram um duo de breakers que dançavam na quebrada da música misturando Street Dance com outros estilos.

¹⁶James Brown foi um cantor, dançarino e compositor reconhecido como um dos maiores artistas no século XX.

¹⁷Grandmaster Flash, que foi um dos seguidores de Kool Herc, criou o scratch que se caracteriza pela utilização da agulha do toca-discos arranhando o vinil em sentido anti-horário (VIANNA, 1987).

¹⁸Beat Street teve Direção de Stan Lathan nos EUA: Atlantic Records, 1984. 1 filme (106 min).

¹⁹BreakDance teve direção de Joel Silberg, lançado no ano de 1984.

Além disso, nessa mesma época, o *Hip Hop* (e, portanto, o *Breakdance*) enquanto movimento sociocultural passou a ter maior visibilidade no Brasil a partir da década de 1990 através dos videoclipes dos cantores pop estadunidenses: Michael Jackson e Madonna.

O terceiro capítulo de título: “Danças Urbanas: a cultura *Hip Hop* como expressão de identidade a partir dos Estudos Culturais” compreende os conceitos sobre identidade, cultura e patrimônio cultural, a partir da perspectiva dos estudos culturais. Neste capítulo, entre os principais autores estudados estão: Kellner (2001), Hall (1997), Woodward (2000), Bauman (2005), Freire Filho (2005) e Escostesguy (2001). O intuito principal foi teorizar através da memória a luta constante das Danças Urbanas na busca por espaços na sociedade, desde sua saída da periferia até alcançar grandes centros urbanos. São apresentados conceitos importantes que contribuem no entendimento da formação da cultura *Hip Hop*, tais como: representações, estereótipos, preconceito, minorias, hegemonia, resistência (contracultura) e subversão, mostrando a transição desse movimento de uma cultura interpretada como marginal para uma cultura central (mundial). Este capítulo também compreende os conceitos sobre identidade, cultura e patrimônio cultural, a partir da perspectiva dos Estudos Culturais – EC, com o intuito de abordar através do registro da memória a luta constante das Danças Urbanas na busca por espaços na sociedade, desde sua saída da periferia até alcançar grandes centros urbanos. Além de aproveitar a ideia de conquista de espaços para mostrar que entre as ressignificações das Danças Urbanas estão as de gênero, começando pela conquista e posições de destaque das mulheres dentro das Danças Urbanas.

Existem várias concepções acerca da identidade, sendo que elas variam de acordo com o povo, valores éticos e morais, etnia, língua, costumes, religião, culinária e traços específicos. Falar de identidade é perceber mudanças e diversidade de comportamentos. Por exemplo, ao estudar a identidade cultural das Danças Urbanas, estou falando de um grupo de indivíduos que interiorizaram determinados significados e valores dessa cultura para si, isto é, de um grupo de indivíduos unidos pelo movimento *Hip Hop* e por suas características específicas, que vão desde vestimentas até comportamentos.

A identidade de um indivíduo também é definida por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade. Segundo Castells (2002), não é difícil concordar que toda e qualquer identidade é construída, já que a construção da identidade está relacionada também à matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Somado a isso, de acordo com a perspectiva dos Estudos Culturais, Williams (1985, p.

9) atribui à cultura o papel de estabelecer um “bem” comum e influenciar os modos de pensar. Assim, entende-se que ela é fundamental para a produção de significados em um terreno de lutas e negociações entre os grupos envolvidos (FRANÇA, 2017). A forma de se garantir a preservação dos valores culturais da sociedade e a inserção do patrimônio cultural no cotidiano das comunidades passa necessariamente por ações voltadas para a sensibilização dos cidadãos, sujeitos da transformação social e importantes agentes para se alcançar o desenvolvimento sociocultural. Ao pronunciarmos a palavra patrimônio nos vem logo à mente a noção de bens, objetos de valor, memória, herança, algo que se constrói e se acumula com o passar do tempo, podendo assumir valor não só econômico ou de uso, mas afetivo e até mesmo simbólico, desde que com eles nos relacionemos pelo vínculo do apoderamento. Ao falar de Danças Urbanas estamos associando a cultura as formas de expressão, modo de falar, de criar, de fazer, de viver, usar são bens imateriais que se incorporam a alguém e na coletividade, de tal maneira que passam a referenciar uma identidade.

Partindo desse exemplo, de forma mais ampla, percebemos que o conjunto de bens de valor com

significado coletivo, a considerar a sua singularidade, representa o patrimônio de um grupo de pessoas, de um país ou até mesmo da humanidade. Todavia, patrimônio tem relação intrínseca com a cultura - o conhecimento que vai sendo acumulado num processo dinâmico de aprendizado por um indivíduo ou grupo social, durante a sua trajetória e que é transmitido às novas gerações como legado cultural. Portanto, é a herança cultural acumulada ao longo do tempo pelos homens, agentes das realizações e história de uma sociedade, que denominamos de patrimônio cultural.

A cultura *Hip Hop* vai além de uma subcultura, ela é uma cultura própria, já que está associada a uma cultura de rua, uma vez que suas origens estão nas ruas de Nova Iorque, mais concretamente no bairro *Bronx*. É um movimento caracterizado pelo senso crítico e grupos de resistência. Busca constantemente visibilidade, seja através da arte com o grafite, da música com reflexões sociais por meio do *Rap* e da dança com gestos e movimentos associados a elementos históricos e culturais vivenciados pelos sujeitos que dançam.

O quarto capítulo de título “Identidade das Danças Urbanas em Santa Maria/RS” trouxe um mapeamento dos grupos de Danças Urbanas da cidade de Santa Maria, seu histórico, descrição, preferência de estudo de estilos e situou a respeito dos eventos locais de referência relacionados à dança. Entre os entrevistados, selecionei as companhias de dança que possuem mais de 10 anos dentro da área das Danças Urbanas na cidade, evidenciando suas experiências e história da dança como: Vitor Escobar, Alcione Gehrcke, Paulo Coelho e Jean Mendes.

De forma resumida, no Rio Grande do Sul, especificamente em Santa Maria, o estilo *Breaking* chegou em 1993, com o grupo *Black Birds MC's* que trabalhavam mais *Funk*, uma espécie de *Funk Soul* [...]” fala do entrevistado e Coreógrafo em Danças Urbanas Vitor Escobar (2020), pioneiro na cidade de Santa Maria dentro da cultura *Hip Hop* em se tratando da dança local. Desde essa data, o estilo passou a se expandir cada vez mais, adotando nomenclaturas, estudos, formando grupos, festivais, entre outras atividades relacionadas às Danças Urbanas. No Rio Grande do Sul, o *Hip-Hop* teve como referência inicial as festas *Soul* e *Funk* que equipes de *Black Music* faziam nas comunidades e salões de Porto Alegre – RS. Nessas festas, segundo Vitor (2020) “[...] eram comuns performances de grupos de *Funk* e de dançarinos individuais de *Soul* [...]”. Ao que complemento com o pesquisador em Danças Urbanas Ronsini (2007) ao dizer que “em 1982, começaram surgir informações de uma dança nova que incorporava movimentos robóticos nas coreografias do *Soul* e *Funk*.” (RONSINI, 2007, p.158).

Somado a isso, dentro do estilo em Danças Urbanas na cidade de Santa Maria, de acordo com o entrevistado Vitor Escobar (2020), nos anos 1989 havia uma geração de adolescentes que dançavam e começavam elaborar passinhos próximos das Danças Urbanas a partir do som *Disco Music* utilizado pelos Djs na época e que deram origem ao movimento de dança *Dance Music*.

Para Escobar (2020), em Santa Maria, a Dança de Rua surgiu na região leste da cidade, especificadamente na Cohab Santa Marta, considerada o berço do *Hip Hop* no local. Lá muitos grupos de Danças Urbanas se formaram como: *New Rithm House*, Os Paquitos, *Cash Box*, *Eletro Boys*, *Free Dance*, dentre outros que foram surgindo paralelamente em várias partes da cidade. Em sua grande maioria, os grupos se formavam a partir de encontros nas festas através dos passinhos ou também nas ruas onde duelavam muitas vezes com passos de dança, de forma a se divertir e praticar a dança.

Entre as entrevistas e seguindo a cronologia da história da cidade, tive a oportunidade de conversar com um dos Coreógrafos que junto com Vitor Escobar também construiu a história da dança da cidade, me refiro a Alcione Gehrcke (2020), atualmente Educador Físico. Com ele, pude entender que o contexto da dança em Santa Maria começou muito antes, por volta dos anos 1984 com treino de *Breaking* a partir da

motivação e referência que eles tiveram com a produção da novela “Partido Alto”, exibida pela de 7 de maio a 24 de novembro de 1984, escrita por Aguinaldo Silva e Glória Perez. A novela trazia em sua vinheta de abertura um grupo de *Breaking* e outro. Usando roupas coloridas e prateadas, eles dançavam ao som de “Enredo do Meu Samba”. Foi a abertura mais longa já feita, com cerca de quarenta segundos a mais que as outras. Essa novela, segundo Gehrcke (2020) fez o *Breaking* invadir a cultura brasileira, incluindo a cidade, motivando ele a começar dançar e montar o primeiro trio do estilo *Breaking* local, o qual ficou conhecido por Geração 3000 que, posteriormente, veio a formar nos anos 1990 o grupo *Cash Box* com acréscimo de outros estilos e com formação de composições coreográficas. Assim, o entrevistado Paulo Coelho (2020), mais conhecido na cidade como Chocolate, dançarino, coreógrafo, produtor musical e responsável pelo grupo de dança da cidade Movimento de Rua que vai completar 21 anos neste ano, situa a fala do Alcione (2020) voltada para os grupos de dança, explicando que no tempo, nos anos 1990 “[...] o grupo *Cash Box* era responsável pelo estilo *House Dance*²⁵ e grupo o grupo *Black Bird* representava o estilo *Breaking* de Santa Maria [...]”.

Nessa época, em meados da década de 1990, os dançarinos e praticantes das Danças Urbanas na cidade de Santa Maria, também se baseavam em estudos técnicos da Dança de Rua através de filmes em fitas VHS e de festivais que aconteciam na época, como em Joinville – SC e pela televisão. Coelho (2020) em entrevista explica que [...] “o *Hip Hop* em Santa Maria só se conhecia por revistas ou programas de TV, quando eu tinha 16 anos, comecei a me interessar pela dança olhando videoclipes e programas de TV – o grupo Jackson Five e a partir disso vi que queria oportunidade na dança” [...].

Esse meio de comunicação televisivo apresentava também grupos considerados referências do país, como foi o caso do grupo de dança do coreógrafo Marcelo Cirino de nome “Dança de Rua do Brasil”, que motivou muitos dançarinos da época a buscarem mais estudos dentro da área da dança, inclusive o entrevistado Vitor (2020), que se motivou a dançar a partir das apresentações e técnicas de Cirino, ele nos conta que na época tinham muitas instruções através de fitas de vídeos com festivais de Joinville avaliando apresentações do grupo Dança de Rua do Brasil, suas referências na época, do Coreógrafo Marcelo Cirino, no qual ele teve a honra de conhecê-los, assim Vitor começou trazer noções básicas de palco, formação e técnicas dentro da dança.

Percebo que com programas de TV, fitas, revistas e jornais, dançarinos e pesquisadores da área foram se (in)formando com Danças Urbanas e conforme o tempo foi passando, tudo foi se modernizando, e assim começaram a ter mais conhecimento sobre a dança através da participação em festivais, eventos, cursos e *worksops* que também foram uma conquista dentro das Danças Urbanas, ou seja, sua ocupação em festivais.

O termo Danças Urbanas surgiu a partir de 2005 em Santa Maria, conforme já explicado e foi organizado para desmistificar os preconceitos que se tinha a respeito do nome *Street Dance*, que para versão em português se tornava Dança de Rua. Conforme o entrevistado Vitor, antes existia como definição de dança, através de movimentos culturais, movimento do *Hip Hop*. Naquela época existiam vários grupos de dança ao mesmo tempo: o *Free Dance*, *Cash Box*, entre outros grupos já citados e que foram os primeiros na cidade, mas que faziam parte de um movimento cultural que era o *Dance Music House*, composto por grupos de dança não formais.

Jean explica que quando começou a dançar em Santa Maria haviam grupos que se mantêm até hoje como Movimento de Rua, *Mecanic Street Dance*, Impacto Das Ruas e *Street Art*. Havia muitos outros, mas esses eram os principais na cidade. Basicamente os grupos se reuniam para ensaiar coreografias e competir em festivais, esse era o foco da maioria dos grupos.

Entre os estilos mais praticados em Santa Maria, em entrevista com os pioneiros das Danças Urbanas, Vitor Escobar (2020) e Alcione Gehrcke (2020), estão: *Breaking*, *Locking*, *House Dance*, *Popping*²⁰, *Hip Hop Dance*²¹, *Krumping*²², *Waacking*²³, *New Style Dance*²⁴ e *Jazz Funk*. Então, a Dança de Rua, Dança *Hip-Hop* ou também Danças Urbanas teve seu início marcado com o estilo *Breaking*, porém em Santa Maria foi um pouco diferente já que foi marcado também com outros estilos tais como: *Locking*²⁵, *Popping*, *Waacking*, *House Dance*, entre outros tipos que marcaram a história das Danças Urbanas na cidade.

No quinto capítulo de título “Análise do Processo de Construção do Produto: audiovisual - as danças urbanas em movimento” apresento de forma breve o produto desenvolvido a partir dos estudos feitos. Trata-se de uma produção audiovisual que mescla informações coletadas no estudo bibliográfico, nas entrevistas e em minha história de vida na área da dança, com montagens coreográficas criadas e executadas em conexão com locais importantes da cidade de Santa Maria que compõem minha experiência com as Danças Urbanas, centrando-se especialmente nos estilos *Locking*, *Waacking*, *Vogue* (estilo da dança femme caracterizado por trabalho de braços e poses marcadas) e *Jazz Funk*. A proposição é abordar, por meio das montagens coreográficas, a (re)configuração da identidade das Danças Urbanas e em minha experiência como dançarina dos estilos. Esses estilos são trabalhados em sua trajetória dos anos 1990 à atualidade, apresentando essa reapropriação cultural a partir da minha (re)leitura como praticante. Não pretendo organizar algo engessado, delimitado em coreografia que tenha uma repetição de movimentos, pensando numa colonização/delimitação de passos, e sim criar uma performance livre associada aos espaços urbanos relacionados com minhas experiências.

Dentro da performance de dança no audiovisual, procurou-se investigar/fundamentar as Danças Urbanas como ambiente/ação de/para a identidade cultural, já que acredito que essa crítica precisa ser feita. Nos seus processos socioculturais de afirmação, a dança, e nesse caso as Danças Urbanas, acabam por adquirir certos engessamentos que precisam ser revistos, situados e criticados para apontar caminhos alternativos, o que penso ser por demais importante no espaço acadêmico. O foco não está nos passos codificados ao longo da reconfiguração das Danças Urbanas, mas no movimento/dinâmica/fluxo gerador desse processo de reconfiguração, quer dizer, os ímpetus, afetos, condições e situações socioculturais.

Como elenco e equipe de trabalho artístico, trabalharei comigo as dançarinas e dançarinos do grupo de dança Ritmo de Camobi, do qual sou diretora de equipe. O audiovisual conta com aproximadamente 20 minutos de duração, configurando-se como uma importante obra documental que não apenas registra, mas reelabora elementos que compõem a reconfiguração da identidade cultural das Danças Urbanas em Santa Maria - RS, o que fica evidenciado através da própria dança e dos componentes videográficos que vão construir o roteiro da obra.

A partir do levantamento realizado, aprendi a respeito de muitos aspectos dos estilos de Danças Urbanas e o percurso santa-mariense. A partir disso, penso como suporte registrar umacoreografia e seus processos significativos, pensando como opção um documentário, por permitir esse lado subjetivo dentro da apresentação em vídeo, pois minha dança hoje se configura em forma de pesquisa para expor, expressar,

²⁰ *Popping* é um estilo de dança caracterizado por usar de uma técnica de controle de acordo com a batida da música.

²¹ *Hip Hop Dance* é um estilo de dança social que se caracteriza por representar as bases técnicas da cultura hip hop.

²² *Krumping* é um estilo caracterizado por ter movimentos livres marcado por expressividade e pintura no rosto.

²³ *Waacking* é um estilo de dança vertical, uma forma feminina de dançar o estilo *locking*.

²⁴ *New Style Dance* é um estilo dentro das danças urbanas voltado para publicidade, sendo parte da *new school* (nova escola das Danças Urbanas).

dar a ver modos como afetos, imagens, danças e artefatos culturais podem conformar experiências subjetivas e estéticas dos corpos e assim interpelar o ensino e a criação de dança.

Entre os estilos de dança, dentro das Danças Urbanas, entre os que mais pratico, estão: *Locking*, *Waacking*, *Vogue* e o mais popularizado *Jazz Funk*. A escolha por esses estilos vem pelo fato de apresentarem técnicas e histórias semelhantes que se associam pela pertinência em apresentar questões de autoexpressão, identidade, poses do vogue como posturas estéticas, políticas e sociais, pela referência ao feminino e a relação com questões de gênero e minorias. De forma breve procurei trazer as características mais marcantes de cada estilo escolhido, descrevendo sobre a aproximação que o estilo *Locking* e *Waacking* apresentam em quesito histórico e de movimento. Os passos básicos e técnicos de formação do *Locking* são movimentos que serviram como base para autoexpressão e transformação desses movimentos para o *Waacking*, por isso, dentro da dança muitos dizem que o estilo *Locking* é o pai do *Waacking*, sendo que a diferença dessas danças está na performance e na atuação/interpretação do dançarino(a) que muda sua postura e forma de dançar de um estilo para o outro, sendo mais dinâmico e divertido ao dançar *Locking* com movimentos mais precisos e marcados, em detrimento do *Waacking* em que utilizam de movimentos mais soltos, leves e que trazem em suas performances elementos femininos. de forma breve, o produto desenvolvido a partir dos estudos feitos.

Para concluir, procurei apresentar minha história na dança e como se formou o grupo de dança Ritmo de Camobi dentro da minha experiência como dançarina e coreógrafa, então no produto audiovisual, mostro que minha dança se (re)configura para expor, expressar, dar a ver modos como afetos, imagens, danças e artefatos culturais para contribuir na conformação de experiências subjetivas e estéticas dos corpos e assim interpelar o ensino e a criação.

Considerações finais

A realização do material audiovisual me desafiou em todas as suas etapas e me levou a fazer muitas escolhas. Inicialmente, a primeira ideia era a realização de um espetáculo de dança que apresentasse um pouco das Danças Urbanas da cidade, porém em virtude de outras questões, foi pensado que não iria me incluir muito nisso, já que buscava algo mais subjetivo. Ao estudar sobre a linguagem audiovisual, percebi que o projeto que pretendia desenvolver se assemelhava mais ao gênero documentário. A partir daí, tive que escolher o tipo de documentário a realizar, sendo que o “interativo” (NICHOLS, 2005) revelou-se como melhor adequado para desenvolver o projeto. Mais do que a execução de passos e movimentos coreografados, as Danças Urbanas dentro da cultura *Hip Hop* possuem valores a serem transmitidos. Na época em que foram criadas, apresentavam, assim como a música, características revolucionárias que representavam uma população que reclamava seu direito de liberdade de expressão.

Definido o formato do produto audiovisual, partiu-se para a elaboração do roteiro. Uma etapa bastante trabalhosa e que exige detalhes, com preocupação de visualizar o produto de forma acabada, uma vez que a eficiência dos efeitos de pós-produção dependeria de uma pré-produção bem planejada. Nesse aspecto, cito como exemplo, a abertura do documentário que ao invés de iniciar com um *mix* de edições de pessoas dançando, começa comigo dançando com o intuito de trazer a minha história e trajetória dentro da dança, buscando desde o início do material essa subjetividade que vinha roteirizando.

Seguindo a construção do roteiro, para formar o texto de base, busquei o contato com algumas fontes que fizeram parte da minha história na dança em Santa Maria, sendo que o agendamento das entrevistas se revelou também uma etapa de grande aprendizado. Ao contrário de um trabalho monográfico, em que o autor geralmente trabalha de forma bastante solitária, sem depender de terceiros,

na construção do material audiovisual dependia de pessoas. Por várias vezes, foi necessário remarcar as gravações em função de problemas de agenda dos entrevistados, dançarinos e da câmera.

Na edição procurei em todo momento, tanto no texto quanto nas imagens, tornar o conteúdo didático e, ao mesmo tempo, atraente. Para isso, nunca esqueci de que Danças Urbanas é ritmo. Desse modo, todo o processo de edição foi pensado em acompanhar o ritmo das músicas e dos movimentos dos dançarinos, pensando também em figurinos temáticos que representassem as roupas e cores usadas na época em que o estilo começou a surgir no meio das Danças Urbanas. Então como os estilos escolhidos variaram do *Locking* até chegarmos no *Jazz Funk*, estudamos técnicas de movimentos e separamos figurinos que variaram da geração dos anos 80 para atualidade.

Somado a isso, outro aspecto importante que busquei detalhar no texto do trabalho associado ao material audiovisual foi a escolha dos lugares filmados. Todas as locações selecionadas fazem parte da minha história como dançarina e também representam lugares históricos da cidade de origem e propagação das Danças Urbanas na cidade de Santa Maria. Hoje, existem muitos estudos que relacionam as danças e todos os elementos da cultura *Hip Hop* como forma de transformação de indivíduos. Diferentes projetos sociais trabalham com esta cultura como forma de conscientizar jovens moradores, ou não, de periferias. A dança é uma forma de patrimônio cultural imaterial que enfatiza a importância cultural de muitas regiões, como a característica cultural da dança gaúcha no Rio Grande do Sul, por exemplo, contribuindo com a preservação cultural e valorização da nossa história. As Danças Urbanas fortalecem a ideia de cidade cultura em Santa Maria – RS pela variedade de grupos que apresenta e pela quantidade de eventos que os dançarinos da área integram na cidade.

A pesquisa de campo, coleta de dados e entrevistas com praticantes da cultura *Hip Hop*, coreógrafos de grupos de dança considerados referências históricas das Danças Urbanas na cidade, contribuíram na construção da trajetória da dança urbana local, permitindo perceber que a dança de rua se desenvolveu muito como uma cultura que hoje ocupa espaços de relevância cultural na cidade.

Neste sentido, presenciamos no mundo globalizado um específico processo de “colonização digital”, fato este que também leva a uma colonização gestual, tornando o cidadão refém das práticas digitais e gestuais que circulam pelo mundo afora, particularmente, no universo macro do mundo da representação, da arte do espetáculo. O *Hip Hop* como um movimento talvez tenha como uma de suas marcas centrais a de se contrapor às representações que a periferia recebe nas mídias. As danças da cultura *Hip Hop*, que são muitas, atuam, portanto, como formas transversais de comunicação entre grupos heterogêneos, fazendo da sua movimentação a sua voz. O corpo reconstrói constantemente maneiras de se relacionar com o mundo, expondo modos de se (mo)ver, sendo mídia de si mesmo, de seus processos temporais e culturais. A imagem é tratada como artefato cultural e também como ideia (memória/imagem mental) e ação que desliza pelos fluxos de movimento do corpo. Entre diversificados afetos que conformam meu corpo determinadas imagens ganham proeminência para compor o corpo da pesquisa.

Ao longo do trabalho, percebeu-se que desde o surgimento da cultura *Hip-Hop* até os tempos atuais, houve muitas mudanças na cultura dança, começando pelos estilos de movimentação praticados que foram se adaptando conforme o contexto em que estavam inseridos. Além disso, apesar de todas as dificuldades pela conquista de espaços e pelo reconhecimento, as Danças Urbanas estão cada vez mais em posições de destaque, conquistando aos poucos diversos espaços que não faziam parte de sua realidade no passado, como, por exemplo, os espaços clássicos (teatros) e lugares de alto poder aquisitivo, como boates que atualmente tem festas temáticas somente com músicas que representam a cultura *Hip Hop*.

Por conseguinte, relacionar minhas duas paixões em um mesmo trabalho, a dança e o audiovisual,

foi muito gratificante. Além de proporcionar a ampliação dos conhecimentos teóricos em ambas as áreas, os aprendizados ao longo do mestrado em patrimônio cultural contribuíram para meu aprendizado técnico e prático do jornalismo através da busca constante por técnicas, enquadramentos, planos e ferramentas de edição que permitiram colocar em prática minha ideia de apresentar da melhor forma e com espaço digno as mais variadas vozes e estilos das Danças Urbanas no meio contemporâneo. Acredito, nesse sentido, que atendi aos objetivos do projeto audiovisual, já que consigo apresentar minha trajetória dentro das Danças Urbanas, ao passo que mostro a importância das localidades apresentadas em específico ao longo do trabalho como resgate de memória da dança, e também pela possibilidade de documentar um assunto que faz parte da minha essência.

Referências

- ALBERTI, Verena. **História oral: a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- ALVES, F e Dias, R. (2004). **A dança break: corpos e sentidos em movimento no hip hop**. Rio Claro. Motriz10 (1): 01-07.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- CASTELLS, M. 2002. **O poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra.
- CAMARGO, Andreia Vieira Addelnur. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**. Salvador, v. 3, n. 2, 2014.
- CULTURA HIP HOP. Direção de P.A.P. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1hwBGIC2PGo>>. Acesso em: 12 de dez. 2012.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico** - Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- FRADIQUE, T. (2003). **Fixar o Movimento: representações da música rap em Portugal**. Lisboa. Publicações Dom Quixote.
- FRANÇA, Vera. V.; SIMÕES, Paula G. Curso básico de teorias da comunicação. Autêntica, 2017.
- FRANK, Ejara. **O novo termo “Danças Urbanas”**. São Paulo, 2011.
- FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, n. 28, 2005.
- GRIOT URBANO. Início do *hip hop*. Vvartv. Youtube. 8 de março de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=blglq25aomk>. Acesso em: mai. 2020.
- GUARATO, Rafael. **Dança de Rua: Corpos para além do movimento**. Livraria Edufu: Uberlândia, 2008.
- GUARATO, Rafael. **História e Dança: um Olhar Sobre a Cultura Popular Urbana**– Uberlândia 1990/2009. 2010. Dissertação (Mestrado) – Curso de História Social, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2010.
- GUIMARÃES, Sara Maria. **O papel da dança na (sub) cultura hip hop**. 2008. 154 f. Monografia - Curso de Desporto e Educação Física, Universidade do Porto, Porto, 2008.
- HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, v. 22, n. 2, 1997.
- HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90 – Funk e Hip Hop**. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. P.52-85.
- HIP HOP EVOLUTION. Produção de Darby Wheeler. Canada: Netflix. 2016. **Hip hop history part 1 documentary**. Direção de Turntablis Footage.
- KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, C. **O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.
- KATZ, Helena. **A cidade e a dança que acontece nos palcos**. In: Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 6., 2010, Anais [...]. Abrace, 2010. p. 1-6.
- KELLNER, Douglas. A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.
- LACERDA, Tauani de Aquino. **A Dança de Rua no Rio Grande do Sul a partir da trajetória do Grupo Batida de Rua de 1997 à 2009**. 2016. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas/SP: papirus, 2005. 272p

O nome “Hip Hop Dance?”. Direção de Henrique Bianchini. Disponível em <[\(13\) O nome "Hip Hop Dance"? \(Henrique Bianchini\) - YouTube](#)>. Acesso em: 10 de mai. 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. Pontes, 2012.

PIMENTEL, S. (1997). **O livro vermelho do hip hop**. Monografia (conclusão do curso de graduação em Jornalismo) Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella. CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. 155 p.

RONSINI, Veneza V. Mayora. **Mercadores de Sentido: consumo de mídia e identidades juvenis** - 1ªED.(2007).

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Dança de Rua: do ser competitivo ao artista da cena**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes em Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

TORRES, Laís Crozera. **Danças urbanas no Brasil: relatos de uma história**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, 2015.

WILLIAMS, T., Donnelly, P. (1985). 'Subcultural production, reproduction and transforming climbing', Int. Ver. for Soc. of Sport 20(1-2):3-1

WOODWARD, Katheyn. **Identidade e diferença: a perspectiva de estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2000.



parte III

ESFORÇOS INVESTIGATIVOS
EM ANDAMENTO

Onde estão as lésbicas no cinema brasileiro? Os desafios teóricos e metodológicos no percurso de pesquisa

Ana Júlia Della Méa Lotufo

A inserção em contextos midiáticos é algo que perpassa o cotidiano de diversas pessoas a cada segundo nos mais diversos territórios globais. Uma leitura no jornal na ida para o trabalho, um clique no smartphone ao despertar, um filme na televisão para relaxar são alguns dos exemplos dos modos com que os indivíduos interagem com múltiplas produções midiáticas nos variados momentos de suas vidas. Por esse viés, entendemos que as experiências dos indivíduos com a mídia são parte da cultura e, além disso, essas experiências, criam, moldam e sugerem perspectivas a respeito do imaginário coletivo social.

Nesse cenário, a mídia exerce, na sociedade, uma função que vai além de um caráter meramente informativo. Ela configura-se, também, como um espaço onde histórias são contadas e por meio dessas narrativas são representadas e construídas identidades, pensamentos e comportamentos, de modo que são as representações midiáticas que estabelecem uma relação entre o que é representado e o que gera reconhecimento por parte do público. Isso acaba evidenciando limites quando observamos, por exemplo, as representações midiáticas de grupos minoritários. A falta de visibilidade, a estereotipação, a distorção da representação desses grupos em produtos midiáticos nos traz uma inquietação, principalmente, quando observamos como são abordadas na mídia, questões que são histórica e socialmente apagadas (gênero, raça, sexualidade, classe, etnicidade, etc.).

Uma dessas minorias ofuscadas no âmbito midiático e que carecem de acurado detalhamento da construção histórica das representações que lhes são impostas pela mídia é o que se denomina como LGBTQIA+¹. As pessoas pertencentes a esses grupos², quando representadas na mídia, além do pouco destaque, muitas vezes, aparecem como criminosas, imorais, sexualizadas, afeminadas (no caso de homens gays), masculinizadas (no caso de mulheres lésbicas) ou seguem um padrão heteronormativo de vida. Esse fato já foi evidenciado, por exemplo, relativo às telenovelas brasileiras por Colling (2007) e Beleli (2012). Entretanto, mesmo passado anos dessas investigações e observarmos que o cenário de inclusão de personagens LGBTQIA+ trouxe maior representatividade em produtos midiáticos, ainda são poucas as histórias que conferem a essas pessoas representações não estereotipadas ou mesmo o protagonismo das narrativas.

Outra questão que podemos sinalizar neste panorama é o chamado *Queerbaiting*³, que estrategicamente é usado em produções audiovisuais, inserindo personagens que são ou aparentam ser LGBTQIA+ para atrair um público que busca por representatividade. No entanto, tal prática não passa de mero artifício para ampliação da audiência e a história desses personagens ou não é desenvolvida ou fica em segundo plano - apenas insinuada. Se considerarmos o cinema brasileiro e tentarmos fazer uma busca na

¹Sigla que se refere a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Queer, Intersexo, Assexuais/Agênero e mais.

²Aqui utilizamos grupos no plural por considerarmos que cada letra da sigla LGBTQIA+ representa uma sexualidade e, dessa forma, quem se identifica a uma dessas sexualidades tem uma luta e questão específica perante a sociedade, mesmo que se unam num movimento social em busca de espaço e/ou reconhecimento.

³Termo que vem do inglês e une a palavra *Queer* e o verbo *to bait*. Desse modo, a utilização desse termo constrói a significação para uma “isca *Queer*”, ou seja, é quando a insinuação da sexualidade dos personagens, do romance entre personagens do mesmo gênero é feita por parte dos criadores no intuito de promover o audiovisual, entretanto esse viés não é retratado em nenhum momento ou é apenas sugerido o seu acontecimento durante a duração da produção.

memória por filmes com personagens LGBTQIA+, são poucas as produções que conseguimos listar de imediato: quiçá *Madame Satã* (2002), *Flores Raras* (2013); *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014); entre outros. Ainda, temos um número menor se pensarmos em filmes que além de representarem essas pessoas tragam representatividade. Nesse sentido, conhecer e refinar a representatividade dos grupos LGBTQIA+, além de trazer à tona a história desses grupos recontada por outra narrativa, promoverá maior conhecimento sobre as representações midiáticas e as suas inter-relações socioculturais. Essa tarefa está por ser feita.

Para pessoas LGBTQIA+, muitas vezes, o simples fato de conseguir amar quem se quer amar de forma livre se revela como um ato de coragem. Então, pesquisar aspectos que permeiam a vida dessas pessoas transborda o caráter corajoso e se mostra também como um ato político. Ocupar espaços sejam sociais, midiáticos ou acadêmicos é pauta para termos cada vez mais uma maior e melhor representatividade dentro de todos os espaços sociais. Nesse sentido, o detalhamento da representação midiática dos grupos LGBTQIA+, permitirá recontar a história desses grupos retratada pela ótica midiática, especificamente para esta proposta – as representações de mulheres lésbicas (L) no cinema brasileiro, e auxiliará no entendimento sobre as representações midiáticas e as suas inter-relações socioculturais.

Diante desses desafios registrados acima e considerando as diversidades presentes em cada letra da sigla LGBTQIA+, definimos a representação do grupo pertencente a letra L (lésbicas) como foco de investigação. Para isso, filmes brasileiros que tenham personagens lésbicas estarão sob nosso holofote. A ideia é realizar um percurso histórico, considerando um recorte temporal dos últimos sessenta anos⁴ (a partir da década de 1960), pensando em evidenciar como temporalmente foram e são representadas as lésbicas no cinema brasileiro. Assim, sejam elas entendidas, caminhoneiras ou sapatonas⁵ temos como questão problema: como são as representações midiáticas das mulheres lésbicas, considerando filmes brasileiros produzidos dentro do período temporal de sessenta anos?

Desse modo, ressalto que a preocupação de observar os espaços ocupados por grupos sociais minoritários na mídia ou como a representações desses grupos permeia a discussão social sobre questões identitárias, culturais e sociais, faz parte da minha trajetória enquanto pesquisadora desde o princípio e trouxe-me até este momento. Assim, o fio condutor que uniu todas as investigações que já realizei durante a minha trajetória enquanto pesquisadora me une com a atual proposta de pesquisa.

Entendendo que, para a realizar esta proposta de pesquisa, seria necessário encontrar um espaço que possibilitasse inter-relacionar conceitos como os de representação, identidade, cultura, sociedade e mídia, foi no Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades que a busca por este espaço se sanou. Assim, a proposta de pesquisar como foram/são as representações midiáticas de mulheres lésbicas no cinema brasileiro, considerando um recorte longitudinal dos últimos sessenta anos, vem encontrando no Grupo de Pesquisa um espaço ideal para que haja interlocução e fomento teórico-metodológico para o seu desenvolvimento, revelando-se também pertinente para a área de concentração onde o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM está inserido.

Sendo assim, partindo do estudo dos aspectos culturais que envolvem minorias sendo representadas em contextos midiáticos, a pesquisa de doutora que está em desenvolvimento objetiva analisar como são

⁴*O recorte temporal dos últimos sessenta anos se deve ao fato de que foi na década de 1960 que se desenvolveu no Brasil o movimento chamado de Cinema Novo. Esse movimento teve sua base no Neorealismo italiano e na Nouvelle vague francesa e teve nas suas “características estéticas, ousadia e de inovação que o referenciam quando se discute a linguagem cinematográfica e a temática político-realista da sociedade brasileira” (LOPES DA SILVA E RIBEIRO, 2014, p.65).*

⁵*Termos comumente utilizados por pessoas de forma pejorativa para se referirem a mulheres lésbicas, no entanto na tentativa de resignificação, atualmente, principalmente nas redes, as mulheres lésbicas utilizam esses termos para se referirem a elas mesmas.*

representadas as mulheres lésbicas no cinema brasileiro, tendo como base um recorte temporal, a partir da década de 1960. Tendo ainda o intuito de mapear produções cinematográficas brasileiras que apresentem personagens lésbicas a partir da década de 1960; identificar quais são as tipificações das personagens lésbicas nesses filmes, entre outros objetivos específicos que ainda estão em construção no atual estágio da pesquisa.

Já como primeiro passo analítico e para fins de aproximação com o objeto, foi realizado o primeiro mapeamento dos filmes brasileiros onde podemos encontrar personagens lésbicas/bissexuais. Este mapeamento ocorreu entre 25 de maio e 01 de julho de 2022, considerando os seguintes bancos de dados: Lesbocine⁶, Lesboteca⁷, Clube Lesbo⁸, Cinemateca Brasileira⁹. Nos três primeiros, a busca foi mais efetiva, pois por se tratarem de bancos de dados produzidos especificamente para pessoas que têm interesse em assistir conteúdos onde encontramos no enredo relações entre mulheres, o trabalho foi garimpar os filmes que são brasileiros, fazendo isso de modo manual, ou seja, foi observado cada um dos filmes citados nas plataformas e foram inseridos no mapeamento que estamos propondo os que se encaixavam no desejado, apresentarem personagens que se relacionam com outras mulher e serem brasileiros. Já na Cinemateca Brasileira, os resultados não foram tão efetivos, pois há a necessidade de buscar por termos no banco de dados, sendo assim foi inserida a palavra 'lésbica' e obtivemos nenhum resultado, inserindo o termo 'LGBT' encontramos 11 resultados, devido a essas produções terem ganhado prêmios em festivais específicos sobre esta temática, destes encontrados, dois eram filmes e tinham personagens que se relacionavam com mulheres, entretanto, nenhum era diferente dos já encontrados no Lesbocine e na Lesboteca.

Neste primeiro momento, inserimos no mapeamento todos os filmes brasileiros que identificamos ter personagens que se relacionam com outras mulheres durante o enredo do filme, nesta etapa exploratória é importante conseguirmos reunir o maior número de produções para ter uma visão geral de como esta temática aparece nos filmes brasileiros, especialmente neste momento, conseguimos nos inserir no universo do cinema comercial, ou seja, filmes que tiveram distribuição ampla.

Sendo assim, o primeiro passo que foi considerado para que o filme faça parte do *corpus* da pesquisa, neste momento, é se durante o filme existe alguma relação amorosa desta personagem com outra mulher, seja ela insinuada ou subentendida. Para isso, ainda não foi possível assistir todos os filmes encontrados, entretanto foi considerada a sinopse de cada um e também a prévia seleção já feita pelos sites especializados no assunto. É evidente há a necessidade de assistir todos os filmes encontrados, mas para esta etapa exploratória consideramos este movimento de aproximação importante e sinalizamos que até o momento temos uma lista de vinte e três filmes que se enquadram nas características citadas anteriormente.

⁶Segundo o próprio site se define, o Lesbocine é um projeto criado por mulheres lésbicas/bissexuais com o intuito de divulgar conteúdo sáfico no audiovisual. A proposta é criar um espaço para divulgação e discussões entre os amantes do cinema. Criado em dezembro de 2020, sua missão é expandir o conteúdo para todos os setores de mídia, priorizando representatividade e inclusão, aliando comunicação e entretenimento. O Lesbocine uma equipe variada com pessoas de vários estados brasileiros e algumas regiões dos Estados Unidos, assim como a colaboração das seguidoras nas redes sociais que auxiliam na divulgação e até na elaboração de conteúdos as redes. < <https://lesbocine.com/> >

⁷Site criado com intuito de servir como um catálogo e agrupar, em um único local, obras literárias de temática lésbica. Assim, acredito poder ajudar as leitoras (e leitores) que procuram por representatividade e tropeçam nas dificuldades da invisibilização de nossas obras e autoras. < <https://lesboteca.com/> >

⁸Página no Instagram dedicada a divulgar conteúdos midiáticos os quais tenham personagens lésbicas ou bissexuais em seus enredos. < [instagram.com/clubelesbo](https://www.instagram.com/clubelesbo) >

⁹A Cinemateca Brasileira possui a aba Filmografia Brasileira, que reúne e disponibiliza informações sobre a produção audiovisual brasileira como um todo. Eles ainda sinalizam que a presença de registros não pressupõe existência de materiais na Cinemateca Brasileira. A Filmografia Brasileira não é uma base de acervo. Ela reúne e disponibiliza informações sobre a produção audiovisual brasileira como um todo. < <http://bases.cinemateca.gov.br/> >

Ainda salientamos que para futura análise dos materiais encontrados, observar o contexto cultural, histórico, político, social, econômico, do período de produção de cada audiovisual exigirá a observância de passos de pesquisa que a análise cultural-midiática entrega. Ressaltamos que para tal perspectiva, são colocados em evidência analítica não só os produtos midiáticos, mas também diversos fatores que estão inclusos na cultura, na sociedade, na política do período de produção de produtos midiáticos. Considerando, assim, a análise cultural-midiática como um protocolo teórico-metodológico que possibilita construir um percurso metodológico exclusivo com base nos objetivos e especificidades que cada objeto tem, observamos que para o desenvolvimento desta pesquisa a análise cultural-midiática se revela fundamental. Isso se dá pelo fato de que, para estudar as representações midiáticas em filmes brasileiros com personagens lésbicas em um recorte temporal, devemos ter um apoio teórico-metodológico que possibilite entender como esses produtos midiáticos integram o contexto sócio, histórico, político e econômico no qual as produções estão inseridas. E, como já referido, é sob esse viés que a análise cultural-midiática se insere como estratégia teórico-metodológica.

O Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades (UFSM), considerando os eixos que norteiam as bases epistemológicas sobre a teoria cultural desenvolvida por Williams (1979), comumente utiliza em seus trabalhos, dois desses eixos: o primeiro intitulado tradição seletiva e o segundo, estrutura de sentimento, promovendo um percurso metodológico com autonomia do pesquisador, pois, com a análise cultural-midiática os protocolos analíticos são produzidos pelos pesquisadores, tendo por inspiração protocolos já elaborados e adaptados à questão a ser investigada (STEFFEN, HENRIQUES E LISBOA FILHO, 2020). A fim de que se produza um acurado percurso metodológico autoral, com o aprofundamento interpretativo revelado por elementos contextuais, ressaltamos a importância de eleger a análise cultural-midiática como estratégia metodológica, sendo esta o ponto de união de todos os trabalhos produzidos no Grupo de Pesquisa no qual estou inserida.

Ainda a fim de referendar os estágios de construção da tese, revelamos que o nosso quadro teórico terá sua base nos Estudos Culturais e sua relação com os estudos de cinema. Assim, exploraremos o conceito de representação, a partir de Hall (2016) e Woodward (2000), que foi primordial para a análise da sétima arte. Por fim, trabalhamos as relações de poder que envolvem gênero, a partir da perspectiva de Butler (2015) e hegemonia e que nos levam a pensar a cultura, estereótipos e tipificações na intenção de basilar teoricamente o desenvolvimento deste trabalho.

Sendo assim no capítulo teórico, teremos como foco teorizar sobre as implicações que as noções sobre cultura trouxeram na sociedade até chegarmos no contexto midiático atual e como isso afeta as construções das representações midiáticas de grupos minoritários. O objetivo será refletir sobre as representações na mídia de pessoas LGBTQIA+, tendo ponto de partida a noção de representação midiática e a relação que se estabelece entre a representação e o reconhecimento de pessoas LGBTQIA+. Dessa forma, pretendemos refletir sobre os estereótipos, as tipificações e apagamentos de pessoas LGBTQIA+ no contexto midiático.

Além disso, também será foco discutir sobre o apagamento que acontece na visibilidade de mulheres lésbicas na mídia, salientaremos, ainda, que entendemos esse apagamento como algo que transborda questões pautadas pelo movimento LGBTQIA+ e questões midiáticas, e sim está relacionado com questões de gênero que são estruturais na sociedade. Para isso, traremos as discussões a partir do que Butler (2015) reflete sobre gênero, entendendo que a noção de gênero como algo construído culturalmente, por isso, considerando os diversos contextos históricos, nem sempre a construção desse conceito é estável, pois inter-relaciona-se com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais que constroem

discursivamente identidades. Sendo assim, a relação do apagamento das mulheres lésbicas, a noção de gênero permite questionar as estruturas sociais hegemônicas (heterossexual cis branca) está relacionada à constituição social binária (feminino/masculino) e utilizaremos desta perspectiva teórica para construção das discussões sobre o apagamento midiático e social que existe deste grupo minoritário.

Este é o atual momento que a pesquisa se encontra, o de construção destas bases teóricas sinalizadas anteriormente. Ressaltamos que os trabalhos anteriores desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades (UFSM), são fundamentais para que este percurso seja respaldado e validado, além de também se constituírem como base para que avanços sejam possíveis durante o desenvolvimento da tese que tem como título provisório *Entendidas, caminhoneiras, sapatonas: as representações midiáticas de mulheres lésbicas no cinema brasileiro*.

Referências

- BELELI, Iara. Eles[as] parecem normais: visibilidade de gays e lésbicas na mídia. **Revista Bagoas**, n. 04, 2009, pp. 113-130.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COLLING, Leonardo. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero** 8 (1), 207, 2007. 42, 2007.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n°2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. Identidade cultural e representação cinematográfica. Estrutura: **The Journal of Cinema and Media**, n.36, p. 68-81, 1989.
- LOPES DA SILVA, A.; RIBEIRO, R. O cinema novo brasileiro e a influência das vanguardas cinematográficas europeias. **MEDIACIONES**, v. 10, n. 12, p. 64-74, 3 fev. 2014.
- STEFFEN, Lauren Santos; HENRIQUES, Mariana Nogueira; LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. Análise cultural-midiática como protocolo teórico-metodológico de pesquisas em comunicação. **Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun.**, São Paulo, v. 43, n. 3, p. 21-39, Sept. 2020. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442020000300021&lng=en&nrm=iso>. access on 13 Jan. 2021. Epub Dec 04, 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844202031>.
- WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

Pensar o desenvolvimento e a construção da identidade a partir do viés comunicacional e cultural

Mauricio Rebellato

Toda trajetória tem um ponto de partida. A identidade de um indivíduo se constrói (Hall, 2020). O desenvolvimento sustentável, se atinge (Peruzzo, 2014). A desigualdade social e econômica, enraizada na sociedade, marca a população (Lisbôa Filho, 2022).

Não por acaso, trouxe os termos identidade, desenvolvimento e desigualdade como pontos de partida para esse artigo. Tudo começa de alguma forma, assim como a minha caminhada junto ao Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades, que ainda é recente. Mesmo assim, fazer parte dessa construção conjunta de conhecimento traz a satisfação de pertencer e colaborar.

Pertencer enquanto um processo de construção da identidade, que ajuda a compreender e conformar as relações sociais na sociedade (Canclini, 2006). Através do grupo de pesquisa, ao fazer parte, tenho nele o ponto de partida para a tese de doutorado, ainda em fase de projeto, mas que aos poucos começa a revelar possibilidades de pesquisa. Esse é um dos pontos fortes de um grupo de pesquisa, através do professor responsável e dos demais pesquisadores, independentemente do nível em que se encontram, ajudar a encontrar caminhos, fazer provocações e indicar possibilidades.

Assim, compartilho nesse texto a ideia inicial de pesquisa da minha tese de doutorado, através dos principais conceitos que deverão ser articulados: comunicação, identidade, e desenvolvimento sustentável, tendo como pano de fundo as desigualdades, enquanto diferenças sociais e econômicas, através do viés comunicacional.

Partimos do pressuposto de que a mídia assume um papel importante no processo de reconhecimento social e valorização econômica. Desse modo, é possível sugerir que tanto a construção das identidades, quanto a representação social de comunidades ou grupos sociais, se apresentam duplamente. Primeiro com a aquisição, manutenção ou aumento de capital econômico que hoje é distribuído de forma desigual, considerando a sociedade brasileira; e ainda, dependem de uma mobilização para converter valores culturais em valorização econômica concreta de grupos subalternos (RONSINI; REBELLATO, 2021)

Como caminho inicial de pesquisa, volta-se o olhar para a região da Quarta Colônia, situada no centro do Rio Grande do Sul, e que tem se estruturado através de uma proposta de Geoparque Mundial UNESCO¹. Considerando que os patrimônios auxiliam na formação da identidade de um coletivo, valorizam e preservam a diversidade; e que através dele se fortalece e se reforça o sentimento de pertença ao território, buscamos apreender como a comunicação é articulada na formulação de políticas culturais, preservação do patrimônio e desenvolvimento sustentável. Para Lisbôa Filho (2022), valorizar os

¹ *A partir da mobilização da Universidade Federal de Santa Maria e do Consórcio Intermunicipal de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia. Essas duas instituições visam articular poder público, terceiro setor, empresas, educação, academia, entidades de pesquisa e comunidade em geral para a promoção de um desenvolvimento endógeno regional através de ações que promovam um turismo sustentável que valorize as características singulares acima citadas. De acordo com o projeto, o principal objetivo é proporcionar novas alternativas para a economia regional, de maneira sustentável, por meio da conservação do patrimônio natural e cultural, da educação ambiental, do turismo local e do incentivo à geração de renda através de iniciativas privadas.*

patrimônios, principalmente culturais de um povo, é fundamental para criar uma identidade regional com vistas ao desenvolvimento, tendo como base para se pensar através da comunicação e da cultura.

Os indivíduos se inserem na sociedade através das lutas por reconhecimento, sendo assim, quando as perspectivas morais de comportamento (BRESSIANI, 2011), não são correspondidas, há possíveis rupturas no tecido social, e, quando tais sentimentos são compartilhados, podem gerar até mesmo conflitos na sociedade. Dessa forma, o conflito surge como um instrumento que projeta o desenvolvimento social para um sentido das relações sociais mais desenvolvidas: “o tema do reconhecimento passa a ser central para a tematização do critério empírico e imanente, ou seja, inscrito na lógica de reprodução da própria estrutura social, que define o que deve ser considerado progresso social e moral” (MATTOS, 2006, p. 15).

Na Região da Quarta Colônia, através da Universidade Federal de Santa Maria e do Consórcio de Desenvolvimento Sustentável, que abrange nove municípios, percebe-se essa mobilização em função das rupturas sociais existentes. São vários os pontos que têm levado essas instituições a articular a sociedade em busca da proteção social e do desenvolvimento econômico da região. Entre eles, pode-se citar o êxodo rural e urbano, o envelhecimento da população, a necessidade de um turismo de base comunitária, a melhoria da qualidade de vida dos moradores do território, entre outros (Dossiê Geoparque Quarta Colônia, 2022).

Embora a mobilização não se origine de bases comunitárias, mas institucionais (educação e política), é possível se amparar no pensamento de Gohn (2011), que afirma que quando existe a união, se criam sujeitos para a atuação em rede, identidades para grupos que antes eram dispersos e desorganizados e, ao realizar tais ações, projetam, em seus participantes, sentimentos de pertencimento social.

Entendemos que aproximar os estudos que envolvem comunicação e identidades, da perspectiva de desenvolvimento social e econômico, seja pertinente às pesquisas do Grupo de Pesquisa e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM, pois se busca estudar um fenômeno social contemporâneo, e que visa a importância da comunicação midiática no desenvolvimento regional.

Os Estudos Culturais, a identidade e a comunicação

O termo Cultura vai muito além de uma simples arte ou atividade, é uma prática que constitui e forma a identidade de um indivíduo ou grupo social. Para Hall (1980), “os estudos culturais não configuram uma 'disciplina', mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade” (HALL et al., 1980, p. 7).

Quando pensamos na relação entre cultura e construção da identidade, podemos perceber que a cultura normatiza as ações e sofre diversas influências dos processos de globalização, por isso é importante compreender como essas relações entre os sujeitos e os indivíduos são representadas.

A construção da identidade do indivíduo depende da constituição de um habitus e dos diversos capitais disponíveis, o que determinará posições e lugares específicos dentro da sociedade, sendo assim, envolve disputas e negociações que implicam consequências reais para os indivíduos e para a formação de coletividades. Essa construção retém e reconstrói padrões sociais de reconhecimento, sob os quais o sujeito pode reivindicar o respeito em seu entorno sociocultural. Essas experiências atravessam a negação de direitos e a desvalorização social. Como afirma Honnet (2009), afetam a dignidade e impedem ou limitam a autorrealização do sujeito. Contudo, podem ter potencialidades de fomentar reflexões, fruto da indignação moral, que exerce força emancipatória com vistas ao reconhecimento.

Para Spink (1995), o indivíduo não está sozinho quando elabora sua representação social, ele está inserido em uma situação sociocultural e histórica definida, ou seja, em um grupo de pertencimento, o qual responde por parte de sua representação. Nesse caso, a possibilidade de as representações sociais

participarem da construção da realidade social e da formação da identidade dos sujeitos está no seu poder de criação. Logo, a função que constitui a identidade dos sujeitos, desempenhada pelas diversas formas de representação, age de maneira natural a concepções de mundo condicionadas por fatores históricos. Para Spink (1994), essas formas de pensamentos são, concomitantemente, campos socialmente estruturados que só podem ser compreendidos quando referidos às condições de sua produção e aos núcleos estruturantes da realidade social, tendo em vista seu papel na criação desta realidade. No campo das comunicações, essas representações sociais, são estruturas dinâmicas e podem variar conforme cada contexto e período histórico.

Diante das evidências até aqui expostas, é preciso considerar como a mídia pode ou não interferir na construção desse processo identitário. Setton (2005, p.88) afirma que o contexto midiático atua como fonte para a aquisição de capital cultural, “pois oferece uma multiplicidade de saberes, constituindo-se uma nova realidade perceptiva e cognitiva das formações contemporâneas para o indivíduo”. A relação de poder que a mídia assume pode ser explicada através de Bourdieu (1984), ao sugerir que algumas concentrações de poder simbólico são tão grandes, que dominam toda a paisagem social; que parecem tão naturais, que são difíceis de serem percebidas pelas pessoas. Assim, o poder simbólico atua como poder de construir a realidade social. O campo de poder é o espaço acima e além dos campos específicos onde operam as forças que disputam a influência sobre as interrelações entre os campos: o estado é o principal ponto de referência.

A mídia constrói uma representação através de diferentes sistemas simbólicos e significados, desse modo o sujeito pode optar por novas posições a partir das mudanças culturais, sociais e econômicas que ocorrem no mundo e na vida das pessoas, pelas mais diferentes representações dos acontecimentos (HALL, 2016).

As representações atuam nessa construção e implicam sobre as identidades, pois, como define Hall (2000), as mesmas têm a ver com a forma pela qual somos representados e como essa representação afeta a forma como cada um pode se representar. Alexandre (2001), afirma que os meios de comunicação de massa, se tornaram fundamentais enquanto forma de coesão social, pois “lidam com a fabricação, reprodução e disseminação de representações sociais que fundamentam a própria compreensão que os grupos sociais têm de si mesmos e dos outros, isto é, a visão social e a autoimagem” (ALEXANDRE, 2001, p. 116). Os meios de comunicação podem ser considerados uma mediação que oferece ao indivíduo uma perspectiva que não pode ser apreendida nos limites de sua própria experiência pessoal imediata.

A busca pelo desenvolvimento sustentável

Em um contexto mundial, há décadas se buscam propostas para um desenvolvimento, que de acordo com Peruzzo (2014), adotou diversas denominações, mas que de forma central, busca resolver os problemas relacionados às desigualdades, sejam elas nas relações internacionais, ou nas contradições internas nos países geradas pelas estratégias de operacionalização das forças produtivas, das relações de produção e dos sistemas político-culturais instituídos (PERUZZO, 2014. p.170).

Entre essas denominações, um termo ganha repercussão, diante dos graves problemas mundiais, causados por estruturas econômicas e políticas, associados à pobreza e ao meio ambiente, o desenvolvimento sustentável. No Brasil, o termo é usado principalmente nas discussões de políticas públicas, programas de governo, organizações civis e movimentos sociais, respondendo ao “capitalismo predatório dos recursos naturais e das relações intersubjetivas nas sociedades”. (PERUZZO, 2014. p 171)

Falar sobre desenvolvimento sustentável envolve também o tipo de uso e a gestão dos recursos naturais que passam pela percepção que determinada sociedade tem sobre esses recursos, e a conduta do ser

humano frente à natureza mediada pela sua percepção. Por esse motivo, quando se pensa em estratégias de gestão territorial e de desenvolvimento, existe a necessidade de considerar os aspectos relacionados à percepção e à subjetividade das comunidades envolvidas.

A conservação das características naturais da paisagem, assim como a conservação da forma de vida específica dos moradores locais, é fundamental para a reprodução dessa identidade. Assim, o planejamento, a gestão e a proteção dos recursos paisagísticos naturais e construídos, envolve essencialmente a inter-relação entre os seres humanos e suas paisagens fundamentados em aspectos concernentes às experiências e vivências ambientais, as atitudes, condutas e valorações relativas às dimensões objetivas e subjetivas, tangíveis ou não, porém intrínsecas à dinâmica de vida das diferentes populações e de suas respectivas culturas.

Bernaldez (1985), Guimarães 2005 e Carros (2005) propunham em suas teses a necessidade de envolver os aspectos subjetivos das populações no processo de gestão e ordenamento do território sinalizando que em muitas estratégias de proteção da natureza, por exemplo, a não consideração da percepção das comunidades envolvidas pode acarretar na geração de conflitos socioambientais ou na intensificação daquele já existentes.

A identidade construída coletivamente pelos sujeitos locais significa uma forma de politicamente potencializar as ações e os recursos para o desenvolvimento territorial sustentável. E a sustentabilidade aqui não se refere somente à esfera ambiental, mas também territorial, ou seja, respeitando a capacidade do sistema sociocultural reproduzir na transformação da identidade (SAQUET, 2006).

Proposta Geoparque Quarta Colônia

A região da Quarta Colônia fica no centro do estado do Rio Grande do Sul e é formada por nove municípios: Agudo, Dona Francisca, Faxinal do Soturno, Ivorá, Nova Palma, Pinhal Grande, Restinga Sêca, São João do Polêsine e Silveira Martins. As características naturais, culturais e econômicas desta região, levaram a Universidade Federal de Santa Maria a desenvolver o Projeto Estratégico Geoparque Quarta Colônia.

De acordo com a UNESCO, um Geoparque é um território geograficamente coeso, que contém sítios geológicos de reconhecida importância nacional e internacional, valorizados nas suas vertentes de proteção, desenvolvimento sustentável, educação e cultura. As linhas de ação fundamentais prendem-se com o desenvolvimento sustentável do território, envolvendo as comunidades locais, para que este seja um projeto de todos e para todos. De acordo com a UNESCO “através de uma maior conscientização da importância do património geológico da região na história e na sociedade”, um Geoparque Mundial concede aos seus habitantes um “sentimento de orgulho na sua região e fortalece a sua identificação com o território.”

Acredita-se que as características destes municípios que compõem a Quarta Colônia, se bem articuladas, podem permitir que essas comunidades possam legar às próximas gerações, um futuro em que a qualidade de vida esteja em sintonia com a conservação da sua cultura e com a sua herança geopatrimonial. De acordo com a Pró-Reitoria de Extensão da UFSM, a intenção é implementar e coordenar uma proposta de geoparque no território da Quarta Colônia visando novas alternativas para a economia regional, de forma sustentável, por meio da conservação do patrimônio natural e cultural, da educação para o meio ambiente, incentivo à geração de renda através de iniciativas privadas, bem como ao turismo local. Tudo isso, através da apropriação do conhecimento, da capacitação da comunidade, da formação

acadêmica, da pesquisa, da extensão, da intervenção e da articulação junto ao poder público local, entidades e sociedade civil organizada.

Diante dos autores trabalhados e das perspectivas que mostram que as relações estabelecidas com a mídia atuam na construção da identidade e na formação da representação, considera-se que a circulação das representações impacta nos modos pelos quais comunidades organizadas se auto definem e definem as demais, mas que podem ser mais bem compreendidas quando analisadas sob a ótica da identidade de classe.

A comunicação e o desenvolvimento

A partir do desenvolvimento tecnológico das mídias, a comunicação assumiu um maior protagonismo na sociedade (Carniello, 2022), configurando processos sociais, políticos e econômicos. Nesse contexto, é necessário refletir sobre como a comunicação tem se relacionado com o desenvolvimento dos mais diversos territórios.

A comunicação, há pelo menos quatro décadas (PERUZZO, 2014), é tratada como um instrumento para o desenvolvimento do ponto de vista crítico na América Latina. Os meios de comunicação estimulam de forma direta e indireta a mobilidade e o desenvolvimento da economia e podem ser usados em benefício da ampliação da cidade e na interação com outras forças constitutivas da sociedade.

A partir desse enfoque, a comunicação pretende se alinhar a um modelo de desenvolvimento que “só faz sentido se promover a igualdade no acesso à riqueza e o crescimento integral da pessoa e de todos, ou seja, se tiver como mola-mestra o ser humano” (PERUZZO, 2007, p. 49). Para mensurar esse desenvolvimento alinhado com a comunicação, Carniello (2022) propõe aspectos que precisam ser observados. Um deles ao analisar a estrutura da comunicação e do desenvolvimento é preciso ter como parâmetro o quanto existe a democratização dos meios de comunicação. Análise que pode ser feita a partir de como a mídia está presente naquele território, que mídia é essa, como se dá o acesso da população e como a comunicação aparece nos planos de desenvolvimento deste território.

Além disso, as instituições públicas também fazem parte desse acesso à comunicação através da prestação de contas à população através de uma transparência pública.

A comunicação é facilitadora da geração de processos pessoais e grupais de mudança social em que as pessoas são protagonistas e as mais favorecidas pelos benefícios. A partir desse viés, buscará o desenvolvimento desta pesquisa a partir do viés da comunicação pelos estudos culturais, para compreendermos as dinâmicas relacionadas à construção da identidade e o desenvolvimento sustentável.

A partir do momento que se compreende que a cultura é regida por estruturas de poder e que a comunicação é parte desse processo, pode-se fazer uma leitura crítica a ponto de questionar as representações midiáticas. Conforme Lisboa Filho (2022), são as representações que trazem processos de silenciamentos e apagamentos em seus discursos. A mídia auxilia no processo de mediação da experiência vivida.

Com base nesse pensamento, de que se faz necessária uma consciência crítica diante das representações midiáticas e também que, a comunicação atua como instrumento para o desenvolvimento, volta-se o olhar para a temática da comunicação e desenvolvimento através dessa pesquisa de doutorado. Temos aqui, um ponto de partida.

Referências

- ALEXANDRE, Marcos. **O papel da mídia na difusão das representações sociais**. *Comum* - Rio de Janeiro - v.6 - n.º 17 - p. 111 a 125 - jul./dez. 2001.
- BERNÁLDEZ, F. G. **Invitación a la ecología humana: La adaptación afectiva al entorno**. Madrid: Editora GAR, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk; 1984.
- BRESSIANI, Nathalie. **Redistribuição e reconhecimento - Nancy Fraser entre Jürgen Habermas e Axel Honneth**. *Caderno CRH*, Salvador, v 24, 2011.
- CORREDOR, Cláudia Pilar Garcia; CARNIELLO, Mônica Franchi; BELTRAMELLI, Frederico. **Comunicación, tecnología y desarrollo: aportes epistémico-teóricos y metodológicos en la investigación y las agendas de latinoamérica**. EdUnitau. Taubaté, 2022.
- GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais na contemporaneidade**. *Revista Brasileira de Educação*, v. 16, n. 47, p. 333-361, maio-ago. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf>>. Acesso em 27/08/20.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A; 2000
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2016.
- HONNETH, A. **Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais**. 2.ed. São Paulo: Ed.34; 2009.
- LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira. *Extensão Universitária: gestão, comunicação e desenvolvimento regional*. Santa Maria, RS: Facos - UFSM, 2022.
- MATTOS, Patricia Castro. **A sociologia política do reconhecimento: as contribuições de Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser**. São Paulo: Annablume, 2006.
- RONSINI, Veneza M., & REBELLATO, Mauricio. **A formação da identidade de classe de agricultores familiares: uma articulação teórica entre o consumo de mídia e a participação no movimento social de Economia Solidária**. *Redes*, 26, UNISC, 2021.
- SALVADOR, M.; HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. *Conjectura*. 2011;16(1):189-92.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Um novo capital cultural: pré-disposições e disposições à cultura informal nos segmentos com baixa escolaridade**. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/es/v26n90/a04v2690.pdf>> *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 90, p. 77-105, Jan./Abr. 2005
- SPINK, Mary Jane. **Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das Representações Sociais**. In: JOVCHELOVITCH, S.; GUARESCHI, P. (orgs.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SPINK, Mary Jane. **“Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das representações sociais”**. In: GUARESCHI, Pedrinho A. e JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

Institutos Federais na mídia on-line gaúcha durante a pandemia de COVID-19: olhar a partir dos Estudos Culturais e Cultura Viva

Mariângela Barichello Baratto

Introdução

Este trabalho faz parte de uma pesquisa em andamento que pretende originar uma tese de doutorado em comunicação (POSCOM-UFSM). A partir do aporte teórico-metodológico nos Estudos Culturais e um conjunto de procedimentos metodológicos, a pesquisa maior objetiva analisar a construção de representações dos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (IFs) gaúchos (IFRS, IFSul e IFFar) na mídia on-line do Rio Grande do Sul durante a pandemia de Covid-19 (2020-2022). Pretende-se olhar para o conceito de Cultura Viva (WILLIAMS, 2003), dando atenção aos macro-contextos sanitário, midiático e educacional; para a Cultura Registrada (WILLIAMS, 2003) por meio de registros midiáticos on-line sobre os três IFs localizados no RS (IFRS, IFSul, IFFar) publicados no período temporal da pandemia de Covid-19 (2020, 2021, 2022) por veículos de mídia on-line gaúcha selecionado. Ainda, dar atenção à Cultura da Tradição Seletiva (WILLIAMS, 2003), como forma de intersecção entre as etapas anteriores. Este capítulo dá ênfase à etapa da Cultura Viva, contemplando e destacando a construção do cenário contextual da tese, que se dá a partir do olhar atento aos três macro-contextos centrais para a pesquisa: educacional (Institutos Federais), sanitário (Pandemia de Covid-19) e midiático (veículos de mídia on-line). Tomo essa análise como fundamental para situar e embasar o posterior olhar sobre a cultura registrada e tradição seletiva, nas próximas etapas de construção da tese.

Parto da premissa de que espaços de natureza midiaticizada são estratégicos para a observação de representações construídas e circulantes na sociedade, especialmente quando permeados por relações sociais e processos de produção simbólica cada vez mais midiaticizados. Situação intensificada durante a pandemia de Covid-19 com as necessidades de distanciamento e isolamento social. O setor educacional, aqui representado pelos IFs, foi um dos que precisou se adaptar. Assim, olhar para o tensionamento entre esses contextos me parece frutífero, principalmente considerando o aporte teórico-metodológico nos Estudos Culturais e na Análise Cultural.

Sobre os Estudos Culturais e a Análise Cultural: importância para a pesquisa

Muito se fala sobre as origens e constituição dos Estudos Culturais. Tomando como base o contexto britânico, cabe mencionar seu trio fundador: Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward P. Thompson¹. A perspectiva latino-americana de análise cultural, está associada fundamentalmente às obras de Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini. Reconhecemos a imensa contribuição desses autores à perspectiva dos Estudos Culturais mas, na intenção de destacar pesquisadores e pesquisadoras brasileiros que, nas últimas décadas, têm relevantes contribuições acadêmico-científicas para a área, dedico especial atenção às reflexões e discussões de Ana Carolina Escosteguy (2010), Ana Luiza Coiro-Moraes (2016), além de integrantes do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades da Universidade Federal

¹Somado a esses autores, está Stuart Hall que embora não seja citado como membro fundador, tem uma participação unanimemente reconhecida na formação dos estudos culturais britânicos (ESCOSTEGUY, 2010).

de Santa Maria (UFSM), que apresentam investigações acadêmicas amparadas no viés teórico-metodológico interdisciplinar característico dos Estudos Culturais. Do grupo, utilizamos neste capítulo o texto de autoria de Lauren Steffen; Mariana Henriques e Flavi Ferreira Lisboa Filho (STEFFEN; HENRIQUES E LISBOA FILHO, 2018).

Escosteguy (2010, p. 45), menciona que o termo Estudos Culturais - em sua versão latino-americana, da qual mais nos aproximamos - tem como entendimento-síntese sua ênfase à ação social, ao contexto, ou seja: “atenção às especificidades e particularidades articuladas a uma conjuntura histórica determinada, produzindo, então, uma teoria engajada nas diferenças culturais”. De forma singular, se “(...) concentram no espaço do popular, das práticas da vida cotidiana, fortemente relacionado com as relações de poder e conotação política” (ESCOSTEGUY, 2010, p.55), tendo apoio em um viés sócio-cultural.

Para Hall (1997), a palavra cultura é usada para se referir a tudo que seja distintivo com respeito ao modo de vida de um povo, comunidade, nação ou grupo social. Ainda, pode estar envolvida em todas as formas da atividade social e sua construção se dá em forma de processo, um local de diferenças, se configurando como prática social que contempla especificidades, considerando pessoas, contextos e situações sócio-históricas (WILLIAMS, 2003). Desse modo, Williams (2003) instiga o pesquisador a trazer o olhar contextual/panorâmico para a pesquisa, abordando a necessidade de ver a cultura como um sistema de significação, articulando questões da vida social. Para Escosteguy (2010), a extensão do significado de cultura coloca em foco toda produção de sentido, de textos e representações relacionadas a práticas vividas.

Uma forma de olhar para a complexidade da cultura é por meio da Análise Cultural que, segundo Coiro-Moraes (2016), não compreende apenas a ação dos meios e produtos culturais de comunicação - visto que eles dependem dos contextos que os cercam - mas deve considerar a complexidade da cultura vivida no tempo em que foram produzidos e estão sendo estudados. Ou seja, rejeita a ideia de uma cultura única e reconhece a complexidade que envolve os objetos de pesquisa e processos sociais do seu entorno. Diante de tais esclarecimentos contextuais, pode-se dizer que este estudo está ancorado na Análise Cultural (COIRO-MORAES, 2016) como metodologia tensionada como Análise Cultural-midiática (STEFFEN; HENRIQUES; LISBOA FILHO, 2018). Uma estratégia teórico-metodológica que dá protagonismo ao contexto, revelando bastidores que nem sempre estão explícitos, mas que evidenciam interesses e tensões sociais ocultos, responsáveis, muitas vezes, por explicar modelos e padrões sociais vigentes que perpetuam desigualdades e preconceitos (STEFFEN; HENRIQUES; LISBOA FILHO, 2018).

Desse modo, permite investigar o processo de construção de representações na mídia, sendo possível considerar, observar e descrever as variadas inter-relações políticas, sociais e culturais que se apresentam como relevantes às práticas sociais relacionadas aos contextos de estudo (COIRO-MORAES, 2016). Williams (2003) traz a divisão da cultura em três níveis: vivida, registrada e da tradição seletiva. A cultura vivida é referente a um momento e um lugar determinados, sendo plenamente acessível para quem vive. Já a cultura registrada se define e é definida por um tempo e lugar específicos - pode contemplar desde fatos cotidianos até obras de arte, vídeos, documentos, etc. Por fim, a cultura da tradição seletiva trata do deslocamento do conceito de tradição - de um olhar historicizado para compreendê-lo como uma versão intencionalmente escolhida de um passado a partir de pressões hegemônicas.

Por meio da atenção à cultura vivida busca-se compreender as relações entre os macro-contextos e suas conexões com questões econômicas, políticas, sociais, culturais, etc. Nesse sentido, os Estudos Culturais e a Análise Cultural têm fundamental importância ao passo que são guardadas para o olhar analítico acerca de contextos e produtos midiáticos ambientados na contemporaneidade globalizada, marcado por

um evento singular (uma pandemia), que exigiu mudanças nos mais diversos âmbitos. Olhar que contribui para que se possa (re)pensar simbolicamente questões relacionadas especialmente a identidades culturais e representações circulantes nos macro-contextos centrais para o estudo.

A cultura vivida e os macro-contextos da pesquisa

A partir do exposto, pode-se sintetizar o interesse dos Estudos Culturais em olhar para as culturas vividas, associando-se a uma política de representação, que faça com que grupos sociais subordinados ganhem voz e que culturas comumente privatizadas, estigmatizadas e silenciadas possam se tornar hegemônicas (ESCOSTEGUY, 2010). Tendo isso em vista, a análise da cultura vivida se dará, primeiramente, a partir da apresentação de minhas vivências e posterior observação de questões oriundas das relações estabelecidas entre institutos federais gaúchos, a mídia on-line e o universo específico da pandemia. Constitui-se, desse modo, três macro-contextos perpassados transversalmente por elementos históricos, sociais, políticos e econômicos, que serão acionados conforme as necessidades da pesquisa.

Tais vivências são relevantes aqui, pois foram fundamentais para a delimitação da pesquisa e definição dos olhares de interesse de estudo. Destaca-se minha afinidade com o universo da educação pública que se dá pelo fato de ter estudado em instituições desse tipo durante toda a trajetória escolar (desde a pré-escola até o momento atual, na pós-graduação). Além disso, minha atuação como comunicadora (publicitária) no IFRS (Reitoria) desde agosto de 2014 (com pausa para a realização do doutorado, a partir de novembro de 2021), torna oportuna a investigação sobre os resultados que esses esforços de trabalho geram para tornar a educação pública federal e os Institutos Federais (IFs) cada vez mais consolidados e (re)conhecidos. A escolha por estudar a presença midiática de IFs presentes geograficamente no estado do Rio Grande do Sul se deu por esse ser o espaço geográfico de minha vivência pessoal e profissional. O período da pandemia de Covid-19 é demarcado considerando se tratar de um momento social ímpar, cujas necessidades de investigação se mostram cada emergentes, dados os consequentes movimentos gerados por ele.

Enfim, detalhando historicamente cada um dos universos contextuais, temos o **contexto educacional**, que contempla os Institutos Federais de Educação Profissional e Tecnológica e sua inserção no Rio Grande do Sul. Torna-se impossível mencionar os Institutos Federais de Educação Profissional e Tecnológica, sem antes abordar a Educação Pública Federal no Brasil. Fazendo um apanhado histórico-temporal², temos que a educação pública federal teve origem em meados de em 1808, com o surgimento de instituições culturais e científicas de ensino técnico e, a partir de 1920, dos primeiros cursos superiores (como os de Medicina) e surgimento das primeiras Universidades Brasileiras: Rio de Janeiro (1920), Minas Gerais (1927), Rio Grande do Sul (1934) e Universidade de São Paulo (1934). De acordo com o mais recente censo da Educação Superior³, produzido e publicado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep) em 2020, a educação superior brasileira é composta por 2.457 instituições, das quais, 2.153 privadas e 304 públicas (118 federais, 129 estaduais e 57 municipais), cumprindo a função social norteadora de produção de conhecimento através do Ensino, Pesquisa e Extensão. Das 118 instituições federais, podemos enumerar 38 IFs e 2 Centros Federais de Educação Tecnológica, o que evidencia sua abrangência e relevância no cenário da educação federal no Brasil. No RS, são dez instituições federais de ensino, sendo 7 universidades federais⁴ e 3 Institutos Federais.

² *A história da Educação no Brasil: uma longa jornada rumo à universalização*. Acesso em 09/02/2022.

³ *RESUMO TÉCNICO DO CENSO DA EDUCAÇÃO SUPERIOR 2020*. Acesso em 28/10/2022.

⁴ *Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre - UFCSPA, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Universidade Federal do Pampa - Unipampa, Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS, Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Universidade Federal do Rio Grande - FURG.*

Os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia foram criados pela Lei nº 11.892, em 29 de dezembro de 2008, com a transformação dos Centros Federais de Educação Tecnológica (CEFETs), Escolas Técnicas e Agrotécnicas Federais (ETFs e EAFs) e Escolas Técnicas Vinculadas às Universidades Federais em Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia - o que pode ser considerado um evento de grande impacto para a Educação Profissional e Tecnológica. No Rio Grande do Sul, esse movimento resultou a criação de três Institutos Federais: O Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), com a reitoria e Bento Gonçalves e, atualmente, 17 campi, em 16 cidades do estado: Alvorada, Bento Gonçalves, Canoas, Caxias do Sul, Erechim, Farroupilha, Feliz, Ibirubá, Osório, Porto Alegre, Restinga (Porto Alegre), Rio Grande, Rolante, Sertão, Vacaria, Veranópolis e Viamão. O Instituto Federal Sul Rio Grandense (IFSul), com a reitoria em Pelotas e, atualmente, 14 campi: Pelotas, Pelotas-Visconde da Graça, Sapucaia do Sul, Charqueadas, Passo Fundo, Bagé, Camaquã, Venâncio Aires, Santana do Livramento, Sapiranga, Lajeado, Gravataí, Jaguarão e Novo Hamburgo. Por fim, o Instituto Federal Farroupilha (IFFar), com a reitoria em Santa Maria e, atualmente, 11 campi: Alegrete, Frederico Westphalen, Jaguarí, Júlio de Castilhos, Panambi, Santa Rosa, Santo Augusto, Santo Ângelo, São Borja, São Vicente do Sul, Uruguaiana. Somando, no total 45 unidades presenciais, espalhadas em várias regiões geográficas do estado, além das dezenas de polos de Educação à distância.

Conforme dados aproximados disponibilizados nos sítios institucionais dos 3 IFs, trata-se de um universo estimado de cerca de 50 mil estudantes em educação presencial e milhões de estudantes conectados a essas instituições por meio da educação à distância⁵. Ainda, conforme dados institucionais, são milhares de servidores (técnicos administrativos e docentes) e centenas de profissionais terceirizados (especialmente equipes de vigilância e limpeza). Para além dos vínculos acadêmicos e profissionais, essas instituições representam importantes movimentos relacionados ao desenvolvimento social, político e econômico junto às dezenas de cidades/comunidades/regiões onde estão inseridos.

O segundo macro-contexto da pesquisa é o **Contexto Midiático**, por meio do qual busco dar atenção à mídia e ao seu universo on-line no Rio Grande do Sul. É muito comum pensar na história da mídia, fazendo um levantamento de seu desenvolvimento tecnológico sem muitas vezes considerar variáveis sociais relacionadas a ela. Houveram sim, momentos midiáticos históricos em que a atenção estava voltada para o jornal impresso, para o rádio, revistas, a televisão e, mais recentemente, a internet e o universo midiático digital. Mas há que se pontuar também períodos de sobreposição entre esses aparatos, e momentos em que o papel da mídia como agente social e político ficava em evidência. É desse modo, mais abrangente, percorrendo um caminho até chegar ao recorte pretendido, que procuro olhar para o macro-contexto midiático neste trabalho. Me alio a questões pontuadas por Steffen; Henriques e Lisbôa Filho (2018), e vejo a mídia como elemento integrante da cultura de um período, frutos das suas condições de produção e tensionamentos sociais.

O livro *Primórdios da Comunicação Midiática no Rio Grande do Sul* (STRELOW, 2021), obra coletiva do Grupo de Pesquisa em História da Comunicação da Fabico/UFRGS, me auxiliou no processo de compreensão do histórico dos meios de comunicação em 200 anos de história no território gaúcho. Desde o primeiro jornal do Rio Grande do Sul (Diário de Porto Alegre, 1827) à integração das redações gaúchas no século XXI, possibilitada pelo impacto do digital nos processos produtivos, fotografia, publicidade, rádio e televisão. Ao longo do tempo, há que se pontuar períodos complexos em que a mídia é

⁵Em abril de 2021, o IFRS ultrapassou a marca de 2 milhões de inscrições em cursos de extensão a distância. Disponível em: <<https://ifrs.edu.br/ifrs-ultrapassa-2-milhoes-de-estudantes-em-cursos-de-extensao-ead/>>. Acesso em 28/10/2022.

colocada a serviço de determinados interesses privados, de ataques e censura.

Olhando o percurso até se chegar à mídia on-line no RS temos, no início dos anos 2000, a reorganização do trabalho dos jornalistas, mudança nas estruturas das redações, nos processos de produção e circulação, em função das transformações decorrentes da convergência (BACCIN; DE SOUZA; BRENOL, 2021). As autoras destacam alguns marcos temporais que ajudam a entender o percurso traçado pela imprensa gaúcha até o cenário atual: em 2007 o jornalismo impresso e os meios digitais começam a dividir o mesmo espaço físico; em 2010 o início da produção multimídia integrada; e em 2017 a instauração da chamada virada digital. Nota-se que o esforço pela presença digital da imprensa já ocorre há algum tempo. Veículos tradicionais de comunicação, passaram ao longo dos anos a integrar suas práticas ao universo digital. Alguns eventos podem ter contribuído para a aceleração desse processo, como: chegada das tecnologias e dispositivos digitais (internet, celulares e tablets) e seus usos, muito relacionados com a necessidade de se ter tudo à mão, a qualquer tempo.

Em meio à essa emergência digital, há que se considerar algumas demandas de ordem social. Ao olhar para questões de acesso, torna-se necessário pontuar que, não é porque a atenção está voltada às experiências e vivências digitais que o acesso a esse universo está garantido. A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - Tecnologia da Informação e Comunicação 2018, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgada em abril de 2020, mostra que “o percentual de brasileiros com acesso à internet aumentou no país de 2017 para 2018, passando de 69,8% para 74,7%, mas que 25,3% ainda estão sem acesso” (Agência Brasil, EBC, 2020⁶), ou seja: uma em cada quatro pessoas no Brasil não tem acesso à internet. São cerca de 46 milhões de brasileiros sem acesso à rede. Segundo a ANATEL (Agência Nacional de Telecomunicações), em junho de 2022, o Rio Grande do Sul ocupava o 4º lugar entre os estados brasileiros com mais acesso à Internet Banda Larga, com densidade de 26,9 acessos por 100 habitantes⁷. Outra questão de ordem social e econômica que cabe pontuar, é o fato de muitos dos portais on-line da atualidade exigem assinatura para se ter acesso completo a seus produtos midiáticos - o que restringe o alcance dos conteúdos produzidos pelos veículos a quem tem condições de fazer a assinatura.

Por fim, o terceiro macro-contexto delimitado para o olhar da cultura vivida diz respeito ao **Contexto Sanitário**, especialmente relacionado à pandemia de Covid-19. Contextualmente, pode ser apresentado como um tema muito atual, emergente e de grande relevância/impacto social, visto que o advento de uma pandemia implica em mudanças no cotidiano de toda a população, envolvendo questões sanitárias, econômicas, políticas e sócio-culturais. Fazendo um resgate cronológico, tem-se a partir de dados da Organização Mundial da Saúde (OMS)⁸ que: em 31/12/2019, a OMS foi alertada sobre vários casos de pneumonia em Wuhan (Hubei, China). Tratava-se de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos. Em 07/01/2020, as autoridades chinesas confirmaram que haviam identificado um novo tipo de coronavírus. Em 30/01/2020, a OMS declarou Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização. Decisão que buscou aprimorar a coordenação, cooperação e a solidariedade global para interromper a propagação do vírus.

⁶ *Um em cada 4 brasileiros não tem acesso à internet, mostra pesquisa.* Acesso em 28/10/2022.

⁷ *Internet, Telefonia Fixa e Móvel - Atlas Socioeconômico do Rio Grande do Sul.* Acesso em 28/10/2022.

⁸ *Histórico da pandemia de COVID-19 - OPAS/OMS | Organização Pan-Americana da Saúde*>. Acesso em 01/06/2022.

Em 11/03/2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia, termo que se refere à distribuição geográfica de uma doença e não à sua gravidade. Foi nesse período em que se iniciaram os movimentos mais rigorosos de isolamento social no Brasil e no mundo. Em outubro de 2022, o fim da pandemia ainda não foi anunciado oficialmente pela OMS⁹. Conforme dados da Organização *Our World in Data*¹⁰, até o dia 29/10/2022, foram confirmados 629.985.701 casos, 6.588.602 mortes por Covid-19 no mundo. No Brasil, segundo o Ministério da Saúde, até 27/10/2022, somaram-se 34.815.258 casos confirmados e 687.962 óbitos. No RS, a Secretaria Estadual da Saúde registrou 2.746.596 casos e 41.192 óbitos até a mesma data. Diante desses dados, cabe mencionar a extrema importância da ciência e cientistas, com a descoberta da vacina contra o vírus, destacando-se como acontecimento-chave no combate à pandemia. Segundo Castro (2021), ainda em 2020, as primeiras vacinas receberam autorização para uso emergencial em alguns países europeus e nos Estados Unidos e, no dia 17/01/2021, a Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa) autorizou o uso emergencial de duas vacinas no Brasil.

A vacinação em massa colocou o mundo em uma posição mais próxima do fim da ameaça sanitária apresentada pela Covid-19. Mencionando números sobre vacinas, temos até o dia 29/10/2022, 12.886 bilhões de doses administradas globalmente (*Our World in Data*), o que significa que 64,1% da população mundial pode ser considerada totalmente vacinada contra a COVID-19. Dados da mesma organização, até a mesma data, apontam que no Brasil, foram aplicadas 473.102.959 de doses, tendo 172.340.199 de pessoas totalmente vacinadas, equivalente a 81,5% da população nacional. No Rio Grande do Sul, segundo dados da Secretaria Estadual da Saúde, até o dia 29/10/2022, 27.010.758 doses foram aplicadas, culminando em 88,8% da população com esquema vacinal primário concluído. Nesse contexto, embora não haja espaço aqui para detalhar, pontuo a presença de movimentos antivacina no Brasil (muitos de ordem política), que desacreditaram a ciência, indo na contramão de orientações baseadas em evidências, espalharam desinformação e se tornaram obstáculos no enfrentamento à pandemia e ameaça à população.

Por fim, destaca-se que, para além dos dados e números já apresentados, pode-se dizer que a pandemia de COVID-19 trouxe impactos não apenas relacionados à questões de ordem sanitária e epidemiológica em escala global, mas também chamou a atenção para alguns padrões de iniquidades já conhecidos socialmente, como o acesso à saúde (física e mental), acesso à saneamento básico e higiene, fragilidade econômica da população - tudo isso, escancarou ainda mais desigualdades sociais e econômicas no Brasil.

Dos tensionamentos entre Institutos Federais, mídia on-line gaúcha e pandemia de Covid-19

Individualmente, esses três contextos já evidenciam questões sociais, políticas e econômicas bem relevantes. Ao pensar nos tensionamentos entre eles, é possível notar o quanto cada macro-contexto tem influência nos outros, com suas regularidades, padrões e também rupturas. A análise da cultura vivida, permitiu empreender uma reflexão que possibilitou identificar palavras-chave que sintetizam algumas importantes inter-relações entre os três contextos delimitados São elas: rupturas, mudanças e/ou adaptações, necessidades, emergências. Isso foi feito, seguindo as palavras de Williams (2003, p.56), quando afirma que: “qualquer análise cultural útil se inicia com o descobrimento de um tipo característico de padrões, e a análise cultural geral se ocupa das relações entre eles, que às vezes revelam identidades e correspondências inesperadas entre atividades até então consideradas por separado”.

⁹ *A pandemia de covid-19 acabou? Veja o que dizem especialistas e a OMS - Estadão*. Acesso em 30/10/22.

¹⁰ *Our World in Data*. Disponível em: <<https://ourworldindata.org>>. Acesso em 30/10/22.

A criação dos Institutos Federais significou uma grande mudança em relação ao que se tinha como padrão já consolidado de Educação Pública Federal no Brasil e no Rio Grande do Sul: as universidades - com muitas décadas de atuação, história, méritos e representação nesse contexto educacional. Apesar disso, a Rede Federal chegou para somar à educação federal, visto que permitiu a ampliação de acessos à educação pública, gratuita e de qualidade em cidades que não são, necessariamente, capitais de estado e/ou grandes centros urbanos. Relacionando essa questão ao contexto midiático, especialmente por sua proposta inovadora, houve a necessidade de esforços de comunicação e divulgação para que esse novo formato educacional fosse (re)conhecido e legitimado nos mais diversos contextos geográficos, desde a sua criação, em 2008. Ao longo dos anos, por meio da pesquisa, do ensino e da extensão, os IFs precisaram provar sua legitimidade e contribuições ao universo educacional e social descentralizado. Durante o período de pandemia isso foi ainda mais desafiador, com a necessidade de suspensão de atividades presenciais (aulas, projetos e trabalho administrativo) e consequente necessidade de adaptações em suas práticas de ensino, pesquisa e extensão.

Conforme apresentado, o contexto midiático, mesmo antes da pandemia já foi, ao longo do tempo, marcado por constantes mudanças - especialmente de ordem tecnológica. Mas, com a chegada da Covid-19 precisou, de maneira emergencial, adaptar suas práticas, da mesma forma que a educação pública federal. Durante a pandemia, ao mesmo tempo em que salas de estar viraram sala de aula para professores e estudantes, elas se tornaram estúdio e cenário de apresentação de telejornais, salas de redação, cenário para gravação/criação de produções publicitárias, etc. Houve uma fusão e grande manifestação das palavras tele-trabalho, ensino remoto, *home office*, salas virtuais, etc. e recursos digitais se tornaram cada vez mais indispensáveis. Salas de aula, salas de reuniões, entrevistas jornalísticas, encontros de amigos - todos ocorrem de modo inter-relacionado por aparatos tecnológicos e em um ambiente on-line. Em caráter de emergência e procurando seguir com as atividades, pensando em adaptações diante de um universo desconhecido, os contextos educacional e midiático seguiram ativos - com o ritmo ditado pelo contexto sanitário e, esses três macro-contextos diretamente influenciados entre si e por discussões de ordem política, social e cultural.

Considerações

A partir desse olhar para a cultura vivida, foi possível descrever os três macro-contextos centrais para o nosso estudo e, com essa aproximação com o todo social da pesquisa, iniciar o caminho de reflexões sobre as representações dos Institutos Federais na mídia on-line gaúcha durante a pandemia de Covid-19. O detalhamento aqui apresentado não é a totalidade que será empregada na pesquisa de tese, na qual haverá mais espaço para a explanação e apresentação de dados por meio de recursos infográficos, por exemplo. Independente disso, considero esse movimento muito frutífero à pesquisa, visto que por meio dele foi possível unir universos que, até então, eram considerados por separado. Esse movimento me permitiu descobrir e evidenciar correspondências entre eles. Por fim, cabe destacar que diante dos resultados encontrados, pude identificar que o caminho teórico-metodológico, apoiado nos Estudos Culturais e Análise Cultural, é plenamente possível e justificável para a pesquisa maior, o que dá mais fôlego aos próximos passos.

Referências

- CASTRO, Rosana. **Vacinas contra a Covid-19: o fim da pandemia?** *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, abr/2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73312021310100>. Acesso em 30/10/22.
- COIRO-MORAES, Ana Luiza. **A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas.** *Questões Transversais*, São Leopoldo, v. 4, n.7, p. 28-36, jan/jun. 2016.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 135-166.
- HALL, Stuart. **A centralidade da cultura:** notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul/dez 1997.
- Ministério da Saúde - Painel Coronavírus.** Disponível em: <<https://covid.saude.gov.br/>>. Acesso em 30/10/22.
- Secretaria Estadual da Saúde - Painel Coronavírus.** Disponível em: <<https://ti.saude.rs.gov.br/covid19/>>. Acesso em 30/10/22.
- STEFFEN, Lauren; HENRIQUES, Mariana; LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. **Análise cultural-midiática como protocolo teórico-metodológico de pesquisas em comunicação.** In: XXVII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2018, Belo Horizonte. Anais [...] Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018.
- STRELOW, Aline (org.) et al. **Primórdios da Comunicação Midiática no Rio Grande do Sul.** 1. ed. Florianópolis, SC: Editora Insular, 2021. EBook (PDF; 16 Mb). ISBN 978-85-524-0176-6.
- WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Comunicação e patrimônio cultural: diagnóstico dos estudos sobre a realidade dos Geoparques sob a ótica dos Estudos Culturais

Gustavo Neves Martorelli
Luciomar de Carvalho

Introdução

Os geoparques são áreas geológicas de importância incomensurável para a preservação do meio ambiente e da cultura. A gestão territorial proporciona a conservação dos patrimônios natural e cultural ao sensibilizar e conscientizar as sociedades inseridas nesses espaços e proporciona a sustentabilidade das dinâmicas sociais, políticas e econômicas, geralmente de cunho turístico e educacional, ações mediadas pela comunicação.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura — Unesco — conceitua geoparques como “áreas geográficas únicas e unificadas, onde os locais e as paisagens de significado internacional são gerenciados com um conceito holístico de proteção, educação e desenvolvimento sustentável”. A designação global de um geoparque, devido à geologia e à interconexão com os demais aspectos da sociedade, evidencia não somente a sua importância para a humanidade como também a atenção necessária para enfrentar os efeitos da própria humanidade no meio ambiente.

O geoparque é verdadeiro instrumento de conscientização e desenvolvimento social porque, uma vez entendido como patrimônio, gera nas pessoas o sentimento de pertencimento àquele território, possibilitando aflorar nelas a noção de identidade de um povo afetado diretamente pelas interferências histórico-culturais da área onde vivem. Assim conhecem o passado e transformam suas práticas no intuito de proteger o patrimônio de maneira sustentável para as gerações futuras.

Este artigo tem como problemática inicial o diagnóstico da realidade dos geoparques brasileiros a partir de estudos recentes sobre os efeitos da comunicação na constituição e na preservação do patrimônio cultural. Pretende-se avaliar como são estudadas as medidas que promovem o desenvolvimento das comunidades inseridas na região do geoparque.

Partimos da premissa de que o desenvolvimento sustentável ocorre com a compreensão dos impactos sociais através das manifestações comunicacionais, culturais e midiáticas que configuram a formação da identidade, da valorização e da diversidade. Para tanto, considera-se indispensável o caráter democrático das políticas públicas voltadas para universalizar o acesso ao patrimônio cultural.

A problemática central é avaliar como se apresenta a comunicação na gestão dos geoparques, dada a relevância dos mesmos para a cultura, a política e a economia. Assim sendo, será possível entender as estratégias comunicacionais na promoção da cultura com vistas ao desenvolvimento regional sustentável respeitadas as identidades locais, garantindo a cidadania e o sentimento de pertencimento das pessoas.

O entrelaçamento entre comunicação e cultura é norteador para se analisar as vivências sociais das localidades dos geoparques e permite traçar as ações, públicas ou privadas, que melhor deem aporte à concretização da democracia. A justificativa da proposta em articular esse entrelaçamento sob a ótica dos

¹GEOPARQUES: Conceito da Unesco. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/Gestao-Territorial/Gestao-Territorial/Geoparques-5414.html>. Acesso em: 5 set. 2022.

Estudos Culturais é angariar esforços para se atentar às demandas sociais, especialmente aquelas na conjuntura periférica das minorias e, com isso, colaborar para o fortalecimento da democracia.

A proposta possibilita instigar formulações técnicas e tecnologias comunicacionais aliadas à preservação ambiental, confirmando a relevância do geoparque nas dinâmicas culturais, políticas e econômicas de forma a validar em território nacional os preceitos da Agenda 2030 da ONU bem como contribuir na obtenção do selo de reconhecimento da Unesco para geoparques mundiais com notoriedade científica e cultural.

O estudo da comunicação no contexto dos geoparques denota a análise dos discursos e das influências na vida das pessoas. Para além de simples transmissão de informações entre os sujeitos interlocutores, a comunicação é fundamental no cotidiano da população porque faz parte do processo de socialização dos indivíduos no decorrer do tempo. Ou seja, entender a realidade dos geoparques é entender como estes influenciam as sociedades ao longo da história e vice-versa.

O objetivo deste artigo é identificar como a comunicação pode consolidar a conscientização e o desenvolvimento sustentável recorrendo aos fatores de constituição do patrimônio cultural e da construção identitária da sociedade. E, de modo geral, abordar exemplos de ações que são atualmente despendidas para tanto a fim de provocar a reflexão sobre as formas efetivas de alcançar as metas estabelecidas para um geoparque.

Devido ao caráter exploratório da pesquisa em relação à contextualização da temática, em primeiro lugar foram avaliados os portais oficiais dos geoparques para que a metodologia utilizada centrasse-se na busca por dados socioeconômicos, culturais e políticos. Dessa feita, os termos “Comunicação”, “Geoparque”, “Patrimônio Cultural”, “Identidade”, “Democracia”, “Desenvolvimento Sustentável” e “Estudos Culturais” foram pesquisados na plataforma virtual Google Acadêmico.

Os objetivos são pautados na articulação entre Comunicação e Cultura no contexto dos geoparques, portanto, cada termo referido foi combinado ao termo “Geoparque”. Foram definidos os métodos para a interpretação de vinte produções acadêmicas publicadas no período de 2018 a 2022, em que se observou a definição das palavras-chave, a elaboração dos resumos, os focos de abordagem, as áreas das ciências sociais e, por fim, a leitura dos textos produzidos.

Geoparques

Geoparques no Brasil

Atualmente o Brasil possui três geoparques nomeados internacionalmente pela Unesco, são eles: a) Geoparque Mundial Araripe, localizado na Bacia do Araripe, entre os estados do Ceará, de Pernambuco e do Piauí; b) Geoparque Mundial Seridó, localizado no semiárido nordestino, no estado do Rio Grande do Norte; e c) Geoparque Mundial Caminhos dos Cânions do Sul, localizado no sul do país, nos estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina.

Geoparques Mundiais transformam o complexo social de suas imediações territoriais ao empoderar as sociedades, oportunizando o desenvolvimento sustentável e o pertencimento dos indivíduos à cultura a qual vivenciam. Através de tomadas de decisões estratégicas — que importem no comprometimento de uma rede de atores sociais e políticos —, é possível abranger os interesses tanto das comunidades quanto da Unesco e a comunicação é um dos suportes decisivos nesse sentido.

O Geoparque Mundial Araripe (Geopark Araripe) abriga a população de seis municípios numa extensão de 3.789 km². Na região nordeste do Brasil, ele possui “importante registro geológico do período Cretáceo, com destaque para seu conteúdo paleontológico, com registros entre 150 e 90 milhões de anos,

que apresenta um excepcional estado de preservação[...]”².

Foi reconhecido em 2006 pela Rede Global de Geoparques e, segundo consta no portal oficial, trata-se do primeiro geoparque do continente americano. Sua criação contou com entidades e órgãos públicos, organizações não governamentais e administrações municipais. Dentre os seus objetivos principais estão a proteção e conservação dos sítios geológicos; disseminação do conhecimento científico-cultural e intensificação das relações sociais de forma sustentável e inclusiva.

O Geoparque Mundial Seridó situa-se entre seis municípios potiguares e tem a extensão de cerca de 2.800 km². Também no nordeste brasileiro, este geoparque está inserido em “vastas áreas de rochas gnáissico-migmatíticas de idade Paleoproterozóica, correspondendo ao substrato geológico regional, representadas por unidades de 2, 2-2,1 bilhões de anos (Complexo Caicó)”³.

O projeto iniciou em 2010 e foi estruturado por órgãos públicos no intuito inicial de delimitação geográfica da área. De acordo com o portal oficial, as atualizações nas pesquisas desenvolvidas permitiram a crescente identificação da população e a transmissão de conhecimentos sobre os processos naturais que permeiam a economia extrativista e a conformação social desde os povos antigos.

O Geoparque Mundial Caminhos dos Cânions do Sul totaliza sete municípios no sul do país, em 2.830 km² de extensão territorial. O geoparque é caracterizado pelo portal oficial como “território de aspectos naturais únicos onde a diversidade geológica e geomorfológica possibilitaram a evolução de ecossistemas endêmicos de particular importância no cenário brasileiro”⁴.

Devido à região de Mata Atlântica, há uma riqueza de biodiversidade e de dados da evolução histórica com traços pré-colombianos bem preservados, além da presença de cânions de destaque na América do Sul. O patrimônio cultural lhe é peculiar pela construção das sociedades e culturas de origens indígenas, quilombolas e da colonização europeia.

Os geoparques nacionais possuem comitês científicos respectivos que lhes proporcionam condições de consenso nas esferas social, econômica e ambiental. Para tanto, equipes multidisciplinares são capacitadas a desenvolver pesquisas e ações que almejam solucionar problemas da sociedade com foco na interdependência entre a sustentabilidade e a responsabilidade dos atores sociais.

O Geopark Araripe estabeleceu por meio da Portaria nº. 503/2018⁵ a reestruturação do comitê científico e no artigo 2º definiu que os pesquisadores ativos na sua composição trabalhem nas ciências da Geoeducação, Geoturismo, Comunicação e outras áreas afins aos objetivos da Unesco.

O Geoparque Seridó possui regimento interno⁶ com previsão de direitos, deveres e atribuições do comitê científico e suas responsabilidades principais concentram-se, claramente, na execução de avaliações científicas. No artigo 2º do documento, fixa-se que a missão e os objetivos possuem diretrizes voltadas ao turismo, à educação e à conservação, visando o desenvolvimento sustentável.

²GEOPARK Araripe. Disponível em: http://geoparkararipe.urca.br/?page_id=3123. Acesso em: 5 set. 2022.

³SERIDÓ Geoparque Mundial da UNESCO: Caracterização Geológica Regional. Disponível em: http://geoparqueserido.com.br/?page_id=7922. Acesso em: 7 set. 2022.

⁴GEOPARQUES Caminhos dos Cânions do Sul: Descubra. Disponível em: <https://canionsdosul.org/descubra/>. Acesso em: 7 set. 2022.

⁵PORTARIA Nº. 503/2018 – GR: Reestrutura o comitê científico do Geopark Araripe Mundial da Unesco e dá outras providências. Disponível em: <http://geoparkararipe.urca.br/wp-content/uploads/2019/11/Portaria-503-2018.REESTRUTURA-O-COMIT%C3%A8-CIENT%C3%8DFICIO-DO-GEOPARK-ARARIPE.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

⁶REGIMENTO INTERNO DO COMITÊ CIENTÍFICO DO GEOPARQUE SERIDÓ (CCGS). Disponível em: <http://geoparqueserido.com.br/wp-content/uploads/2022/03/REGIMENTO-INTERNO-DO-COMITE-CIENTIFICO-DO-GEOPARQUE-SERIDO.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

O Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul determina ao comitê educativo científico⁷ as contribuições e as diretrizes para a ampliação do conhecimento proporcionado pelo órgão colegiado. O artigo 2º estabelece dentre outros objetivos a promoção de estudos relacionados ao geopatrimônio, temática comum aos geoparques que será abordada a seguir.

Geopatrimônio: turismo e educação

Geoturismo

A geodiversidade brasileira é incontestável, de igual modo a cultura diversificada de um povo miscigenado. É por isso que a gestão territorial dos geoparques se faz tão necessária: por seu intermédio que se gera a noção de pertencimento dos indivíduos circundantes e a sustentabilidade das práticas sociais. A geodiversidade permite a interação das paisagens naturais com a cultura produzida pela socialização das pessoas ao longo do tempo.

Conforme explicam MEDEIROS, GOMES e NASCIMENTO (2015)⁸, o conceito holístico defendido pela Unesco é representado pelos geoparques na medida em que, reconhecidos e valorizados, são atrações turísticas que incentivam o conhecimento sobre a geologia e, por conseguinte, potencializam a prática do turismo. O turismo, por sua vez, proporciona o sentimento de pertencimento nas pessoas ao conhecerem o território e a cultura e reconhecerem os patrimônios. Nesse ponto a comunicação, enquanto transmissão de saberes entre as gerações, alinha a exploração sustentável dos recursos turísticos e o desenvolvimento social preservando a tradição cultural.

Evidentemente, o geoturismo agrega benefícios em todas as esferas da sociedade, sendo sua pertinência bastante perceptível na esfera econômica. Assim, produtos turísticos, por exemplo, são chamarizes para a visitação dos geoparques, mas, principalmente, comunicam a realidade vivida acenando para a valorização da esfera cultural.

ESCHILETTI e LANZER (2019)⁹, em recente estudo sobre a proposta de um geoparque na Chapada Diamantina, demonstraram que apesar dos atrativos do turismo o potencial turístico, dentro do conceito holístico da Unesco, pode carecer de investimentos o que impede o desenvolvimento sustentável da região, associado ao fato de haver desigualdades sociais e dificuldades outras que inviabilizam o avanço da comunidade e, mais gravemente, a implementação de políticas públicas democráticas.

O estudo, subsidiado por dados socioeconômicos e geográficos, aponta que um dos principais benefícios do turismo é garantir a democracia, afinal, viabiliza o crescimento econômico aliado à identidade coletiva. Segundo as autoras,

A concepção do turismo, trazido pela Rede de Geoparques, é que as áreas dos parques se proponham a integrar e articular a comunidade local econômica e socialmente, considerando sua história e trabalhando de forma a que todos tenham a possibilidade de acesso ao desenvolvimento econômico e social, sem perda da identidade local. (2019, p. 11).

⁷ REGIMENTO INTERNO DO COMITÊ EDUCATIVO CIENTÍFICO (CEC) DO GEOPARQUE CAMINHOS DOS CÂNIONS DO SUL. Disponível em: <https://canionsdosul.org/wp-content/uploads/2019/08/Regimento-Interno-Comit%C3%AA-cient%C3%ADfico.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

⁸ MEDEIROS, C. A. F.; GOMES, C. S. C. D.; NASCIMENTO, M. A. L. 2015. Gestão em Geoparques: Desafios e Realidades. *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*. São Paulo, v-9(2), p. 342-359, maio/ago. <https://doi.org/10.7784/rbtur.v9i2.798>. Acesso em: 10 set. 2022.

⁹ ESCHILETTI, Natália Augusta Rothmann; LANZER, Rosane Maria. *Turismo na Chapada Diamantina: Considerações sobre o Geoparque Serra do Sincorá*. *Rosa dos Ventos*, vol. 11, núm. 2, 2019.

O desenvolvimento do turismo regional, quando alcançado por gestão pública articulada e integrativa, volta-se ao atendimento das demandas dos turistas e, mais especialmente, a solucionar as demandas da comunidade reduzindo as desigualdades e conferindo cidadania e pertencimento dos indivíduos àquela realidade.

Geoeducação

A educação ambiental é uma das temáticas mais presentes nos estudos sobre os geoparques nacionais, evidentemente porque é um pilar integrante do escopo da Unesco para a definição de requisitos que designam a notoriedade internacional de um geoparque e porque é condição insubstituível de conscientização relacionada aos patrimônios e ao meio ambiente.

O artigo 1^a da Lei 9.795/99¹⁰, Lei da Educação Ambiental, permite com que o termo Geoeducação seja compreendido tomando por base a conceituação de Educação Ambiental, posto que esta é definida como

os processos por meio dos quais o indivíduo e a coletividade constroem valores sociais, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências voltadas para a conservação do meio ambiente, bem de uso comum do povo, essencial à sadia qualidade de vida e sua sustentabilidade.

A Geoeducação, enquanto processo valorativo para a sociedade, tem papel definidor na perspectiva social da natureza e, por conseguinte, do geoparque. Paradigmaticamente, a educação ambiental é entendida por Loureiro et al. como

uma práxis educativa que tem por finalidade a construção de valores, conceitos, habilidades e atitudes capazes de possibilitar o entendimento da realidade de vida e a atuação lúcida e responsável de atores sociais individuais e coletivos no ambiente. Contribui para a implementação de um padrão civilizacional distinto do vigente, pautado numa nova ética da relação sociedade-natureza¹¹. (2003, p.38)

Em tempos de questões e crises ambientais pungentes, os movimentos em torno da implementação da educação ambiental no cenário dos geoparques é pertinente para a transformação comportamental das pessoas, quando conscientizadas de seu papel cidadão na preservação patrimonial. A educação é associada à comunicação enquanto vetor de compartilhamento dos saberes e da cultura entre as gerações.

O Geopark Araripe desenvolve a transmissão de informações sobre a sua conformação geológica e cultural com auxílio de projetos de educação vinculados às instituições sociais da região. Oficinas pedagógicas são ações educativas que constroem a política de educação ambiental.

Vale mencionar que o Geopark dispõe de um interessante olhar sobre a Cultura Cariri, que é o cerne do desenvolvimento regional integrado às políticas públicas que garantem a proteção do patrimônio, da cidadania e da diversidade da sociedade. O mesmo olhar se materializa no que é apresentado como Cartografia Cultural do Crato¹².

¹⁰ BRASIL. Lei n° 9.795, de 27 de abril de 1999. Dispõe sobre a educação ambiental, institui a Política Nacional de Educação Ambiental e dá outras providências. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9795.htm#:~:text=Art.,de%20vida%20e%20sua%20sustentabilidade.

Acesso em: 9 set. 2022.

¹¹ LOUREIRO, Carlos Frederico Bernardo; FRANCA, Nahyda; LAYRARGUES, Philippe Pomier; LOPES, Sônia Aguiar. Cidadania e meio ambiente. Salvador: Centro de Recursos Ambientais: [s. n.], 2003. 176 p. ISBN 85-88595-14-1.

¹² CARTOGRAFIA CULTURAL DO CRATO. Disponível em:

<https://cartografiacultura.wixsite.com/cartografiacultura>. Acesso em: 10 set. 2022.

Essa estratégia de consolidação da cultura ao redor do Geopark demonstra que a educação envolve a pluralidade cultural da região convalida a identidade do povo, subsidiando a conservação das manifestações comunicacionais mais tradicionais, como a literatura, a música e a culinária populares, e a atualização das manifestações mais recentes que se envolvem com o aparato das tecnologias da comunicação nas produções culturais, como o cinema e o uso da internet no mundo globalizado.

Bruna et al. (2022)¹³ abordaram a educação ambiental diante de uma reflexão sistemática da diversidade socioambiental e, por isso, propõem que identificar as representações sociais no âmbito do processo educativo faz parte da missão do Geopark Araripe na busca pela cidadania e qualidade de vida.

Os pesquisadores concluíram que o desafio que se apresenta ao Araripe é trazer crítica e inovação com a elaboração de uma Educação Ambiental, formal ou não, que seja o “ato político voltado para a transformação social” (2022, p. 6). Tal transformação precisa atender ao conceito holístico da Unesco na perspectiva da sustentabilidade das dinâmicas sociedade-natureza.

Definida como um pilar do Geoparque Seridó, a educação é imprescindível para a relação da sociedade com o meio ambiente. Trazido como referência o autor Paulo Freire, o geoparque entende que a transformação do mundo pelas pessoas é intermediada pela educação na transformação das pessoas.

Atendendo ao preceito da Unesco, a educação é a ferramenta fundamental do Geoparque Seridó para promover o desenvolvimento sustentável com programas educativos disponíveis à sociedade e que traduzem a realidade da geodiversidade experimentada, apropriando-a à cultura e à identidade da comunidade ao redor.

Um projeto cultural notável é o chamado “Os Cinco Sentidos do Geoparque Seridó”, que aplica nas escolas em sua abrangência geográfica o contato direto com os saberes sobre a diversidade natural e cultural. Além do mais, outros projetos de sua responsabilidade contam com materiais e recursos didáticos que viabilizam a educação dos indivíduos.

A estratégia cultural se faz presente também com a atuação de um decisivo ator social, assim como ocorre nos demais geoparques em seus respectivos cenários, a universidade pública. No caso do Seridó, por meio de uma universidade federal, projetos de extensão levam à comunidade a possibilidade de participação no desenvolvimento dos cidadãos e na aproximação prática dos conhecimentos acerca dos patrimônios do geoparque.

Tamires et al. (2021)¹⁴ no estudo do roteiro educativo no Geoparque Seridó, apontam com muita pertinência a relevância do ensino, ou seja, da educação vinculada especialmente ao processo de inclusão às pessoas com deficiência nos espaços físicos e intelectuais do geoparque e das instituições da sociedade em geral. A garantia da socialização das pessoas com deficiência é premissa da democracia.

¹³ OLIVEIRA, B. A. de .; OLIVEIRA, J. C. A. de .; SOBRAL, S. D. C. .; FEITOSA, T. K. M. .; OLIVEIRA, E. L. de .; BENTO, E. B. .; SOUZA, D. L. de; ALCÁNTARA, B. M. de .; ALEXANDRE, C. E. A. .; FERNANDES, P. A. de S. .; LIMA, T. F. de .; GONÇALO, M. A. B. F. .; OLIVEIRA, M. G. de . *Educação ambiental no Geopark Araripe: contribuição para o ensino de geografia* . **Research, Society and Development**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. e55711124720, 2022. DOI: 10.33448/rsd-v11i1.24720. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/24720>. Acesso em: 10 set. 2022.

¹⁴ SILVA, T. A. S.; SILVA, C. P. A. e; MARINS, L. H. *A paisagem no Geopark Aspirante Seridó: roteiro educativo na perspectiva inclusiva à Pessoa com Deficiência*. **Terrae Didactica**, Campinas, SP, v. 17, n. 00, p. e021014, 2021. DOI: 10.20396/td.v17i00.8664047. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/td/article/view/8664047>. Acesso em: 01 set. 2022.

No roteiro debatem sobre a educação inclusiva possível nos geoparques a partir do Design Universal de Aprendizagem (DUA). O termo Design Universal, oriundo das áreas da arquitetura, foi adaptado à área da educação, e conforme explicam os autores o conceito

definido por Pisha & Coyne (2001), parte da ideia de conceber um projeto universalmente inclusivo desde sua criação. Na arquitetura, percebeu-se que é menos trabalhoso e mais econômico conceber, por exemplo, uma praça que seja acessível desde o seu projeto na planta do que mais tarde tentar readaptá-la a determinadas demandas.

O questionamento da inexperience e inércia das instituições sociais na promoção de inclusão de grupos minoritários ou periféricos alcança o debate até mesmo na realidade dos geoparques, pois também neles se deve prezar pela inserção de todos os cidadãos efetivando a universalização do acesso democrático. O debate sobre inclusão é atual e (2021, p.1):

surge para discutir e questionar padrões e rótulos presentes na sociedade que moldam as esferas sociais, políticas, econômicas etc., e excluem diferentes grupos, como por exemplo, a pessoa com deficiência, grupos ameríndios, pessoas de diferentes etnias, LGBTQ+ e outros. Assim, a inclusão rompe e contesta os paradigmas socialmente construídos, entendendo-se por inclusiva a realidade que se pretende modificar para que haja a plena inserção social dos sujeitos (Matiskei, 2004).

A inclusão e a universalização do acesso a todas as classes ou grupos sociais deve ser condição *sine qua non* da gestão dos geoparques e, segundo os autores, as políticas públicas de “desinstitucionalização da exclusão” são raras porém essenciais na geoeducação, tanto nos geoparques quanto nos demais espaços da sociedade, como as escolas.

Geoparques atentos ao processo de inclusão — das pessoas com deficiência e das pessoas marginalizadas pela discriminação histórica e estrutural experimentada pelo país — tornam-se fator de desenvolvimento sustentável, aliando a educação, o turismo, e a conservação do patrimônio (Tamires et al., 2021). A comunicação é o vetor que rompe com as práticas discriminatórias ao passo em que é utilizada como ferramenta de transformação social que gera conhecimento, respeito, pertencimento e a capacidade de evolução da humanidade com mais democracia e cultura.

O Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul trata a geoeducação com ações transformadoras que fornecem suporte à comunicação e à disseminação do conhecimento científico elaborando-o de maneira integrada, ou seja, fornece o estímulo de produção de saberes por pesquisadores e por toda a sociedade empenhada na ampliação da educação.

Mola propulsora da valorização e preservação do patrimônio, a educação no Cânions do Sul é favorecida por espaços físicos de apreensão do saber. Comum a todos os geoparques, os atrativos turísticos eventualmente aproximam a pesquisa acadêmica e a sociedade, estimulando o engajamento da população à visitação, participação e ao pertencimento dos indivíduos nesses espaços do saber. Essa influência é benéfica à memória do povo e renova-se com as gerações na perspectiva de manutenção da democracia e do desenvolvimento.

Carvalho et al. (2020)¹⁵ trabalharam sobre a realidade do Caminhos Cânions do Sul com o objetivo de compreenderem como é tratado o conceito de “geoparque” na região e investigar como alunos e professores interagem sobre a temática das geociências. Os pesquisadores partiram de um estudo de caso feito em uma

¹⁵ CARVALHO, P. M. SILVA, J. G. S. da. SILVA, B. N. da. O TERRITÓRIO DO PROJETO GEOPARQUE CAMINHO DOS CÂNIONS DO SUL. *Tecnologia e Ambiente: Revista do programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais da UNESCO*, [s. l.], v. 26, p. 48-59, 10 nov. 2020. DOI <https://doi.org/10.18616/ta.v26i0.6239>. Disponível em: <https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/tecnoambiente/article/view/6239>. Acesso em: 10 set. 2022.

escola municipal e concluíram que há limitação do conhecimento sobre geoparques, sugestionando a necessidade de ações educacionais mais eficazes no sentido de alargar os saberes e os sentidos de pertencimento.

É sabido que o ambiente escolar precisa ser valorizado porque forma cidadãos bem preparados para o convívio social respeitável e sustentável. Os pesquisadores entenderam que mediante a gestão escolar e do geoparque é possível a integração dos atores sociais na busca pela: a) adaptação curricular das escolas para a formação escolar interdisciplinar; b) estruturação dos espaços escolares e do geoparque por meio de investimentos efetivos; e c) qualificação dos professores para que sejam capazes ainda mais de comunicar o conhecimento aos indivíduos em formação.

Ao passo em que a educação é um dos alicerces do desenvolvimento sustentável regional, assim como define a Unesco, é essencial que as políticas públicas universalizem o acesso ao conhecimento de qualidade sobre os geoparques para que a população o reconheça como patrimônio a ser conservado, reconheça-o como integrante da cultura local e possa promover suas dinâmica sociais, econômicas e políticas de maneira sustentável.

Em atenção à democracia, a implementação de estratégias interdisciplinares permite o desenvolvimento social. Tal argumento é defendido por BACCI et al. (2009, p. 12)¹⁶, pois “Sem a base educacional não é possível uma interação entre desenvolvimento econômico e cultural e a conservação do ambiente necessária na criação de um geoparque”.

Podemos afirmar que a construção de valores, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências educacionais, prevista em lei, é entendida considerando a realidade dos indivíduos e suas relações sociais. A transformação da consciência acerca do patrimônio ambiental e cultural é perpassada então pelas ações democratizadoras da educação.

A educação ambiental é a estratégia por meio da qual os indivíduos se qualificam com percepção identitária e crítica do seu contexto social, é o

elemento estratégico na formação de ampla consciência crítica das relações sociais que situam a inserção humana na natureza (LOUREIRO, 2000). Consciência no sentido proposto por Paulo Freire (1983), que implica o movimento dialógico entre o desvelamento crítico da realidade e a ação social transformadora, segundo o princípio de que os seres humanos se educam reciprocamente e mediados pelo mundo. (Loureiro et al, 2003, p.38)

Estudos Culturais e Comunicação

Os Estudos Culturais, característicos pela natureza interdisciplinar, são responsáveis por teorizar conceitos sobre as diversidades culturais nas interações sociais. A partir de questionamentos sobre os significados culturais dentro das sociedades, entende-se que há relações de poder e dominação que marcam a soberania de poucos na produção cultural disseminada ao massivo social. Como campo de investigação, os Estudos Culturais dedicam-se a investigar, portanto, a multiplicidade cultural, as relações interculturais e os vínculos de autoridade assumidos dentro do processo sociocultural.

Com base no que nos ensina ESCOSTEGUY¹⁷, as constantes transformações culturais e sociais no decorrer do tempo remetem a conceitos não propriamente dogmáticos, haja vista a existência das

¹⁶ BACCI, Denise de La Corte et al. Geoparque: Estratégia de Geoconservação e Projetos Educacionais. *Revista Série Científica: Geologia USP, São Paulo*, v. 5, n. 1, p.7-15, out. 2009.

¹⁷ ESCOSTEGUY, A. C. Uma introdução aos Estudos Culturais. *Revista FAMECOS*, v. 5, n. 9, p. 87-97, 10 abr. 2008. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.1998.9.3014>. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3014/2292>. Acesso em: 12 set. 2022.

peculiaridades contextuais e transitórias do “movimento teórico-político”, a começar pela sua origem na Inglaterra na década de 1950:

[...] as peculiaridades do contexto histórico britânico, abrangendo da área política ao meio acadêmico, marcaram indelevelmente o surgimento deste movimento teórico-político. Originalmente, na Inglaterra, os estudos culturais ressaltaram os nexos existentes entre investigação e formações sociais onde se desenrola a mesma, isto é, o contexto cultural onde nos encontramos. (2001, p.87)

Tal entendimento nos remete à inquietude histórica da luta política entre classes sociais e a necessidade de se instrumentalizar o conhecimento sobre as diferentes culturas de forma subjetiva e adaptada às realidades de desigualdade impostas em cada cotejo social. Ou seja, o objetivo é promover a reflexão crítica ao abranger grupos minoritários e periféricos silenciados pela relação de poder pré-estabelecida nas sociedades atuais.

Embora haja desacordo sobre a fundação, considera-se precursores dos Estudos Culturais os britânicos Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson. Suas contribuições investigavam a diversidade cultural e as relações sócio-políticas na conjuntura da cultura de massa sem, no entanto, nivelar as manifestações culturais. Tal inovação permite a compreensão das expressões e significações culturais sem hierarquização¹⁸.

Assim como os meios de comunicação são objeto de estudo dos Estudos Culturais na busca por respostas sobre a recepção e produção cultural, afirma ESCOSTEGUY (2001, p. 87) que a reflexão sobre a função da comunicação na constituição de identidades e patrimônios culturais é a principal missão desse campo de estudos na atualidade.

Os conceitos de educação e interpretação ambiental foram abordados por Meira et al. (2019)¹⁹ no âmbito dos aportes teóricos e práticos da valorização do geopatrimônio do Seridó/RN e dentro da análise conceitual de Geocomunicação nas estratégias educacionais com foco nas relações sociais.

O estudo trouxe a concepção sobre o ato de interpretar como “um processo de comunicação que pretende ajudar o público a estabelecer conexões de natureza emocionais e/ou intelectuais e/ou meramente físicas com o recurso que está sendo interpretado” (PACHECO e BRILHA, 2014, p. 102)²⁰. Pode-se inferir que são essas conexões que geram o pertencimento das pessoas, logo, a comunicação deve integrar as ações da gestão territorial do geoparque como estratégia de conscientização e sensibilização.

A interpretação é o processo pelo qual a aprendizagem e a comunicação se interseccionam nas interações sociais e entre elas e o meio ambiente. É a educação que de fato permite a participação dos cidadãos na constituição e conservação do patrimônio. Esse raciocínio é condicionado a partir da discussão dos pesquisadores acima e apresentado através do argumento de RODRIGUEZ e SILVA, reforçando o viés democrático das políticas públicas relacionadas ao geoparque:

¹⁸ ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Os estudos culturais. Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 151-170, 2001. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4609010/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf. Acesso em: 12 set. 2022.*

¹⁹ MEIRA, Suedio Alves et al. *Aportes teóricos e práticos na valorização do geopatrimônio: estudo sobre o projeto Geoparque Seridó (RN). Caminhos de Geografia, v. 20, n. 71, p. 384-403, 2019.*

²⁰ PACHECO, J.; BRILHA, J. *Importância da interpretação na divulgação do patrimônio geológico: uma revisão. Comunicações Geológicas, v. 101, n. 1, 101-107, 2014.*

um processo de aprendizagem e comunicação das questões relacionadas com a interação dos seres humanos com o ambiente, tanto em âmbito global, natural, como no criado pelo ser humano”, sendo que a sua instituição permite aos educandos a participação “na prevenção e solução dos problemas ambientais, na gestão do uso de recursos e serviços, bem como para a elevação da qualidade de vida e para a conservação e proteção ambientais.(2016, p. 175).

Como dito anteriormente, a Educação ou Geoeducação é um dos pilares da Unesco para a designação de um geoparque mundial e é a base da conscientização patrimonial e ambiental. Entretanto, há empecilhos a serem superados pela gestão político-territorial, seja através de políticas públicas ou planejamentos pontuais, pois a área das ciências da Comunicação são pouco exploradas no campo das pesquisas científicas e nas práticas de linguagem e adaptação das especificidades temáticas sobre geoparques.

A Comunicação Ambiental é definida por BUENO (2007, p.30)²¹ como o “conjunto de ações, estratégias, produtos, planos e esforços destinados a promover a divulgação/promoção da causa ambiental”. A leitura dos textos objetos deste artigo permite afirmar que as informações específicas das geociências e áreas afeitas são de difícil significação e apreensão do senso comum, o que afasta a participação universal nos espaços de conhecimento dos geoparques.

Associada a essa dificuldade de interpretação há também a problemática exposta por análises sobre as mídias e veículos de comunicação regionais, como a de autoria de VIEIRA e CELESTINO (2018)²², cujo objeto de estudo foi a representação midiática dos jornais locais sobre a pauta ambiental. Após a averiguação de notícias televisivas no período de 2006 a 2018 a conclusão que chegaram foi que a disseminação de conhecimento não se aprofunda na valorização patrimonial do geoparque.

Sob a vertente dos Estudos Culturais, admitido o poder midiático nos processos simbólicos da cultura e nos discursos que pairam a sociedade e admitindo a perspectiva da dominação dos meios de comunicação na produção cultural disseminada massivamente, o campo de investigação que teoriza de maneira interdisciplinar o processo sociocultural é pouco aproveitado nas análises sobre as realidades dos geoparques.

Considerações Finais

Mediante a necessidade em assimilar a realidade dos geoparques articulando Comunicação e Cultura para em seguida abordá-la sob a ótica dos Estudos Culturais, tentou-se qualificar as principais dimensões trabalhadas sobre a temática. Os resultados encontrados permitem destacar a educação e o turismo como pontos de interesse dos pesquisadores sobre os geoparques nacionais.

A comunicação, contudo, embora mencionada indiretamente nos artigos científicos estudados como o vínculo entre as pessoas na constituição do sentimento de pertencimento e do reconhecimento do patrimônio natural ou cultural, não é trazida à baila com a devida importância enquanto estratégia na produção de conhecimento, seja na esfera das escolas sejam nas instituições sociais. A título de exemplo, os portais oficiais dos geoparques não se apropriam de outros conteúdos além daqueles que possuam escopo científico ou geológico.

²¹ BUENO, W. C. *Comunicação, jornalismo e meio ambiente: teoria e pesquisa*. São Paulo: Mojoara, 2007.

²² BARBOSA, Yanne VIEIRA; JÚNIOR, Luis CELESTINO de França. *Análise do Jornalismo Ambiental da TV Verde Vale do Cariri, CE*. Intercom, 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0259-1.pdf>. Acesso em 12 set. 2022.

Cabe a reflexão proposta neste artigo em questionar as formas efetivas de alcance das metas dos geoparques através da comunicação. Poucos estudos se atêm acerca dos conhecimentos das pessoas sobre os geoparques, embora possuam representatividade cultural que colabore com o desenvolvimento sustentável daqueles espaços, através de saberes relacionados às tradições, às manifestações histórico-culturais e aos outros contributos que agregam nas dinâmicas sociais, políticas e econômicas.

A carga de conhecimento divulgada nos portais dos geoparques e nas produções científicas colacionadas são direcionadas a uma restrita parcela de saberes que não representam, a princípio, a universalidade cultural encontrada em povos ricos em diversidade.

Referências

- BACCI, Denise de La Corte et al. Geoparque: Estratégia de Geoconservação e Projetos Educacionais. **Revista Série Científica: Geologia USP**, São Paulo, v. 5, n. 1, p.7-15, out. 2009.
- BARBOSA, Yanne VIEIRA; JÚNIOR, Luis CELESTINO de França. Análise do Jornalismo Ambiental da TV Verde Vale do Cariri, CE. Intercom, 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0259-1.pdf>. Acesso em 12 set. 2022.
- BRASIL. Lei nº 9.795, de 27 de abril de 1999. Dispõe sobre a educação ambiental, institui a Política Nacional de Educação Ambiental e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9795.htm#:~:text=Art..de%20vida%20e%20sua%20sustentabilidad e. Acesso em: 9 set. 2022.
- BUENO, W. C. Comunicação, jornalismo e meio ambiente: teoria e pesquisa. São Paulo: Mojoara, 2007.
- CARVALHO, P. M. SILVA, J. G. S. da. SILVA, B. N. da. O TERRITÓRIO DO PROJETO GEOPARQUE CAMINHO DOS CÂNIOS DO SUL. *Tecnologia e Ambiente: Revista do programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais da UNESC*, [s. l.], v. 26, p. 48-59, 10 nov. 2020. DOI <https://doi.org/10.18616/ta.v26i0.6239>. Disponível em: <https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/tecnoambiente/article/view/6239>. Acesso em: 10 set. 2022.
- CARTOGRAFIA CULTURAL DO CRATO. Disponível em: <https://cartografiacultura.wixsite.com/cartografiacultura>. Acesso em: 10 set. 2022.
- ESCHILETTI, Natália Augusta Rothmann; LANZER, Rosane Maria. Turismo na Chapada Diamantina: Considerações sobre o Geoparque Serra do Sincorá. **Rosa dos Ventos**, vol. 11, núm. 2, 2019.
- ESCOSTEGUY, A. C. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**, v. 5, n. 9, p. 87-97, 10 abr. 2008. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.1998.9.3014>. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3014/2292>. Acesso em: 12 set. 2022.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes**, p. 151-170, 2001. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4609010/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf. Acesso em: 12 set. 2022.
- GEOPARK Araripe. Disponível em: http://geoparkararipe.urca.br/?page_id=3123. Acesso em: 5 set. 2022.
- GEOPARQUES Caminhos dos Cânions do Sul: Descubra. Disponível em: <https://canionsdosul.org/descubra/>. Acesso em: 7 set. 2022.
- GEOPARQUES: Conceito da Unesco. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/Gestao-Territorial/Gestao-Territorial/Geoparques-5414.html>. Acesso em: 5 set. 2022.
- LOUREIRO, Carlos Frederico Bernardo; FRANCA, Nahyda; LAYRARGUES, Philippe Pomier; LOPES, Sônia Aguiar. Cidadania e meio ambiente. Salvador: Centro de Recursos Ambientais: [s. n.], 2003. 176 p. ISBN 85-88595-14-
- MEDEIROS, C. A. F; GOMES, C. S. C. D; NASCIMENTO, M. A. L. 2015. Gestão em Geoparques: Desafios e Realidades. **Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo**. São Paulo, v-9(2), p. 342-359, maio/ago. <https://doi.org/10.7784/rbtur.v9i2.798>. Acesso em: 10 set. 2022.
- MEIRA, Suedio Alves et al. Aportes teóricos e práticos na valorização do geopatrimônio: estudo sobre o projeto Geoparque Seridó (RN). **Caminhos de Geografia**, v. 20, n. 71, p. 384-403, 2019.
- OLIVEIRA, B. A. de.; OLIVEIRA, J. C. A. de.; SOBRAL, S. D. C.; FEITOSA, T. K. M.; OLIVEIRA, E. L. de.; BENTO, E. B.; SOUZA, D. L. de; ALCÂNTARA, B. M. de.; ALEXANDRE, C. E. A.; FERNANDES, P. A. de S.; LIMA, T. F. de.; GONÇALO, M. A. B. F.; OLIVEIRA, M. G. de. Educação ambiental no Geopark Araripe: contribuição para o ensino de geografia. **Research, Society and Development**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. e55711124720, 2022. DOI: 10.33448/rsd-v11i1.24720. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/24720>. Acesso em: 10 set. 2022.
- PACHECO, J.; BRILHA, J. Importância da interpretação na divulgação do património geológico: uma revisão. **Comunicações Geológicas**, v. 101, n. 1, 101-107, 2014.

REGIMENTO INTERNO DO COMITÊ CIENTÍFICO DO GEOPARQUE SERIDÓ (CCGS). Disponível em: <http://geoparqueserido.com.br/wp-content/uploads/2022/03/REGIMENTO-INTERNO-DO-COMITE-CIENTIFICO-DO-GEOPARQUE-SERIDO.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

REGIMENTO INTERNO DO COMITÊ EDUCATIVO CIENTÍFICO (CEC) DO GEOPARQUE CAMINHOS DOS CÂNIIONS DO SUL. Disponível em: <https://canionsdosul.org/wp-content/uploads/2019/08/Regimento-Interno-Comit%C3%AA-cient%C3%ADfico.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

SERIDÓ Geoparque Mundial da UNESCO: Caracterização Geológica Regional. Disponível em: http://geoparqueserido.com.br/?page_id=7922. Acesso em: 7 set. 2022.

SILVA, T. A. S.; SILVA, C. P. A. e; MARINS, L. H. A paisagem no Geopark Aspirante Seridó: roteiro educativo na perspectiva inclusiva à Pessoa com Deficiência. **Terrae Didactica**, Campinas, SP, v. 17, n. 00, p. e021014, 2021. DOI: 10.20396/td.v17i00.8664047. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/td/article/view/8664047>. Acesso em: 01 set. 2022.

Comunicação e Desenvolvimento: Estratégias ao Distrito Criativo de Santa Maria

Elisa Lübeck

A comunicação é reconhecida por sua capacidade de promoção do desenvolvimento local e regional através do incentivo à participação da comunidade em todas as esferas da sociedade. O desenvolvimento como preocupação social ganhou força a partir do século XIX, quando o capitalismo assumiu novo impulso em suas forças produtivas e em suas formas de exploração. Porém, foi na década de 70 que a informação passou a ser determinante para o desenvolvimento, tornando-se fundamental processá-la, armazená-la e disseminá-la com eficiência. Inicialmente o desenvolvimento era associado exclusivamente à industrialização, portanto, todas as questões de superação do subdesenvolvimento giravam em torno do crescimento econômico e do progresso tecnológico, considerando-o como resultado de uma integração dinâmica entre a divisão do trabalho, a acumulação de capital e as inovações técnicas.

Atualmente, o desenvolvimento é uma questão de responsabilidade de todos os cidadãos e engloba alguns princípios básicos, tais como: o desenvolvimento harmônico e indivisível, o desenvolvimento autopropulsivo ou auto-sustentável, o desenvolvimento democrático com participação popular e o desenvolvimento humanista e solidário. Ou seja, o desenvolvimento é um processo contínuo de criação do homem em relação aos desafios que enfrenta. Nesse sentido, a comunicação apresenta-se como uma das dimensões do desenvolvimento sustentável, visto que o conhecimento e a informação tornaram-se fatores de superação de desigualdades, de agregação de valor e de propagação do bem-estar.

Segundo Schneider e Lübeck (2003) o modelo de desenvolvimento local, também deve incorporar o esforço crescente de inclusão social, através da ação integrada de políticas voltadas à formação de capital humano e o estímulo à participação e à capacidade de organização social como fator endógeno ao desenvolvimento regional por meio da mobilização e articulação de organizações e atores locais. Dessa forma, as premissas de integração e de desenvolvimento defrontam-se com a necessidade do domínio das novas tecnologias, na prática de novas relações de trabalho e na implementação de novos modelos de gestão, baseados na parceria, articulação e participação, fundamentais para a condução apropriada e representativa de ações públicas de responsabilidade do Estado.

A comunicação enquanto fenômeno social está associada ao modelo de desenvolvimento da sociedade, inicialmente, centrada na modernização, estava ligada à difusão de inovações e à mudança de hábitos, bases do modelo difusionista. Já o modelo de desenvolvimento participativo é baseado não só no progresso ou aumento de renda, mas também em fatores como participação, sustentabilidade, igualdade e integração. E, por ser participativo, pressupõe a participação ativa das pessoas como sujeitos e, portanto, atores capazes de se auto-organizarem através de um processo de consciência-organização-ação. Peruzzo (2014) destaca que, mundialmente vem surgindo novas denominações para um novo desenvolvimento, tais como: desenvolvimento sustentável, desenvolvimento humano, desenvolvimento local, desenvolvimento social, alternativo, comunitário, autônomo (CHAPARRO, 2012); ecodesenvolvimento, desenvolvimento durável, desenvolvimento sustentável (CIMADEVILLA, 2004).

Para Peruzzo (2014, p.172) nesse contexto emerge outro tipo de comunicação relacionada “a toda movimentação em torno das mudanças de mentalidade e de práticas, da mobilização necessária, nos relacionamentos com as instituições, na externalidade necessária às práticas e à busca de visibilidade pública e aceitação social”. Um modelo de comunicação mais participativa, baseada nas propostas de desenvolvimento local, desenvolvimento sustentável e desenvolvimento humano, respeitando as culturas, reconhecendo os antagonismos e colocando a comunicação a serviço da ampliação da cidadania (PERUZZO, 2014).

Nesse sentido, a ideia de comunicação pública está relacionada ao processo de construção de consciência, que possibilita a compreensão da realidade de uma sociedade, ou a intenção pública da comunicação e os papéis de cada setor. Perante isso, cabe um olhar coletivo em relação aos setores que se relacionam e como essa comunicação pode direcionar a mobilização dos indivíduos para o bem coletivo. Além disso, as mudanças na estrutura social e a evolução da participação pública tornam necessário expor um novo sentido ao significado de comunicação pública, pois os cidadãos estão mais conscientes e conseqüentemente, mais participativos. (DUARTE, 2007). Frente a isso, Matos (2013) defende a importância do alinhamento entre a comunicação organizacional e a comunicação pública, tornando-se voltadas ao interesse público. Dessa forma, na comunicação pública o indivíduo não é apenas receptor mas sim participante em diferentes espaços discursivos e deve atuar também na emissão da mensagem, cuja participação é potencializada pelo acesso à informação.

No que se refere à cultura, comunicação e desenvolvimento, Marques de Mello (1998, p. 187) afirma que a comunicação é o instrumento que assegura “a sobrevivência e a continuidade de uma cultura no tempo, promovendo inclusive a transformação dos seus símbolos em face aos novos fenômenos criados pelo desenvolvimento”. Dessa forma, a comunicação proporciona a interação entre as pessoas, a capacidade de compreender o mundo, de produzir e compartilhar seus significados. Martino (2001, p. 34) assegura que “os meios de comunicação somente passam a ter um papel relevante em uma organização coletiva, seja no tocante à representação da totalidade social, seja no tocante às estratégias de engajamento do indivíduo” e, esse deve ser o verdadeiro objetivo dos distritos criativos.

A presente proposta de pesquisa de pós-doutorado está vinculada aos projetos *Identidade cultural e representações de grupos sociais minoritários: a análise cultural (midiática) como protocolo investigativo* (2017 - 2021) e *Comunicação, identidades e patrimônio cultural: perspectivas para o desenvolvimento sustentável e a democracia pelo viés dos Estudos Culturais* (2021 - Atual), desenvolvidos pelo Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho. Assim, pretendo realizar um trabalho empírico que se dedique à investigação da relação entre comunicação e desenvolvimento de políticas culturais, na região abarcada pelo Distrito Criativo de Santa Maria, no Estado do Rio Grande do Sul, para compreender a identidade cultural do município através da mídia local verificando quais as estratégias de comunicação e interação utilizadas para o fortalecimento, desenvolvimento e valorização dos recursos culturais locais na perspectiva do Distrito Criativo.

Os Distritos criativos são territórios urbanos transformados colaborativamente por pessoas para a promoção do desenvolvimento econômico sustentável, dentro de um sistema que promove as raízes culturais e históricas locais. O Distrito Criativo de Santa Maria foi oficializado em abril de 2022, fruto de um movimento que envolveu várias forças da comunidade e está localizado, em grande parte, no Centro Histórico da cidade de Santa Maria com o propósito de transformar esse território com o fomento a iniciativas relacionadas à economia criativa. Atualmente o Distrito está dividido em quatro comitês:

Ambiente Natural e Construído; Governança e Políticas Públicas; Economia Criativa e Identidade e Recursos Culturais.

Sendo assim, a cultura hoje é vista como um fator econômico e de desenvolvimento se observarmos o seu potencial de gerar emprego, renda e inserção social, movimentando grande quantidade de recursos, seja através de programas de incentivo governamental ao desenvolvimento artístico-cultural, seja pela venda direta de produtos artísticos ao público consumidor, ou por meio da concessão de patrocínios. Para García Canclini (2007b) a indústria cultural é hoje uma das atividades econômicas mais rentáveis, apresentando-se como um conjunto de características fundamentais para a modernização e o desenvolvimento do país, tais como: geração de produtos com valor agregado; empregabilidade e a diversidade de empregos gerados em todos os níveis, com remuneração acima da média dos demais; baixo impacto ambiental; impacto positivo sobre outros segmentos da economia, como no caso da relação direta entre a produção cultural e a produção e venda de aparelhos eletrônicos que dependem da veiculação de conteúdo. Os bens e serviços culturais trazem, ainda, informação, universos simbólicos, modos de vida, identidades, e o seu consumo abrange informação, educação, comportamento e entretenimento. Outro ponto bastante importante é a relação entre o desenvolvimento econômico do setor e o desenvolvimento social e ao seu potencial inclusivo.

Dessa forma, entendendo a pesquisa como um percurso a ser trilhado o ponto de partida está na clara compreensão do objeto de estudo e na construção das bases teóricas, visto que a comunicação é uma interação marcada pela reflexividade. As contribuições que o convívio com o Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação – POSCOM, o Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades e o Comitê de Identidade e Recursos Culturais do Distrito Criativo Centro-Gare poderão trazer para uma melhor compreensão e aprofundamento desse fenômeno que cada vez mais se torna um traço configurador da comunicação voltada ao desenvolvimento das sociedades contemporâneas. Como existe hoje em desenvolvimento no POSCOM inúmeras pesquisas que operam sobre a interface comunicação/desenvolvimento/identidade, estamos certos de encontrar abrigo e companhia para refletir sobre a importância da comunicação enquanto um dos elementos de promoção do desenvolvimento local e regional através do resgate da identidade e da cultura locais.

Referências

- CHAPARRO, Manuel Carlos. Viejos y nuevos paradigmas. *In*: MELO, J. M.; GONÇALVES, E.; BIZELLI, J. L. (Orgs.). **Comunicação para o desenvolvimento: pensamento e ação**. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora, 2012. p.19-41.
- CIMADEVILLA, Gustavo. **Crítica a la razón intervencionista, la comunicación y el desarrollo sustentable**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004.
- DUARTE, Jorge. **Comunicação pública: Estado, mercado, sociedade e interesse público**. São Paulo: Atlas, 2007.
- FARIAS, Luiz Alberto de (org.). **Relações públicas estratégicas: técnicas, conceitos e instrumentos**. São Paulo: Summus, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação**. 9 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- MARQUES DE MELLO, J. **Teoria da Comunicação: Paradigmas Latino-Americanos**. São Paulo: Ed Vozes, 1998.
- MARTINO, Luiz C. De que comunicação estamos falando? *In*: **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. (org) HOHLFELDT, A.; MARTINO, Luiz C. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- MONTEIRO NETO, Aristides (org.). **Sociedade, política e desenvolvimento**. Brasília: Ipea, 2014.
- PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Comunicação para o Desenvolvimento, Comunicação para a Transformação Social. *In*: MONTEIRO NETO, Aristides (org.). **Sociedade, política e desenvolvimento**. Brasília: Ipea, 2014.
- PERUZZO, Cicilia Krohling. **Relações públicas no modo de produção capitalista**. São Paulo: Summus, 1986.
- SILVA, Tarcízio; ESTÁVEL, Max (Org.). **Monitoramento e pesquisa em redes sociais: metodologias, aplicações e inovações**. São Paulo: Uva Limão, 2016.



Parte IV

UMA PROPOSTA DE
PROTOCOLO DE PESQUISA

Contribuições dos Estudos Culturais para a construção de um protocolo de pesquisas voltado à produção de sentidos¹

Flavi Ferreira Lisboa Filho

Introdução

Muitos são os desafios e as decisões que um estudo solicita. Um protocolo de pesquisa é um modo sistematizado de organizar o trabalho demandado para o pesquisador na busca pelas respostas à problemática de pesquisa, de modo a contemplar a totalidade requerida pelo esforço investigativo. Portanto, não se trata de uma aplicação simplista, que sirva a todas as análises, mas oferece uma visão global da processualidade inerente às pesquisas que almejam fôlego e profundidade às discussões.

Neste sentido, o presente artigo desenvolve uma proposta de protocolo de investigação científica que tem por base a episteme dos Estudos Culturais e volta o olhar para as pesquisas acerca da produção de sentidos a partir das representações culturais (midiáticas). Sua finalidade é contribuir para os estudos de comunicação, em especial da ambiência midiática, e da cultura ao considerar os produtos midiáticos como produtos culturais e estender sua viabilidade para artefatos culturais, a exemplo das pesquisas de Du Gay et al. (1999) sobre o *walkman*.

Nossa proposição surge das experiências junto ao Grupo de Pesquisas Estudos Culturais e Audiovisualidades, registrado no CNPq e certificado pela Universidade Federal de Santa Maria, o qual tem congregado trabalhos de iniciação científica, conclusão de curso, dissertações e teses do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, articulando diferentes objetos a uma perspectiva epistemológica comum e à temática das identidades culturais (midiáticas) contemporâneas.

Entendemos que, enquanto protocolo, há margem para que cada autor, no desenvolvimento de sua pesquisa, realize as adaptações necessárias e aproxime procedimentos e técnicas de análise que possam dar conta de responder de modo mais eficiente e eficaz as demandas advindas da problematização construída.

Organizamos o texto em uma sequência que busca orientar o pensamento e a tomada de decisão do investigador sobre o estudo que busca realizar. Assim, iniciamos pelas etapas preliminares da pesquisa e intentamos demonstrar como o nível interpretativo pode ser alcançado. Por fim, de modo ilustrativo, apresenta-se um diagrama síntese com a finalidade de reforçar a visão processual da pesquisa.

Etapa preliminar e de construção da pesquisa

Partimos do pressuposto de que a experiência é mediada pela cultura (midiática). Entendemos o conceito de mediação como algo fundamental para a valoração das experiências dos sujeitos, sendo um processo que aciona elementos de diversas ordens e que configura a produção e a interpretação dos sentidos a partir de trocas e compartilhamentos.

A mediação deixa de ser tratada como reflexo do mundo vivido, como já apontava Williams (1979),

¹LISBOA FILHO, F. F. Contribuições dos Estudos Culturais para a construção de um protocolo de pesquisas voltado à produção de sentidos. *Questões Transversais*, São Leopoldo, Brasil, v. 8, n. 16, 2021. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/19201>. (Referência da publicação original)

e passa a ser ressignificada a partir de um sentido próprio atribuído à cultura e à mídia. Corroboram para o entendimento da mediação autores como Martín-Barbero (1987 e 2002), Orozco-Gomes (1997) e Lopes (2018).

Ao pressuposto inicial, agregamos as motivações de cada pesquisador, sejam elas de ordem pessoal, em razão do que cada tema² provoca no indivíduo, de caráter social ou até mesmo mercadológicas, mas, que, de algum modo, auxiliam na justificativa da investigação, discorrendo sobre sua importância, relevância ou ineditismo.

Das motivações, emergem inquietações e propósitos. Mediante um esforço deliberado de aproximação com o objeto e da realização do primeiro movimento investigativo, chamado de pesquisa da pesquisa, com a finalidade de elaborar o estado da arte, somado às inquietações do pesquisador, será construído um problema de pesquisa, sintetizando, em uma pergunta, a questão que será respondida durante o processo investigativo.

De antemão, afirmamos que a problematização, aqui proposta, será construída a partir da centralidade requerida pelo conceito de representação, para o qual nos valem de autores como Hall (2016, p.31), ao inferir que:

Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma mesma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto, esse é um processo longe de ser simples e direto [...].

Para Freire Filho (2005, p.20)

A análise crítica [...] da representação distorcida de identidades sociais (classes, gêneros, orientações sexuais, raças, etnias, nacionalidades) se consolidou, desde a década de 1960, como um dos temas centrais da agenda dos estudos culturais e midiáticos. Tal inclinação teórica se harmoniza com a pauta de reivindicações dos novos movimentos sociais, notabilizados por uma preocupação profunda com a questão da identidade – o que ela significa, como é produzida e questionada.

Quanto ao estado da arte, podemos fazê-lo em duas abordagens distintas. Uma delas recorrendo aos bancos de dados de instituições reconhecidas como o Catálogo de Dissertações e Teses Capes, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, o Portal de Periódicos da Capes, complementados por bancos de cada área, a exemplo da comunicação, podemos citar os Anais da Compós³ e o Portal da Intercom⁴. Também é válido e oportuno visualizar dentro do Programa em que se está inserido, especialmente no Grupo de Pesquisa a que se vincula, quais as produções já consolidadas que podem aportar a nova proposta de estudo.

A outra via é pela pesquisa bibliométrica⁵. Ela ajudará a encorpar a justificativa, pois aponta para o que se tem produzido sobre a temática através de dados estatísticos obtidos a partir de consultas a bases de indexadores como *Scielo*, *Web of Science*, *Doaj* e *Scopus*, preferencialmente, no idioma em que se escreve e também em inglês. O grande desafio passa a ser encontrar uma forma de compilar todas as informações ao

²Consideramos que, neste momento, o investigador já tenha definido seu tema de pesquisa, mesmo que não o tenha delimitado ainda.

³Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

⁴Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

⁵Trata-se de uma análise quantitativa, referente à pesquisa que será desenvolvida, em bases de indexadores, que fornecem dados estatísticos que apontam onde o tema está sendo estudado, quem são os pesquisadores principais,

longo do texto, de modo a torná-lo mais sólido e também atrativo. Em alguns casos, a construção de infográficos ou imagens ilustrativas pode ser pertinente, tornando a leitura menos maçante.

Já os propósitos dizem respeito à finalidade da pesquisa, para que ou para quem ela contribui. São chamados de objetivos e, geralmente, estarão dispostos em um objetivo geral, que faz uma síntese do que se propõe com a realização da investigação, acompanhado de três a cinco objetivos específicos, elaborados a partir do geral. Via de regra, escritos com verbo no infinitivo. Sugere-se o uso do verbo “analisar” ao objetivo geral, em razão da complexidade requerida para a realização de uma análise e da própria carga semântica do termo, e outros como “identificar”, “catalogar”, “verificar” e “averiguar” para os objetivos específicos.

Embora não seja comum na área da comunicação, a construção de uma hipótese de pesquisa pode auxiliar na (re)elaboração do problema. A hipótese remete a um possível resultado que se encontrará após percorrer todas as etapas de uma pesquisa. Nesse sentido, a tentativa de escrevê-la já torna válido o esforço, pois assim podemos verificar se o problema está forte e complexo o suficiente e até redirecionar os rumos que a pesquisa poderá ter. Isso tudo só é possível porque o que denominamos como “Etapa inicial”⁶ é um estágio completamente preditivo da pesquisa, ou seja, é um planejamento, um guia que conduzirá o processo até o alcance dos resultados finais. Logo, a tomada de decisão durante o trabalho vai, muitas vezes, redimensionando o projeto inicial.

Etapa de apropriação epistemológica

Para ser considerado forte e ter a cientificidade necessária, um trabalho de pesquisa precisa estar amparado por uma base teórica e fundamentos metodológicos⁷ que lhe permitam realizar o esforço investigativo com segurança. No nosso caso, optamos pela epistemologia dos Estudos Culturais. Sua forma de compreender a cultura e os avanços advindos dessa perspectiva dota os estudos de comunicação e de cultura de um alicerce coeso e coerente para analisar as representações culturais (midiáticas). São muitos os autores que podem contribuir, mas, indubitavelmente, Raymond Williams (1979, 2003 e 2007) e Stuart Hall (1997, 2000, 2003 e 2016) deixaram um legado que dá sustentação à área e permitem uma apropriação compatível com o que se espera de uma pesquisa científica responsável. Ressalva-se que muitos são os que contribuíram e contribuem para os Estudos Culturais, contudo, nossa experiência com os autores supracitados faz com que sejam acionados para esse texto.

Dependendo da temática abordada, por exemplo, “gênero”, podemos fazer um recorte nas investigações do Centro de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham desenvolvidos durante a década de 1970, que ficaram conhecidos como os “Estudos de gênero”, ou ainda, quando for o caso, atualizar a discussão para o contexto latino-americano, trazendo autores como Ana Carolina Escosteguy (2007, 2010 e 2019), Gaucira Louro (1997) e María Lugones (2014).

Para se ter uma dimensão panorâmica das principais fases e paradigmas dos Estudos Culturais, valemo-nos de Coiro-Moraes (2015), que fez um esforço para compilar as informações, conforme Quadro 1.

⁶Uma construção e reunião de informações sólidas da etapa inicial, normalmente, pode-se desdobrar no capítulo introdutório da versão final dos textos e relatórios de pesquisa.

⁷A metodologia inclui o estudo de métodos, técnicas, estratégias, procedimentos e instrumentos que o pesquisador utiliza para alcançar os objetivos de seu trabalho e encontrar a resposta para seu problema de pesquisa. Qual período, entre outros, a partir de uma busca por palavras chaves definidas para cada trabalho.

longo do texto, de modo a torná-lo mais sólido e também atrativo. Em alguns casos, a construção de infográficos ou imagens ilustrativas pode ser pertinente, tornando a leitura menos maçante.

Já os propósitos dizem respeito à finalidade da pesquisa, para que ou para quem ela contribui. São chamados de objetivos e, geralmente, estarão dispostos em um objetivo geral, que faz uma síntese do que se propõe com a realização da investigação, acompanhado de três a cinco objetivos específicos, elaborados a partir do geral. Via de regra, escritos com verbo no infinitivo. Sugere-se o uso do verbo “analisar” ao objetivo geral, em razão da complexidade requerida para a realização de uma análise e da própria carga semântica do termo, e outros como “identificar”, “catalogar”, “verificar” e “averiguar” para os objetivos específicos.

Embora não seja comum na área da comunicação, a construção de uma hipótese de pesquisa pode auxiliar na (re)elaboração do problema. A hipótese remete a um possível resultado que se encontrará após percorrer todas as etapas de uma pesquisa. Nesse sentido, a tentativa de escrevê-la já torna válido o esforço, pois assim podemos verificar se o problema está forte e complexo o suficiente e até redirecionar os rumos que a pesquisa poderá ter. Isso tudo só é possível porque o que denominamos como “Etapa inicial”⁶ é um estágio completamente preditivo da pesquisa, ou seja, é um planejamento, um guia que conduzirá o processo até o alcance dos resultados finais. Logo, a tomada de decisão durante o trabalho vai, muitas vezes, redimensionando o projeto inicial.

Etapa de apropriação epistemológica

Para ser considerado forte e ter a cientificidade necessária, um trabalho de pesquisa precisa estar amparado por uma base teórica e fundamentos metodológicos⁷ que lhe permitam realizar o esforço investigativo com segurança. No nosso caso, optamos pela epistemologia dos Estudos Culturais. Sua forma de compreender a cultura e os avanços advindos dessa perspectiva dota os estudos de comunicação e de cultura de um alicerce coeso e coerente para analisar as representações culturais (midiáticas). São muitos os autores que podem contribuir, mas, indubitavelmente, Raymond Williams (1979, 2003 e 2007) e Stuart Hall (1997, 2000, 2003 e 2016) deixaram um legado que dá sustentação à área e permitem uma apropriação compatível com o que se espera de uma pesquisa científica responsável. Ressalva-se que muitos são os que contribuíram e contribuem para os Estudos Culturais, contudo, nossa experiência com os autores supracitados faz com que sejam acionados para esse texto.

Dependendo da temática abordada, por exemplo, “gênero”, podemos fazer um recorte nas investigações do Centro de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham desenvolvidos durante a década de 1970, que ficaram conhecidos como os “Estudos de gênero”, ou ainda, quando for o caso, atualizar a discussão para o contexto latino-americano, trazendo autores como Ana Carolina Escosteguy (2007, 2010 e 2019), Gaucira Louro (1997) e María Lugones (2014).

Para se ter uma dimensão panorâmica das principais fases e paradigmas dos Estudos Culturais, valemo-nos de Coiro-Moraes (2015), que fez um esforço para compilar as informações, conforme Quadro 1.

⁶Uma construção e reunião de informações sólidas da etapa inicial, normalmente, pode-se desdobrar no capítulo introdutório da versão final dos textos e relatórios de pesquisa.

⁷A metodologia inclui o estudo de métodos, técnicas, estratégias, procedimentos e instrumentos que o pesquisador utiliza para alcançar os objetivos de seu trabalho e encontrar a resposta para seu problema de pesquisa. Qual período, entre outros, a partir de uma busca por palavras chaves definidas para cada trabalho.

FASES E PARADIGMAS DOS ESTUDOS CULTURAIS		
FASES (décadas) NOMES	OBJETOS TEMAS	PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS
Fase fundacional (1950/1960) Williams, Hoggart e Thompson	Questões políticas/ideologia/hegemonia; consumo cultural da classe operária.	Concepção de cultura inclui modos e práticas cotidianas (A cultura é ordinária) Teoria social crítica; materialismo cultural.
Fase de consolidação (1970) CCCS: Stuart Hall, Richard Johnson, Angela McRobbie	Poder dos textos sobre os receptores; estudos de gênero, raça; do pós-colonial.	Perspectiva feminista: o pessoal é político. Estudos antropológicos; análises semióticas; discursivas.
Fase da internacionalização (1980) Ien Ang, Martín-Barbero, Canclini	Recepção, relação produtos midiáticos (com ênfase no ficcional) e audiências; audiovisualidades.	Mediações; hibridismo cultural. Perspectivas antropológicas e sociológicas. Etnografias, pesquisas de recepção.
Fase de institucionalização (1990) Ann Gray, Douglas Kellner	Recepção (observação de grupos/uso cotidiano dos meios); identidades (global, nacional, regional); papel da mídia nos contextos culturais. Cultura pop como prática simbólica.	Crítica diagnóstica. Etnografias, pesquisas de recepção, grupos focais, observação-participante.
Fase de questionamentos (2000)	Mídias digitais e sociais; accountability midiático, questões ambientais, midiática da ciência.	Oscilação entre teorias semióticas e teoria social crítica.

Quadro 1 – Fases e Paradigmas dos Estudos Culturais
Fonte: adaptado de COIRO-MORAES (2011)

Outros exemplos de autores que se articulam, vinculam ou dialogam com os Estudos Culturais que podem ser demandados são: Jesus Martín-Barbero (1987 e 2002), Nestor Garcia Canclini (2010), Guillermo Orozco-Gomes (1997), Richard Johnson (2016), Boa Ventura de Souza Santos (2009), Douglas Kellner (2001), Manuel Castells (1998), Roger Silverstone (2011), Denys Cuche (2002), Kathryn Woodward (2000), Maria Elisa Cevasco (2001 e 2003), entre outros.

Entendemos que cada pesquisa deve ser encarada como um percurso próprio (BONIN, 2006), um caminho trilhado pelo pesquisador, algo que torna o trabalho único, mas, ao mesmo tempo, dotado do rigor que a ciência requer.

Para fortalecer o esforço de pensar as contribuições dos Estudos Culturais para a construção de um protocolo de pesquisas voltado à produção de sentidos, ancoramo-nos em Raymond Williams (1979, 2003) e seu contributo para propor o materialismo cultural como método de análise da cultura.

Sobre materialismo cultural, devemos ter com conta que os Estudos Culturais nascem como projeto teórico-político, trazendo no seu bojo uma crítica contundente à cultura como distinção social, exemplificada com a dicotomia “cultura da casa de chá” x cultura ordinária, referindo-se à cultura vigente na Inglaterra do pós-guerra. No seu pressuposto, aponta para a importância de fomentar a capacidade de abstração e subjetivação para formação do pensamento a fim de evitar que a cultura sirva para a reprodução da desigualdade social sob o rótulo de “herança da humanidade” ou “repositório de valores espirituais”.

Para Cevasco (2003, p.148), o materialismo cultural cumpre o propósito de “[...] definir a unidade qualitativa do processo sócio-histórico contemporâneo e especificar como o político e o econômico podem e devem ser vistos nesse processo. É inviável cindir temas da cultura de uma análise contextual da política, da economia e do social.

Já a análise da cultura busca compreender como se dão as inter-relações de processos, padrões vividos e experimentados como um todo em um determinado contexto. Nesse sentido, pretendemos: explorar os diversos elementos que compõem o produto cultural (midiático), investigando sua inserção na sociedade, reflexões e repercussões, por meio das identidades e suas representações. Nossa agenda de investigação, junto ao Grupo de Pesquisa, tem problematizado acerca da construção/desconstrução/atualização das representações identitárias a partir da cultura (midiática).

Ainda, trata a análise da cultura como sistema de significação que aciona e é acionado por diferentes atores e articulações, ou seja, “[...] não considera os produtos da cultura 'objetos' e sim práticas sociais” (CEVASCO, 2003, p. 160), pois “[...] tudo isso existe não apenas como instituições, obras, e sistema, mas necessariamente como práticas e pensamentos” (CEVASCO, 2003, p. 208).

Para Cevasco (2003, p.115), a linguagem e a comunicação possuem papel central enquanto “[...] forças sociais formadoras e sobre a interação complexa tanto das instituições e das formas quanto das relações sociais e das convenções formais”, especialmente pela sua capacidade de “[...] formalizar os conflitos de significados e valores, as contradições entre o vivido e o articulado, o almejado e o impossibilitado” (CEVASCO, 2003, p.159).

Desse modo, é premente estudar a cultura como produção material, no nosso caso pelo viés da produção midiática, pois reconhecemos nela um espaço relevante de lutas ideológicas e disputas de sentido. Dessa forma, a cultura midiática constrói, desconstrói, atualiza, impõe e quiçá negocia identidades e representações. Interessa-nos essa discussão porque defendemos a autonomia dos sujeitos e sua emancipação. O desafio que se coloca é o de realizar uma análise da cultura, dando conta da totalidade social.

Raymond Williams (2003), para uma melhor compreensão das manifestações culturais, propõe uma classificação a partir de três definições de cultura, que coexistem para dar conta da totalidade, conforme segue:

- ideal: a cultura é um processo de perfeição humana;
- documental: registros do pensamento e da experiência intelectual do ser humano, presentes na literatura, na poesia, na arquitetura, na moda, nos produtos midiáticos, etc.;
- social: descreve a maneira de viver da sociedade, por meio das instituições características e comportamentos específicos de grupos, suas instituições, estruturas e padrões.

Para Williams (2003, p.53),

Una definición “ideal” que intente abstraer el proceso descripto por ella de su encarnación en sociedades específicas que le dan forma – y considere el desarrollo ideal del hombre como algo separado de su “naturaleza animal” o la satisfacción de las necesidades materiales, e incluso opuesto a ellas – me parece inaceptable. Una definición “documental” que sólo dé valor a los registros escritos y pintados, y separe este ámbito del resto de la vida del hombre en sociedad, es igualmente inaceptable. Por último, una definición “social” que aborde el proceso general o el conjunto del arte y el aprendizaje como un mero subproducto, un reflejo pasivo de los verdaderos intereses de la sociedad, también me parece errónea [...] debemos tratar de ver el proceso como un todo y relacionar nuestros estudios específicos – si no explícitamente, sí al menos a través de una referencia última – con la organización real y compleja.

Ao complexificar o entendimento de cultura a partir das três dimensões supracitadas, Williams (2003) também estabelece três níveis distintos: a) cultura vivida, que se refere a um período histórico e espacial, acessível a quem vive neles; b) cultura registrada, que fica documentada na arte, nas instituições, no cotidiano; e c) cultura da tradição seletiva, que relacionada às anteriores, seleciona aspectos da cultura que serão incorporados ao imaginário do grupo, da população, daquele povo. Em razão disso, ainda reforça que devemos considerar o processo de análise da cultura com um todo, articulado a um modo de vida, padrões, formações, instituições, etc. Para concluir essa subseção, podemos afirmar que a análise cultural proposta por Williams (2003) se ampara no materialismo cultural, cuja raiz está no materialismo dialético marxista, tanto que sua proposta de Teoria Cultural é construída com base em conceitos de infraestrutura, superestrutura, forças produtivas, etc., cotejadas ao processo cultural.

Etapa analítica

Para esta etapa organizamos três fases distintas de análise: 1) cultura vivida; 2) cultura registrada; e 3) interpretativa. Cada uma delas pode ser associada a um nível específico de profundidade que podemos obter.

A primeira fase equipara-se à pesquisa de caráter exploratório, pois nela acionamos elementos que nos auxiliam na contextualização do objeto e na análise da cultura vivida. Grosso modo, sempre se faz necessária uma recuperação histórica da temática ou do conceito que estamos trabalhando, além de reunir dados sociais, econômicos, culturais, políticas públicas e de governo, que nos ajudam a entender o contexto e explorar a dimensão política que o objeto de pesquisa demanda. Também é necessário compilar informações a respeito do contexto de produção, inclusive normas, rotinas e lógicas de trabalho, que nos permitam situar o objeto, bem como de informações sobre regulação e consumo⁸. Essa fase ancora a pesquisa e situa o objeto. Ressalvamos que, na análise cultural (midiática), é necessário considerar o contexto do período relativo ao objeto, ou seja, do período vivido e de seu entorno espacial.

A segunda fase, de caráter descritivo, está pautada pela análise da cultura registrada e poderá demandar um arranjo metodológico diferenciado que traga para a análise outros autores, procedimentos e técnicas que permitirão olhar para o corpus do objeto, sejam produtos midiáticos ou artefatos culturais, e depreender dele os dados necessários para responder à problemática proposta na etapa inicial. Sugere-se a análise textual (CASETTI e CHIO, 1999), a análise de conteúdo (BARDIN, 2002) e, com as devidas apropriações, a análise de discurso (FOUCAULT, 1999 e 2012), (BAKTHIN, 2005), (ORLANDI, 2002) e (BENETTI, 2007)⁹. Ainda é possível realizar combinações com técnicas, como algumas das propostas por Martino (2018): entrevistas (estruturada, semi-estruturada), questionário, observação (participante, não-participante), grupo focal, documentos, histórias de vida, além de outras a exemplo de gravação, decupagem (roteiro) e edição, e elaboração de mapas de edição.

⁸Embora se trate de um protocolo investigativo pela perspectiva da produção de sentido, informações sobre consumo e dados de audiência são importantes de serem trazidos ao trabalho para contextualizar o objeto. Mas, eles são insuficientes para situar o estudo como de recepção.

⁹Cabe dizer que as análises citadas também podem ser encaradas como perspectivas próprias para a realização de uma pesquisa. Assim, a forma como o arranjo metodológico será construído deve resguardar a complexidade que lhe é solicitada.

A terceira fase, chamada interpretativa, deve alcançar o nível homônimo, a priori, um grande esforço para estudantes de mestrado e doutorado, que, não raras vezes, escrevem na conclusão os esforços interpretativos vinculados à pesquisa. Para dar um direcionamento, propomos que o tensionamento entre as fases 1 e 2, análise da cultura vivida e análise da cultura registrada, respectivamente, possam ser cotejadas por elementos constituintes da Teoria Cultural, proposta por Williams (1979), que deem margem à construção interpretativa da pesquisa. Nesse sentido, os conceitos basilares da Teoria Cultural que podem ser trazidos nessa fase são, principalmente, hegemonia, tipificação, tradições e estrutura de sentimento. Mesmo assim, é relevante dizer que há sempre um risco de tratá-los em separado, simplificando o sistema proposto pelo autor. Consequentemente, não podemos transformá-los em objetos em si, afinal eles existem correlacionados. Por isso, devemos ter ciência de que percorreremos um largo caminho de pesquisa que, em suas distintas fases, nos permitirá alcançar o nível de profundidade desejado, tendo em conta o estado das forças produtivas, as condições econômicas, o regime sócio-político, as várias ideologias e a própria psique do homem social (WILLIAMS, 1979).

Quanto à hegemonia, seu conceito remete a um sistema de significados e valores. Inicialmente, foi compreendido como poder ou domínio político, em uma relação que se estabelecia entre o Estado e as classes sociais. Para Gramsci (2002), trata-se de uma complexa relação de forças políticas, sociais e culturais, sendo um tipo particular de dominação em que uma classe a detém mediante a produção de uma ideologia que organiza a ordem social vigente. Quanto mais difundida a ideologia, mais sólida será a hegemonia.

A hegemonia, para Williams (1979, p.113), é todo

[...] um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema de significado e valores - constitutivo e constituidor.

Williams (1979) nos convoca a pensar que, embora dominante, a hegemonia jamais será total ou única, pois, para ser hegemônica, encontrará, necessariamente, resistência, de modo contra-hegemônico ou contra-cultural ou simplesmente alternativo, pois a sociedade é plural.

No que diz respeito à tipificação, para Williams (1979), é um conceito que busca ir além daquilo que está posto na superfície do tecido social, de sua borda ou subjacente a ela. Propõe uma conexão com a realidade social e seu dinamismo processual, que envolve as representações construídas e a organização dos sentidos relacionados. Um “[...] 'típico' é o caráter ou situação plenamente característico ou representativo: a figura específica da qual podemos extrapolar[...]" (WILLIAMS, 1979, p.104). Aqui nos interessa o tipo que possa ser tensionado por ser representativo de uma classificação expressiva, indicativa, reveladora e, talvez, sintomática daquilo que o problema de pesquisa nos solicita.

No que tange à tradição, podemos dizer que ela é a expressão das lutas travadas em seu tempo, pois sua definição carrega o que de mais poderoso foi incorporado à cultura vigente, em uma disputa que seleciona os significados que serão mantidos e reconhecidos pelos grupos como parte de sua trajetória. Ainda, “[...] o sentido hegemônico na tradição é sempre o mais ativo: um processo deliberadamente seletivo que oferece uma ratificação histórica e cultural de uma ordem contemporânea.” (WILLIAMS, 1979, p.119).

Quanto à estrutura de sentimento, por si só, já se constitui em uma expressão paradoxal, pois tensiona dureza/rigidez x abstrato/subjetivo. A provocação é válida ao considerarmos que seu processo

formativo se define pela consciência entre o articulado e o vivido. Assim, cada geração tem a sua própria estrutura de sentimento. Para Williams (1979, p.157) “[...] é fundamental para um analista de cultura estar interessado não só em formas estruturadas e consagradas, mas especialmente na emergência do novo, do que pode articular mudança na cultura e na sociedade, no significante e no referente”.

A estrutura de sentimento se ancora em três aspectos: residual, dominante e emergente. O residual mantém elementos que foram vigentes no passado, mas que ainda exercem impacto no cotidiano cultural presente. Isso significa que o que já fez parte de uma hegemonia em outro período não desaparece por completo, mas permanece, de modo residual, incitando pensamentos e ações no tempo presente. O dominante reitera a força hegemônica do período presente, impondo-se nas disputas de sentido e lutas ideológicas. O emergente surge como uma nova via, isto é, como possibilidades de novos significados que podem se opor ao dominante, mas ainda não tem força suficiente na disputa simbólica de sentidos para se firmar como dominante.

A fase interpretativa é a mais difícil de ser alcançada, mas os tensionadores analíticos aqui apresentados, mesmo que de modo superficial, podem auxiliar nessa busca, contribuindo para os resultados finais da pesquisa.

Etapa final

Ao fim do relatório de pesquisa, da iniciação científica ao pós-doutorado, elaboramos a conclusão do estudo, tecendo as considerações finais. Nessa seção, retomamos os objetivos e demonstramos como os alcançamos, indicamos as limitações que surgiram, além de rejeitar ou aceitar a hipótese proposta. Também podemos discorrer sobre aprendizagens e/ou fazermos recomendações e inferências, além de apontar para novas perspectivas que emergem e seus possíveis desdobramentos.

A seguir, apresentamos uma figura ilustrativa que propõe uma visão processual do que descrevemos até o momento.



Figura 1 – Visão processual da pesquisa
 Fonte: autoria própria, LISBOA FILHO (2019).

Considerações

Este texto não tem a pretensão de ser conclusivo acerca do tema, mas de auxiliar o pesquisador, em especial aquele que inicia seu percurso investigativo, a compreender a pesquisa de modo processual. Ainda que o projeto de pesquisa seja bem elaborado e detalhado, ele contribui como uma forma de planejamento, o que significa que, durante a sua execução, novas decisões poderão ser tomadas, influenciando os rumos a serem percorridos. Nessa perspectiva, é fundamental saber os motivos, as razões e os critérios que balizaram cada decisão e procurar mensurar seu impacto nos resultados obtidos. A partir do entendimento de que a pesquisa é sempre dinâmica, o protocolo aqui apresentado busca muito mais inspirar novos pensamentos e possibilidades de análise do que reproduzir modelos.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BENETTI, Marcia. Análise do discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: BENETTI, Marcia; LAGO, Cláudia (Orgs.). **Metodologia de pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BONIN, Jiani Adriana. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e nas processualidades de construção de um projeto. In: MALDONADO, Alberto Efendy *et al.* **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- CASETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- CEVASCO, Maria E. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COIRO-MORAES, A. L. Epistemologia dos Estudos Culturais: da dialética ao materialismo cultural. In: **Anais eletrônicos do XX Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação**. Porto Alegre, Jun. 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1146.pdf>. Acesso em: 7 out. 2015.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2002.
- DU GAY, Paul, HALL, Stuart, JANES, Linda, MACKAY, Hugh, NEGUS, Keith. **Doing cultural studies: The story of Sony walkman**. London: Sage, 1999.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 [2001].
- _____. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 4, n. 11, p. 115-135; nov/2007.
- _____. Mídia e questões de gênero no Brasil: pesquisa, categorias e feminismos. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Gêneros e Sexualidades do **XXVIII Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre. n. 28. 2005.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, 22 (2), jul./dez. Porto Alegre, 1997.
- _____. Quem precisa da identidade? . In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**, p. 7-72. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- _____. **Da diáspora: as identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- _____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Revista Intexto (UFRGS)**, n. 43, p. 14-23, set/dez 2018, Porto Alegre.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LUGONES, María. Rumo a um Feminismo Descolonial. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v.22 n.3, 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1987.
- _____. **Ofício de cartógrafo: travesias latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Métodos de pesquisa em comunicação: projetos, ideias, práticas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2002.
- ORÓZCO-GÓMEZ, G. Medios, audiencias y mediaciones. **Comunicar**, n;8, 1997.
- SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2011.
- SOUZA SANTOS, Boaventura de. Direitos humanos e o desafio da interculturalidade. **Revista Direitos Humanos**. n. 2. Jun. 2009.
- STEFFEN, Lauren; HENRIQUES, Mariana; LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. Análise cultural-midiática como protocolo teórico-metodológico de pesquisas em comunicação. **Anais**. XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva vision, 2003.
- _____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Bomtempo, 2007 [1983].
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 1º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.



AUTORES & ORGANIZADORES

AUTORES

Luciomar de Carvalho

Atualmente é Pós-doutorando e Professor Voluntário no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria e nos Cursos de Graduação em Produção Editorial e Relações Públicas da mesma Instituição. Doutor em Comunicação, pela Universidade Federal de Santa Maria - POSCOM UFSM. Mestre em Desenvolvimento, pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUÍ. Participou de Intercâmbio de estudos na Universidade Autônoma de Madrid - UAM. Possui especialização em Gestão de Processos em Comunicação pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUÍ, possui Bacharelado em Design por esta mesma Universidade.

Andréa Corneli Ortis

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática, na linha de pesquisa Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria. Mestra em Comunicação Midiática pelo mesmo programa e bacharela em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (2014), com intercâmbio acadêmico na Universidad de Santiago de Chile (USACH). Atuou como Professora Substituta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria.

Mariana Henriques

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática (linha de pesquisa Mídia e Identidades Contemporâneas) da Universidade Federal de Santa Maria. Mestra em Comunicação e Bacharela em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma Instituição. Tem experiência em pesquisas na área dos Estudos Culturais, identidade, representações midiáticas, gênero e feminismo. Atualmente é jornalista e diretora do Núcleo Agência de Notícias, na Coordenadoria de Comunicação Social da UFSM.

Lucas Nunes

Doutorando em Comunicação pelo Programa da Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Mestre em Comunicação e Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela mesma Instituição.

Marina Vlacic

Mestra em Comunicação pela UFSM, Especialista em Televisão e Convergência Digital pela UNISINOS e graduada em Comunicação Social habilitação em Produção em Mídia Audiovisual pela UNISC. A paixão por séries, filmes e animações se transformaram em uma profissão a qual segue há mais de 10 anos e que também a levaram a pesquisar sobre a área, principalmente sobre produções inseridas na ideia de cultura pop e especialmente naquelas em que há o protagonismo feminino.

Fernanda Perez Mendonça

Doutoranda em Letras no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (PPGL-UFPel). Mestra em Comunicação Midiática pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (Pocom/UFSM). Graduada em Comunicação Social habilitação Jornalismo - pela UFSM. Investiga os seguintes temas e objetos: violência política de gênero, desinformação, gênero, cultura do estupro, violência de gênero, representação, Estudos Culturais e cinema. Tem experiência profissional na área de Comunicação, com ênfase em jornalismo.

Rodrigo Fagundes

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria. Possui graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria e é especialista em Branding de Conteúdo Estratégico e Co-criação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Dentro da pesquisa acadêmica no campo da Comunicação Social, se interessa pelos Estudos de Gênero e Sexualidade, sob a perspectiva teórica dos Estudos Culturais e estudos queer.

Francesco Flávio da Silva

Mestre em Comunicação na Universidade Federal de Santa Maria. Especialista em MBA em Comunicação pelo Centro de Ensino Superior de Chapecó - Uceff Faculdades. Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade de Passo Fundo. Professor da Escola de Comunicação e Criatividade na Universidade Comunitária da Região de Chapecó - Unochapecó.

Lauren Santos Steffen

Doutora e Mestre em Comunicação - Linha Mídia e Identidades Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela UFRGS e Licenciada em Letras - Português/Inglês pela PUC-RS. Jornalista na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Pesquisadora nas temáticas que envolvem jornalismo; discurso; cultura; representações midiáticas; megaeventos esportivos; minorias sociais.

Barbara Tatiane de Avila Santos

Mestra em Comunicação Midiática e graduada em Comunicação Social - Relações Públicas pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Trabalha como Tutora do curso Técnico em Eventos EAD da Escola Nacional de Ensino Profissionalizante. Elaborou e executou trabalhos e projetos na área cultural e social durante a graduação que culminou no Trabalho de Conclusão de Curso na área de Estudos Culturais.

Carla Beatriz de David Ernesto

Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Pesquisa sobre: Publicidade Afrocentrada, Publicidade Antirracista, Estudos Culturais, representações interseccionais na publicidade, sobretudo, no que se refere à raça, gênero, classe e territorialidade.

Débora Flores Dalla Pozza

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela mesma instituição. É servidora técnico-administrativa na UFSM, onde atua como Diretora de Produção do Núcleo de Rádios.

Rogério Saldanha

Doutor em História pelo programa de Pós-graduação em História — PPGH- UFSM. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. Licenciado em História pela Universidade de Santo Amaro. Relações Públicas com formação pela Universidade Federal de Santa Maria. Secretário de Educação de Santa Margarida do Sul. Coordenador da Associação dos Municípios da Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul — Educação.

Ana Luiza Seeger Guerra

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Graduada em Desenho Industrial Bacharelado pela mesma instituição. Designer de joias e idealizadora da Aphelia Design de Joias, onde trabalha atualmente desenvolvendo projetos e produção de joias personalizadas e com significado.

Ricardo da Silva Mayer

Possui Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Graduação em Comunicação Visual (atual Desenho Industrial) pela mesma Instituição. Pós-graduação (especialização) em Gestão Estratégica de Embalagem ESPM/ São Paulo SP 2008. Pós-graduação (especialização) em Engenharia de Embalagem no Instituto Mauá de Tecnologia, São Caetano do Sul SP.

Micheli Grigolo

Mestre em Patrimônio Cultural, Especialista em Design de Superfície, Graduada em Desenho Industrial Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM e Integrante do Grupo de Pesquisa G-DEC - Design, Educação e Cultura CNPq/UFSM desde 2018.

Marilaine Pozzatti Amadori

Doutora em Tecnologia dell'Architettura e Design pela Universidade de Florença (Itália), Professora do Programa de Pós-Graduação em Design de Superfície e do Departamento de Desenho Industrial da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM e Pesquisadora líder do Grupo de Pesquisa G-DEC Design, Educação e Cultura CNPq/UFSM.

José Fernando Corrêa Rodrigues

Mestre em Patrimônio Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pós-graduado em Imagem, História e Memória das Missões - Educação para o Patrimônio pela Unipampa. Possui graduação em Administração habilitação comércio exterior pela Universidade da Região da Campanha. Tem experiência na área de administração, docência, educação a distância, gerência administrativa, gestão cultural e patrimonial, implementação do iso 17025. Atualmente atua como apoio administrativo na fatec/ufsm

Jéssica Lóss Barrios

Mestra em Patrimônio Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Técnica em Eletrotécnica pelo Colégio Técnico Industrial de Santa Maria (CTISM). Atualmente, pesquisa a identidade cultural das Danças Urbanas e suas vertentes associadas as representações midiáticas contemporâneas.

Odailso Sinvaldo Berté

Pós-Doutor em Arte pela Universidad Iberoamericana Ciudad de México; Doutor em Arte e Cultura Visual (UFG); Mestre em Dança (UFBA); Especialista em Dança (UNESPAR / FAP); Licenciado em Filosofia (UPF). É professor do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e do Curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Coordenador do Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança (LICCCA) - Laboratório Didático de Dança do CEFD/UFSM. Linhas de pesquisa: História e Patrimônio Cultural; Dança; Processos de Criação. Pesquisador nas temáticas que envolvem Arte e patrimônio cultural imaterial; Dança Contemporânea; Pedagogias Culturais.

Ana Júlia Della Méa Lotufo

Doutoranda em Comunicação pelo programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestra em Comunicação pelo mesmo programa. Graduada em Publicidade e Propaganda pela UFN. Graduada em Comunicação Social - Produção Editorial pela UFSM.

Mauricio Rebellato

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria. Especialista em Televisão e Convergência Digital pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Bacharel em Comunicação Social-Jornalismo, pela Universidade de Cruz Alta. Repórter e editor da RBS TV. Na área da Pesquisa em Comunicação, trabalha com temas relacionados à mídia, televisão, classe social, desenvolvimento, identidade, recepção e consumo.

Mariângela Barichello Baratto

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestra em Tecnologias Educacionais em Rede (UFSM), especialista em Administração e Marketing pelo Centro Universitário Internacional (Uninter), graduação em Comunicação social - Publicidade e Propaganda (UFSM) (2013/2). Publicitária no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS). Interesse de estudo nas áreas de Comunicação (ênfase em Estudos Culturais, Identidade e Publicidade e Propaganda) e Gestão de Tecnologias Educacionais em Rede (ênfase em Ambientes Virtuais de ensino-aprendizagem e sites de Redes Sociais).

Gustavo Neves

Graduando em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas pela Universidade Federal de Santa Maria, bolsista de iniciação científica. Graduado em Direito pela Universidade Estácio de Sá em 2016, com inscrição ativa na OAB seccional do Distrito Federal e atuação na advocacia autônoma. Projeção de articulação entre os ramos do conhecimento das Ciências Sociais Aplicadas a partir da necessidade de mediação nos conflitos de interesses e nas relações interpessoais.

Elisa Lübeck

Possui graduação em Comunicação Social Habilitação Relações Públicas pela Universidade Federal de Santa Maria, Graduação em Sistemas de Informação pela Universidade Franciscana, Mestrado em Extensão Rural pela Universidade Federal de Santa Maria e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação nas Ciências da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUÍ. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Planejamento de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: relações públicas, internet, comunicação, organização de eventos, assessoria de comunicação e cerimonial e protocolo. Foi membro do Comitê de Ética em Pesquisa da UNIPAMPA e coordenadora substituta do Curso de Relações Públicas. Atualmente, é Professora Adjunta do Curso de Relações Públicas da Universidade Federal do Pampa.

ORGANIZADORES

Flavi Ferreira Lisboa Filho

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Programa de Pós-Graduação Profissional em Patrimônio Cultural e do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Pró-Reitor de Extensão da UFSM. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, nível 2. Doutor em Ciências da Comunicação. Mestre em Engenharia da Produção, Bacharel em Ciências Administrativas e em Comunicação Social habilitação em Relações Públicas pela Universidade Federal de Santa Maria. Coordenação Local da Cátedra UNESCO de Geoparques, Desenvolvimento Regional Sustentável e Estilos de Vida Saudáveis. Pesquisador líder do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades. Tem experiência no desenvolvimento de projetos de pesquisa e extensão na área de Comunicação, Patrimônio Cultural e Estudos Culturais.

Luciomar de Carvalho

Atualmente é Pós-doutorando e Professor Voluntário no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria e nos Cursos de Graduação em Produção Editorial e Relações Públicas da mesma Instituição. Doutor em Comunicação, pela Universidade Federal de Santa Maria - POSCOM UFSM. Mestre em Desenvolvimento, pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUÍ. Participou de Intercâmbio de estudos na Universidade Autônoma de Madrid - UAM. Possui especialização em Gestão de Processos em Comunicação pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUÍ, possui Bacharelado em Design por esta mesma Universidade.



GRUPO DE PESQUISA
ESTUDOS CULTURAIS
E AUDIOVISUALIDADES